Le statut de conservateur dans les musées nord-américains : perspectives géopolitiques

Curator status in North American museums: Geopolitical perspectives

Yves Bergeron et Lisa Baillargeon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/iss/847>

DOI : 10.4000/iss.847

ISSN : 2306-4161

Éditeur

ICOM - International Council of Museums

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2018

Pagination : 43-59

ISBN : 978-92-9012-445-0

ISSN : 2309-1290

Référence électronique

Yves Bergeron et Lisa Baillargeon, « Le statut de conservateur dans les musées nord-américains : perspectives géopolitiques », *ICOFOM Study Series* [En ligne], 46 | 2018, mis en ligne le 15 octobre 2018, consulté le 21 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/iss/847> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/iss.847>

Le statut de conservateur dans les musées nord-américains

Perspectives géopolitiques

Yves Bergeron

Professeur titulaire de muséologie
Université du Québec à Montréal, Canada

Lisa Baillargeon

Professeure titulaire à l'École des sciences de la
gestion
Université du Québec à Montréal, Canada

RÉSUMÉ

Le conservateur de musée est longtemps demeuré la figure emblématique du musée. Le modèle européen du conservateur s'est transformé dans le contexte nord-américain en raison du contexte géopolitique. Le mouvement international de la nouvelle muséologie combiné au développement du réseau muséal et à la professionnalisation des musées dans la seconde moitié du XX^e siècle a contribué à remettre en ques-

tion le statut du conservateur en favorisant l'apparition de nouveaux professionnels (conservateurs invités, chargés de projet d'exposition, commissaires, archivistes et directeurs). Si la fonction de conservateur éclate et prend de nouvelles formes adaptées aux changements qui transforment les musées, le contexte géopolitique et économique de l'Amérique du Nord favorise la reconnaissance d'un modèle de « muséologue » qui renoue en quelque sorte avec la figure traditionnelle du conservateur généraliste et polyvalent.

Mots clés : conservateur, chargé de projet, commissaire, nouvelle muséologie, gestion

ABSTRACT

Curator status in North American museums: Geopolitical perspectives

The museum curator has long remained the emblematic figure of the museum. With the emergence of museums at the beginning of the XIXth century in North America, the European model of the curator changed. The international movement of New Museology, combined with the development of a museum network and the professionalization of museums in the second half of the XXth century, has called into question the status of the curator by promoting the emergence of new professionals (guest curators, artist-curators, community curators, exhibition designers, archivists and directors). If the function of curator fragments itself into new forms adapted to the changes that transform museums, the geopolitical and economic context of North America promotes the recognition of the museologist model, which somehow reconnects with the traditional figure of the generalist and versatile curator.

Key Words: curator, museologist, New Museology, museum administration

La recherche qui a conduit à la rédaction de cet article repose avant tout sur une question simple : en quoi le statut de conservateur de musée en Amérique du Nord, est-il différent de celui que l'on observe dans les musées européens ? Nous proposons une approche qui convoque le concept de géopolitique afin de démontrer que les contextes géographique, politique, historique et culturel ont contribué à façonner un type de conservateur particulier au monde des musées nord-américains.

Remise en question du statut de « conservateur »

Dans un article récent consacré aux conservateurs, François Mairesse (2015, p. 23) cite Douglas Allen qui écrivait en 1950 qu'au « fond le rayonnement spirituel et le dynamisme d'un musée dépendent toujours d'un conservateur ». Si cette remarque était parfaitement juste au milieu du XX^e siècle, elle ne l'est certainement plus aujourd'hui. Les musées se sont littéralement transformés dans la seconde moitié du XX^e siècle, tant en Europe qu'en Amérique, et le statut de conservateur n'a rien à voir avec ce qu'il était en 1950. Si le statut des conservateurs est resté relativement stable au cours de cette période dans les pays européens, les changements se sont bousculés rapidement du côté de l'Amérique du Nord dès la décennie 1970 avec l'arrivée d'une nouvelle génération de conservateurs. La revue internationale *Thema*, publiée par le Musée de la civilisation, consacrait d'ailleurs en 2016 un numéro aux musées sans conservateur dans lequel le rédacteur en chef écrit :

Dans bon nombre d'institutions muséales, surtout au Québec, en France, en Suisse et en Europe du Nord, l'approche ethnographique ou disciplinaire assurée par les conservateurs-chercheurs (scholar-curators) a été peu à peu délaissée au profit de séries de tâches de commissariat et de mise en exposition confiées à des gestionnaires et à des chargés de projet (Shelton, 2011, p. 76 ; Turgeon et Dubuc, 2002, p. 22). (Courville, 2016, p. 4)

”

Si on évoque principalement le cas des musées de société, le constat du rédacteur en chef s'applique également aux musées d'art qui se sont également transformés avec l'apparition, au cours des dernières années, de deux profils de conservateurs, c'est-à-dire « conservateur aux expositions » et « conservateur aux collections ». Mais, quelle est la nature exacte de ces changements évoqués par Courville ? Pour bien comprendre, il est nécessaire de revenir quelques décennies en arrière afin de saisir les fondements même du travail des conservateurs avant que les musées ne se métamorphosent en profondeur, c'est-à-dire à l'aube des années 1980.

Les ancêtres comme des ombres

Si on a peu écrit sur l'histoire des musées et de la muséologie comme discipline en Amérique du Nord, il existe cependant des traditions vivantes qui permettent de transmettre des valeurs communes d'une génération à l'autre. Dans un monde formé de bénévoles, d'amateurs éclairés, de collectionneurs et de mécènes, il existe des règles non écrites qui forment pourtant la culture première (Dumont, 1981) qui donne un sens au réseau muséal nord-américain. L'historien américain des musées, Edward F. Alexander, a d'ailleurs publié en 1983 un ouvrage intitulé *Museum Masters. Their Museums and Their Influence* qui

présente douze figures marquantes de l'histoire des musées. En parcourant ces portraits, on découvre le profil type et les valeurs de ces conservateurs américains, britanniques, allemands, islandais et français. Dans le cas des conservateurs et directeurs américains, figure Charles Willson Peale et son concept de musée populaire, Ann Pamela Cunningham qui se consacra à la sauvegarde du domaine de Washington à Mount Vernon, George Brown Goode de la Smithsonian Institute qui a précisé le concept de musée d'histoire culturelle et John Cotton Dana, bibliothécaire et fondateur du *Newark Museum* qui a développé l'idée que le musée doit être au service de la communauté. Alexander reconnaît certaines qualités communes à ces personnalités marquantes. Le *leadership* les caractérise dans la mesure où ils ont innové en renouvelant le rôle du musée et en créant de nouveaux modèles. Alexander présente ces leaders comme des patriotes, car ils se voient au service de leur pays et ils consacrent leur carrière à définir la culture et l'identité américaine. Du côté canadien, certains conservateurs se sont également imposés comme des modèles : William Logan, William Dawson, Charles Marius Barbeau ou Gérard Morisset. Ces figures marquantes de l'histoire des musées correspondent également à un patriotisme propre au Canada anglais et au Canada français (Piché, 2012).

Nouvelle muséologie et nouveaux conservateurs

La plupart des auteurs qui se sont penchés sur l'histoire des musées évoquent inévitablement le mouvement de la nouvelle muséologie pour expliquer la réorientation des musées dans la seconde moitié du XX^e siècle (Gob et Drouguet, 2014 ; Desvallées, 1992 et 1995 ; Mairesse, 2000). Il y a dans cette interprétation une lecture européenne de l'histoire des musées centrée notamment sur le concept d'écomuséologie défendu par Rivière et de Varine. Comme le soulignent les principaux auteurs, le mouvement de la nouvelle muséologie a effectivement eu un impact indéniable sur le renouvellement de la mission des musées en Europe, mais cette impulsion s'est d'abord fait sentir dans les musées de société et les musées de sciences (Drouguet, 2011 ; Côté, 2008).

Il est par ailleurs utile de porter notre attention sur la philosophie de la nouvelle muséologie, c'est-à-dire sur les valeurs du monde des musées. En examinant cette période de transition du point de vue des valeurs, on constate que les musées nord-américains ne vivent pas une rupture aussi radicale comme celle observée en Europe. Certains muséologues canadiens, proches de Rivière et de Varine comme René Rivard¹ et Pierre Mayrand², Maude Céré et Andrea Hauenschild (1998) se sont fait les porte-parole du mouvement au sein du réseau des musées canadiens.

1. On doit à René Rivard de la traduction des principes de l'interprétation de Freeman Tilden et sa diffusion au sein du réseau de Parcs Canada et de l'Association des musées canadiens.

2. Pierre Mayrand a tout au long de sa carrière comme professeur de muséologie et d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal valorisé les principes de la nouvelle muséologie. Il est un des fondateurs du MINOM. Voir : Champoux-Paillé, 2007.

Le tournant en Amérique latine

La déclaration de Santiago du Chili, issue de la table ronde sur le développement et le rôle des musées organisée par l'UNESCO en 1972, constitue certainement un événement marquant pour la muséologie. Elle souligne par ailleurs la fin d'une certaine conception du rôle du conservateur. Les participants y débattent du 20 au 31 mai des tendances et des enjeux de l'époque autour de quatre thèmes : (1) le musée et le développement culturel en milieu rural et l'expansion de l'agriculture ; (2) le musée et les problèmes sociaux et culturels de l'environnement ; (3) le musée et le développement scientifique et technique ; (4) les musées et l'éducation permanente. On y retrouve quatre grandes problématiques qui mobilisent à l'époque le monde de la culture : l'écart de plus en plus marqué entre le monde urbain et le monde rural, l'environnement menacé par l'industrialisation et la pollution, les impacts des sciences et de la technologie sur la culture, et finalement l'éducation permanente comme solution afin de s'adapter aux changements accélérés par la mondialisation.

Ces réflexions ont conduit à six grandes orientations stratégiques qui font alors consensus. On recommande de revoir la conception des expositions en tenant compte d'une approche culturelle et anthropologique des collectivités en réaction à la position traditionnelle de l'histoire de l'art. On reconnaît la nécessité d'assurer une représentation pluridisciplinaire dans les conseils d'administration des musées. On croit nécessaire d'introduire des mécanismes d'évaluation des expositions afin de s'assurer que celles-ci correspondent aux besoins des collectivités. On suggère de créer « une association pour l'échange d'information et d'expérience concernant le rôle des musées dans le milieu où s'exerce son action. » De plus, on souhaite créer des programmes de formation afin que « les expositions des musées aient un impact plus fort aux différents niveaux d'enseignement. » Enfin, une requête est adressée à l'UNESCO « demandant de créer et de renforcer les centres destinés à la formation de spécialistes des musées. » (Fernandes Guido, 1972, pp. 6-7)

En somme, les participants expriment les valeurs de la génération des baby-boomers qui prend alors le contrôle des institutions culturelles au début de la décennie 1970. Si cette perspective fait consensus afin d'actualiser les musées en phase avec les valeurs de la société occidentale force est de constater que la plupart de ces principes sont présents dans la culture des musées au Canada et aux États-Unis depuis la seconde moitié du XIX^e siècle. Comme les musées, à l'exception des musées nationaux, ont été créés par des sociétés savantes et des associations de citoyens (Gagnon 1999, Piché 2012), ceux-ci se sont rapidement adaptés aux attentes des communautés dont ils dépendent pour leur financement (Bergeron, 2014 ; Bergeron et de Muys, 2016). Les musées sont structurés autour de conseils d'administration constitués de citoyens représentant les citoyens ainsi que les partenaires sociaux et économiques. C'est ainsi que la tradition d'une culture entrepreneuriale et du mécénat s'implante rapidement au début du XIX^e siècle dans la grande majorité des musées nord-américains. Les expositions expriment les préoccupations des citoyens et s'inscrivent dans

une perspective de formation continue. Aux États-Unis, les musées développent des liens étroits avec le monde scolaire, car ils deviennent des partenaires dans la formation à la citoyenneté et au patriotisme. Il est d'ailleurs utile de relire l'ouvrage de John Cotton Dana *The New Museum* publié en 1917 (Alexander, 1983, pp. 377-411). Les musées locaux sont nombreux sur l'ensemble du territoire nord-américain. Ils abritent des archives et des sociétés d'histoire qui conservent le patrimoine local et qui valorise les identités régionales. Ce qu'il est essentiel de retenir, c'est que ces musées acquièrent et conservent prioritairement des traces matérielles et archivistiques de la culture populaire qui a permis de consolider l'identité culturelle des États-Unis, du Canada anglais et du Canada français.

Des associations nationales de musées existent aux États-Unis dès l'aube du XX^e siècle. L'*American Association of Museums* apparaît dès 1906 et l'*American Association for State and Local History* (AASLH) créée en 1940 pendant la Seconde Guerre mondiale contribuent à structurer les musées sur l'ensemble du territoire. Ces deux associations offrent des formations pour le personnel des institutions muséales et patrimoniales. En réalité, le patrimoine devient plus important que les œuvres d'art dans la construction des identités collectives. La *Canadian Museums Association* (CMA-AMC) fondée en 1947 et la Société des musées du Québec (SMQ) en 1958 reprennent le modèle des associations américaines et offrent des services aux musées privés qui ne sont pas ou peu soutenus par les gouvernements fédéraux et provinciaux. S'il existe bien quelques musées nationaux, le réseau muséal est fondamentalement formé de musées privés créés par les communautés, les mécènes et les bénévoles. Ce contexte géopolitique propre au Canada fait en sorte que les associations professionnelles (AMC et SMQ) jouent un rôle de premier plan dans cet écosystème où les amateurs, bénévoles, mécènes et citoyens prédominent. Ce modèle de musées privés est soutenu et encouragé par les divers paliers de gouvernements qui encouragent les musées à atteindre une autonomie financière. Ainsi, les ministères de la Culture choisissent de ne pas encadrer le statut professionnel des conservateurs et autres professionnels du monde des musées. Au contraire, les politiques culturelles poussent les musées à se tourner vers des partenaires économiques dans différentes sphères de la société.

En Europe, le mouvement de la nouvelle muséologie, amorcé dans la décennie 1970, fait face à une résistance, car la formation privilégiée pour travailler dans les musées relève de l'histoire de l'art qui s'inscrit dans une logique du chef-d'œuvre valorisant la culture savante (Bergeron, 2015). Fondée en 1882 par Jules Ferry, l'École du Louvre qui est désignée au départ comme l'École d'administration des musées, fait figure de référence pour les conservateurs. Il existe bien sûr en France comme en Europe des musées de sciences avec des préoccupations sociales ainsi que des musées d'histoire, d'arts et traditions populaires, mais leur influence reste marginale en comparaison avec les musées d'art. Cependant, les musées européens influencés par les valeurs de la nouvelle muséologie s'ouvrent peu à peu aux publics à partir des années 1980 et 1990 et

les thèmes des expositions tiennent davantage compte des attentes des visiteurs. Il semble que les valeurs défendues par les muséologues européens après la déclaration de Santiago du Chili reprennent en quelque sorte les principales valeurs qui s'étaient mises en place dans les musées nord-américains au XIX^e siècle et de manière plus marquée au début du XX^e siècle.

La version nord-américaine de la nouvelle muséologie

Alors que le mouvement de la nouvelle muséologie bouleverse les valeurs des musées en Europe, les musées nord-américains vivent de profondes transformations d'un autre ordre au cours de cette période. Ces changements, contrairement à l'Europe, ne transforment pas les valeurs du monde muséal. Les mutations qu'on observe sont d'une autre nature. Elles s'expliquent par l'émergence de deux facteurs principaux. D'abord, une nouvelle génération de jeunes muséologues envahit le monde muséal. L'arrivée massive des baby-boomers, plus instruits que leurs parents, leur permet d'adapter les musées à leur vision de la culture qui privilégie la culture populaire. Ils n'ont pas connu la guerre, mais la prospérité et le développement des médias de communication. Ils modernisent les musées en revisitant les moyens de communication et en intégrant les nouvelles technologies de sorte que la muséographie qui avait peu changé depuis un siècle s'actualise comme dans le monde du théâtre, du cinéma et de la télévision. Le musée devient à partir des années 1970 un véritable média de masse. Il ne se concentre plus comme autrefois sur ses collections, mais sur les expositions et le concept nord-américain d'interprétation théorisé par Freeman Tilden et qui sera remplacé en France par le terme de médiation (Montpetit, 2011). En réalité, les valeurs ne changent pas, ce sont les moyens qui se diversifient et s'actualisent. Le second facteur qui favorise les changements est d'ordre économique. Le développement sans précédent de l'économie qui suit la fin de la Seconde Guerre mondiale crée de la richesse et permet l'émergence d'une classe moyenne qui accède à l'éducation supérieure et à la culture. Conséquemment, les gouvernements canadiens et américains investissent dans l'éducation à tous les niveaux et développent plus particulièrement le réseau universitaire dans les régions. Cette soudaine richesse permet de créer des musées sur l'ensemble du territoire. Le développement du réseau des musées au Canada s'accélère avec la commémoration du centenaire de la confédération en 1967. Afin de répondre à ce développement rapide du réseau muséal, on met en place des programmes universitaires de formation à la muséologie. Ces programmes permettent l'émergence d'une nouvelle génération de jeunes professionnels compétents qui dispose par ailleurs de moyens économiques permettant au projet culturel et social des musées de se déployer à un niveau exceptionnel. En ce sens, on ne se trouve pas devant une nouvelle muséologie, mais devant de nouveaux moyens qui reposent sur une même vision du rôle culturel, social et identitaire pour les musées nord-américains.

Tradition des conservateurs en Amérique du Nord

Au-delà des principes qui structurent le monde des musées en Amérique du Nord, il est essentiel de démontrer en quoi se distingue le statut de conservateur. Contrairement à la tradition européenne où les conservateurs des musées sont avant tout des chercheurs et des scientifiques, il n'existe pas de profil spécifique pour les conservateurs nord-américains. Depuis l'apparition des musées au début du XIX^e siècle, ceux-ci, à l'exception des musées nationaux, sont dirigés par des amateurs qui coordonnent le travail de groupes de bénévoles. Ce phénomène est bien démontré par George-Hébert Germain (2007) dans son histoire du musée des Beaux-arts de Montréal. Fondé en 1860, le musée engage son premier directeur et muséologue professionnel en 1947. Ce constat s'explique simplement en raison du statut privé des musées qui sont soutenus financièrement par des mécènes et des communautés. Comme les gouvernements ne réglementent pas les musées, les conseils d'administration, formés de mécènes et de représentants du monde économique, choisissent des directeurs ayant un profil d'amateur éclairé et d'entrepreneur. Rappelons que les musées ne se professionnalisent véritablement que dans la seconde moitié du XX^e siècle avec la création de formations spécialisées offertes par des universités (Allard et Lefebvre, 2001) et les associations nationales de musées (AAM, AASLH, AMC, SMQ).

Au milieu des années 1950, la tradition du bénévolat est toujours au cœur de la vie des musées nord-américains. Ainsi, l'Association des musées canadiens décerne chaque année des prix dont la Médaille du souverain pour les bénévoles³ et le Prix du bénévolat muséal qui « rend hommage à des personnes ou à des groupes qui ont généreusement consacré leur temps et leur énergie à un musée ou à un établissement du patrimoine et qui ont contribué de manière significative au sein de leur communauté à titre de bénévole. » (http://www.museums.ca/site/award_mva) Une enquête réalisée en 2015 montre que plus de 103 000 bénévoles sont actifs dans le réseau des musées canadiens (AMC, 2017). L'Observatoire de la Culture et des Communications du Québec a notamment évalué en 2010 l'impact économique des bénévoles dans le réseau muséal (OCCQ, 2010).

Contrairement à certains pays européens dont la France, il n'existe pas au Canada et aux États-Unis de concours des conservateurs et d'institutions comme l'École nationale du patrimoine en France afin de préparer les jeunes professionnels à prendre en charge des collections et à diriger des musées. Chaque musée étant indépendant, c'est le conseil d'administration qui détermine le profil des directeurs et des conservateurs. Par conséquent, il n'existe pas de profil type pour les conservateurs et les directeurs d'établissements. La Société des musées du Québec a d'ailleurs réalisé une première enquête en 1987 et une

3. Médaille du souverain pour les bénévoles qui « reconnaît les réalisations bénévoles exceptionnelles de Canadiens partout au pays et célèbre tout un éventail de réussites et de contributions bénévoles.

seconde en 2000 sur la profession de conservateur ou conservatrice de musée. Le dernier rapport souligne :

[...] alors qu'auparavant les conservatrices et les conservateurs de musée exerçaient leur rôle en occupant la position unique au sommet de la hiérarchie dans la structure organisationnelle des musées, aujourd'hui ils doivent exercer ce rôle en travaillant avec des personnes qui proviennent d'autres catégories professionnelles, comme les archivistes, les bibliothécaires, les chargés de projet aux expositions, les designers et les muséographes, les chargées et les chargés de projet à l'action culturelle, les techniciennes et les techniciens, etc. De plus, dans leur travail, et ce, compte tenu de l'importance accordée à la fonction de diffusion dans les institutions muséales, le temps consacré à la conservation des collections, à la recherche sur ces dernières, et à leur enrichissement, diminue au profit de celui consenti à la gestion et à la mise en œuvre de projets d'exposition. (SMQ, 2000)

”

Quand on plonge dans l'histoire des musées nord-américains, on constate que les directeurs et les directrices des grands comme des petits musées n'ont pas de profils académiques communs. Ce qui les caractérise, c'est l'intérêt et plus particulièrement la passion pour les musées, l'histoire et le patrimoine. Ils sont historiens de l'art, historiens, anthropologues, archéologues, artistes ou gestionnaires. Jusqu'à l'apparition des premiers programmes de formation en muséologie, les conservateurs se forment à la muséologie par compagnonnage. On entrait dans les musées comme on entrait autrefois en religion c'est-à-dire par vocation. D'ailleurs, les premiers conservateurs américains et canadiens se définissent comme des patriotes au service du nationalisme (Alexander, 1997; Piché, 2012).

Nouvelle muséologie / nouveaux conservateurs

Les changements commencent à se manifester dans le statut des conservateurs au milieu des années 1980. Jusque-là, ils avaient la responsabilité de développer les collections, d'assurer la recherche, de réaliser les expositions (conception, mise en espace) et de rédiger les catalogues. Le rapport de 1987 souligne que la profession est « très jeune au Québec » et que les premiers conservateurs professionnels reconnus apparaissent vers 1960 dans les grandes institutions muséales. On dénombre alors une centaine de conservateurs dans le réseau muséal. Les auteurs rappellent que c'est au cours de la décennie 1970 que le réseau se développe sur l'ensemble du territoire et se professionnalise. La formation relève alors de l'histoire de l'art ou de l'ethnologie. Les musées, rappelle-t-on, sont alors engagés dans un vaste mouvement de démocratisation et de visibilité publique. Les conservateurs dénoncent cette dérive de la conservation vers la

diffusion en ces termes : « pendant combien de temps, en effet, pourra-t-on exposer les branches d'un arbre dont on blesse le tronc et écrase les racines ? » (Devis, 1987).

Pour devenir conservateur, on estime que les candidats doivent acquérir une culture générale diversifiée et des études de 2^e ou de 3^e cycle dans une des disciplines suivantes : histoire, histoire de l'art, ethnologie, anthropologie, archéologie ou science et technologie. Ils doivent avoir des connaissances en muséologie acquise par des formations spécialisées ou par expérience professionnelle dans des musées. Ils doivent être bilingues et s'exprimer clairement à l'oral et à l'écrit tout en étant formés aux méthodes de la recherche fondamentale et appliquée. On considère fondamental que les conservateurs aient des aptitudes à la recherche, à l'analyse et à la synthèse, au travail consciencieux et à la vulgarisation. En ce qui concerne les collections, on souligne qu'ils doivent avoir maîtrisé le langage visuel et faire preuve d'une sensibilité aux objets. Ils doivent par ailleurs démontrer leurs intérêts pour la conservation et la mise en valeur du patrimoine historique, l'art, l'histoire, la culture matérielle, l'évolution des sciences et la recherche en art contemporain et actuel. On tente par ailleurs de cerner le tempérament idéal et la personnalité des conservateurs en insistant sur l'ouverture d'esprit, la curiosité intellectuelle, la disposition à enrichir continuellement ses connaissances, la souplesse, la polyvalence, la patience, la facilité à travailler en équipe, la résistance à la critique, la résistance au stress, l'intégrité et le sens de l'éthique ainsi que le sens de la collection et de la continuité. Bref, le conservateur idéal est un érudit, un humaniste et un créateur. Ce portrait idéal correspond à cet homme-orchestre qu'était Charles Willson Peale à la fin du XVIII^e siècle.

« Conservateur invité » et « conservateurs indépendants »

À partir des années 1980, le gouvernement canadien encourage les musées à multiplier les expositions thématiques qui génèrent des revenus autonomes et favorisent l'autofinancement. Comme les musées se modernisent et que l'accent est mis sur les expositions temporaires, on voit apparaître une nouvelle figure : le « conservateur invité » aussi désigné comme « conservateur indépendant », en opposition au conservateur permanent à qui le musée confie essentiellement la réalisation des expositions. C'est à partir de ce moment que s'amorce la grande crise qui sera dénoncée par les conservateurs. Dès lors, les musées préfèrent confier les expositions temporaires à des professionnels extérieurs aux musées qui deviennent eux-mêmes des spécialistes de la communication. Leur profil est différent des conservateurs qui les ont précédés. Les conservateurs invités n'ont aucune responsabilité à assumer à l'égard de la collection du musée et ne se consacrent qu'à des projets de diffusion. Comme ils produisent de grandes expositions dont ils assurent le succès, ils deviennent de véritables vedettes. Ce sont eux que les journalistes interviewent dans les journaux, à la radio et à la télévision. Les musées s'arrachent les services de ceux qui réalisent des expo-

sitions originales qui attirent un large public. La compétition s'installe entre ces deux statuts qui s'antagonisent rapidement. Les conservateurs permanents s'opposent à cette nouvelle approche de gestion, car ils voient leur échapper les projets les plus intéressants pour lesquels les musées investissent des budgets importants. Ils perdent du même coup la possibilité de signer des catalogues et d'être reconnus par leurs pairs. En somme, ils ont le sentiment qu'on leur coupe les ailes et que l'évolution des musées se fait sans eux.

Si les conservateurs ont toujours assuré la recherche et la gestion des archives des collections, l'informatisation des collections des musées nord-américains au début des années 1990 bouleverse encore une fois l'une de leurs fonctions traditionnelles. Comme la plupart des conservateurs refusent de collaborer à l'informatisation des collections, les directeurs de musées confient cette responsabilité aux archivistes des collections qui prennent du même coup le contrôle des bases de données informatiques, de la documentation et des réserves.

Les conservateurs nord-américains voient aussi leur échapper la direction des musées qui n'est plus automatiquement confiée à des conservateurs, mais à des gestionnaires. Les compétences scientifiques ne suffisent plus pour prendre la direction d'un établissement.

Considérant ces pertes de responsabilités sur une courte période, on peut donc comprendre que les conservateurs vivent mal d'être mis à l'écart dans ce nouveau modèle de gestion du musée et contestent les nouvelles orientations en dénonçant notamment la marginalisation des collections. Il est vrai que les nouveaux responsables des expositions ne se soucient pas d'exposer les œuvres des collections du musée, mais recherchent dans l'ensemble des musées et chez les collectionneurs les œuvres les plus pertinentes pour leur exposition. Conséquemment, les conservateurs dénoncent le fait que les musées préfèrent restaurer et documenter des œuvres provenant de collections privées plutôt que de documenter, restaurer et révéler des œuvres de leurs propres collections. La question est si préoccupante que la Société des musées du Québec organise en 1990 un forum qui a pour objectif de faire le point sur la recherche et les collections. De nombreux conservateurs participent à cette rencontre et dénoncent la fébrilité des musées qu'ils qualifient de désordonnée et qui remet en question les assises de l'activité muséale (SMQ, 1990). Paul Carpentier, directeur au musée canadien des Civilisations, rédige la conclusion de ce forum et évoque d'une part l'effervescence stimulante des musées et constate d'autre part la crise qui secoue les musées depuis près de quarante ans. Carpentier rappelle que les changements observés dans les musées remontent pourtant aux constats de Paul Sachs au début des années 1920 qui énonçait l'idée que

Le musée devrait être plus que le lieu privilégié de quelques « professeurs Tournesol » se livrant à des élucubrations masturbatoires et mettant leurs condoms usagés en vitrines plutôt qu'en latrines. Le musée devrait tirer parti de son caractère particulier et exceptionnel,

similaire en un certain point à celui du cirque, qui l'amenait à attirer des curieux (visiteurs) fascinés par le caractère multiple des trésors exposés, soit la rareté, l'exotisme, l'authenticité et la valeur. Le musée étant plus cela, il était le tremplin idéal pour créer l'université populaire, être le lieu d'apprentissage des connaissances dépourvu de la rigidité des cadres académiques. (Carpentier, 1990, p. 79)

”

Carpentier prend donc ses distances avec le discours des conservateurs et assume la position de son institution, le musée canadien des Civilisations, qui adhère au concept de musée de société mettant l'accent sur la communication et la médiation (MacDonald, 1989, pp. 147-165). Cependant, les conservateurs dénoncent la bureaucratisation des musées qui marginalise la fonction de conservation. Cette critique de la marginalisation des collections se conclut par une dénonciation d'une nouvelle tendance à la commercialisation qui transforme les musées.

Du point de vue de la gestion, ces changements s'accompagnent d'une augmentation importante de la fréquentation et d'une hausse des tensions avec les équipes de professionnels. Il ne reste bientôt plus aux conservateurs que le prestige des acquisitions et le privilège d'entretenir des liens avec les collectionneurs. Comme ils conservent le contrôle sur l'accès aux collections et la circulation des œuvres, ils ont le privilège de convoier les œuvres lors de l'organisation des grandes expositions. Quoi qu'il en soit, leur rôle se marginalise peu à peu.

De conservateur à réalisateur et chargé de projet d'exposition

Avec des investissements de plus en plus importants dans la production d'expositions temporaires et thématiques, des musées de société vont créer un nouveau type de professionnel ayant pour mandat de réaliser des expositions, mais au sein de l'équipe permanente. C'est ainsi qu'apparaissent au Canada à partir des années 1980 ceux que l'on désigne comme des chargés de projet d'exposition. Ces nouveaux professionnels à qui on confie la scénarisation et la réalisation des expositions proviennent de divers horizons : communication, cinéma, théâtre, design, littérature. Dans la tradition du réseau de Parcs Canada où se développent de nouvelles approches innovantes de la muséographie et de la communication dans les années 1970, ces professionnels sont désignés comme des réalisateurs d'expositions. Le terme provient du monde du cinéma et traduit bien la nouvelle réalité des musées. Les expositions ne sont plus l'œuvre d'un seul individu. Comme au cinéma, le réalisateur coordonne une équipe formée de chercheurs, de conservateurs, de designer, de scénographes, de rédacteurs, d'éclairagistes, de graphistes et de techniciens (technologies, audiovisuel). Souvent, le réalisateur est également l'auteur du scénario d'ex-

position, mais c'est lui qui assure la cohérence du projet et qui, comme au cinéma, signe l'exposition.

Le profil des réalisateurs et des chargés de projets d'exposition s'approche davantage de la création et de la gestion que de la recherche. Le musée national de la Civilisation à Québec a largement contribué à diffuser le modèle de chargé de projet (Arpin, 1992). L'analyse de la profession réalisée par la Société des musées québécois en 2000 note que la profession de chargé de projet d'exposition est née.

En quelque sorte, de nouvelles considérations relatives à la mission muséale au regard de la diffusion du patrimoine et de son accessibilité à un public élargi, cette profession cherche à combler un besoin grandissant des institutions à l'égard de personnes pouvant assumer à la fois la direction de la « communication muséographique » et la gestion, proprement dite, d'un projet d'exposition, ces personnes devant avoir la capacité de conduire le processus créatif de la mise en exposition, tout en coordonnant les diverses ressources du projet, et ce, afin de le mener à terme. En somme, ce processus est fondé sur le travail d'une équipe multidisciplinaire dont chaque membre apporte son expertise particulière au regard des exigences du projet. La chargée de projet ou le chargé de projet joue le rôle de chef d'orchestre ou de chef d'équipe. (SMQ, 2000, p. VI)

”

En ce sens, la rupture est significative avec le profil traditionnel du conservateur. C'est d'ailleurs sur cette base que les critiques sont formulées par les conservateurs qui deviennent soudainement les adjoints obligés des chargés de projets. La littérature produite dans les revues des différentes associations nationales de musées au cours des décennies 1970 et 1980 témoigne des critiques formulées par les conservateurs qui perdent peu à peu leurs responsabilités traditionnelles.

De conservateur invité à commissaire

Les tensions entre conservateurs et conservateurs invités ou chargés de projet se font de plus en plus vives au début des années 1990 de sorte que les conservateurs invités vont peu à peu opter pour une nouvelle désignation de leur statut. Ils se définissent alors comme commissaire. Ils conservent leur indépendance et manifestent leur distance à l'égard de la position traditionnelle des conservateurs. Si le terme est d'abord réservé aux musées d'art (Esse, 2011), on voit apparaître des commissaires dans toutes les catégories de musées.

Il est intéressant de constater que dans plusieurs grands musées, des professionnels qui avaient débuté leur carrière comme conservateur choisissent de rompre

avec leur ancien statut pour s'affirmer comme commissaire d'exposition. Ces changements se sont faits de manière naturelle en sélectionnant naturellement les meilleurs. On constate que ceux qui ont réussi ce passage combinaient des qualités de recherche et de création.

Professionnalisation et éclatement

Avec le recul, il semble bien que la spécialisation du travail de conservateur dans les musées était inévitable. Tant que les musées étaient animés par des équipes d'amateurs éclairés et de bénévoles, la polyvalence demeurait nécessaire. La professionnalisation a contribué à l'éclatement de la fonction traditionnelle de conservateur. Le développement économique des musées s'est traduit par des exigences professionnelles plus élevées. Seuls, les petits musées et les musées régionaux doivent encore miser sur la polyvalence des professionnels comme on pouvait le faire au XX^e siècle. Dans les musées intermédiaires et les grands musées, on fait aujourd'hui appel à des professionnels spécialisés.

Ces changements profonds dans l'organisation du travail et la gestion des musées sont le résultat des politiques culturelles du gouvernement canadien et des ministères de la Culture de chaque province. L'homogénéité des politiques muséales sur le territoire nord-américain illustre bien une réalité géopolitique encouragée et soutenue par les gouvernements. En d'autres termes, les musées nord-américains ne relèvent pas uniquement de la culture, comme on a tendance à le croire, ils sont le produit d'influences politiques nationales sans que les professionnels qui y travaillent en prennent véritablement conscience. Dans le monde des musées, on n'aime pas parler de politique et on préfère croire en le répétant comme un mantra que « les musées demeurent des institutions culturelles au service de la société ».

Muséologue : nouvelle figure du conservateur ou retour aux sources

Il est intéressant de constater que les formations en muséologie se sont mises en place au Canada au moment où on assistait à un développement majeur du réseau des musées. C'est au cours des années 1980 qu'apparaissent et se multiplient les formations collégiales et universitaires en muséologie. Le cas spécifique du Québec est intéressant. Comme il s'agit de la seule province francophone en Amérique du Nord, le ministère de l'Éducation opta pour la création d'un programme de deuxième cycle en muséologie conjoint entre deux universités. La masse critique des emplois en muséologie ne permettait pas la création de plusieurs profils. On opta donc pour la formation de généralistes des musées. À partir de 1987, l'Université du Québec à Montréal et l'Université de Montréal accueillirent les premiers étudiants à la maîtrise en muséologie. On ne forme plus des conservateurs comme autrefois, mais des muséologues, c'est-à-dire des professionnels qui ont une connaissance transversale du musée à partir des grandes fonctions muséales : les collections, la conservation, l'exposition,

l'éducation et la médiation avec les publics. Ce changement de profil ne s'est pas fait sans heurts et sans résistance. Les premiers candidats au programme travaillaient souvent dans les musées et poursuivaient à la maîtrise une formation qui transformait leur conception de la muséologie. Ils ne s'inscrivaient plus dans une logique disciplinaire comme autrefois, mais dans une approche systémique du musée. Il s'agit d'une rupture radicale dans la culture des professionnels des musées. Comme l'époque de la conquête de l'Ouest se termine avec les guerres indiennes, l'époque des pionniers des musées se terminait. Les nouveaux professionnels rompent avec le passé et s'inscrivent dans une nouvelle ère. Contrairement à ceux qui les ont précédés, ils partagent une culture commune des musées, c'est-à-dire une connaissance commune de l'histoire des musées et des auteurs qui ont marqué la discipline.

Si ce changement était inévitable et permettait soudainement d'inscrire les musées dans un monde globalisé où les formations professionnelles en muséologie se professionnalisent, la résistance s'est rapidement manifestée. Ceux qui avaient été formés sur le modèle du compagnonnage auprès de conservateurs seniors tentèrent de bloquer l'accès des jeunes qui se définissaient comme « muséologues » dans les musées. Ils prétendaient par exemple que ces jeunes formés dans les universités n'avaient aucune connaissance pratique des musées et que la formation théorique qu'ils avaient acquise ne les préparait pas à travailler concrètement. Bref, on a tenté de dévaloriser ces nouvelles connaissances et de freiner l'accès des jeunes professionnels. La réalité, c'est que la vieille garde se trouvait menacée et que dans bien des cas, les conservateurs n'avaient pas les compétences nécessaires. Ils résistaient à tous les changements, notamment l'informatisation des collections.

Il y a maintenant trente ans que des programmes d'études supérieures forment de jeunes professionnels et la figure du conservateur s'est estompée, remplacée par le modèle du muséologue. À cela s'ajoutent tous les enjeux liés à la gouvernance, qui affectent également le milieu muséal. On voit depuis peu se mettre en place des cadres de références telle que la *Recommandation concernant la protection et la promotion des musées et des collections, leur diversité et leur rôle dans la société* de l'UNESCO (2015), le guide de la SMQ (*La gouvernance muséale : guide à l'usage des directions et des conseils d'administration*, 2014), et la loi 114 (*Loi modernisant la gouvernance des musées nationaux*) en vigueur depuis l'automne 2016. La loi 114 impose aux musées des contraintes similaires à celles imposées au secteur privé. L'ensemble des intervenants en milieu muséal est donc touché par ces changements dont le conservateur. Ainsi, les aspects de bonne gestion, la relation avec le conseil d'administration, le rôle du conseil d'administration et la transparence deviennent des enjeux majeurs avec lesquels les musées doivent maintenant compter, sans s'y soustraire.

Pourtant, même si le profil semble avoir changé, le muséologue, nouveau généraliste du musée, renoue en quelque sorte avec le modèle traditionnel du conservateur.

Si Douglas Allen observait le contexte géopolitique du monde des musées, il écrirait probablement qu'au « fond le rayonnement spirituel et le dynamisme d'un musée dépendent toujours d'un muséologue », mais ce muséologue est le produit d'un contexte géopolitique qui le définit.

Références

-
- Allard, M., & Lefebvre, B. (2001). *La formation en muséologie et en éducation muséale à travers le monde*. Québec: MultiMondes.
- Alexander, E. P. (1983). *Museum Masters. Their Museums and Their Influence*. Nashville, Tennessee: The American Association for State and Local History.
- Arpin, R. (1992). *Le musée de la civilisation : concept et pratiques*. Québec : MultiMondes et MCQ.
- Bergeron, Y., & de Muys, G. (2016). Un nouveau musée pour un Nouveau Monde : Roland Arpin et la nouvelle muséologie. Dans Y. Bergeron, & J.-A. Côté (Ed.). *Un nouveau musée pour un nouveau monde. Musée et muséologie selon Roland Arpin* (pp. 81-124). Paris: L'Harmattan.
- Bergeron, Y. (2013). *Musées et muséologie au Québec. Essai d'interprétation*. Habilitation à diriger des recherches (HDR) sous la direction de Dominique Poulot. Paris: Panthéon Sorbonne, UFR 03, histoire et histoire de l'art.
- Bergeron, Y. (2014). Musées et muséologie au-delà de l'Atlantique. Dans A. Gob, & N. Drouguet, *La muséologie. Histoire, développement, enjeux actuels* (pp. 11-15). Paris: Armand Colin.
- Champoux-Paillé, L. (2007). Pierre Mayrand : « révolutionnaire impénitent ». *Muséologies*, 2(1), 138-145. Commissaire / Curators. (2011). *Esse*, Printemps été, 72. Montréal.
- Côté, M. (Dir.). (2008). *La fabrique des musées de sciences*. Paris: La Documentation française.
- Cotton Dana, J. (1917). *The New Museum*. Woodstock, Vermont: ElmTree Press.
- Courville, M. (2016). Sans conservateur (chercheurs). *Thema*, 4, 4-7.
- Desvallées, A. (1992 et 1995). *Vagues, Une anthologie de la Nouvelle muséologie*. Macon et Savigny-le-Temple: Éd. W. Mâcon – MNES.
- de Varine, H. (2017). *L'Écomusée singulier et pluriel. Un témoignage sur cinquante ans de muséologie communautaire dans le monde*. Paris: L'Harmattan.
- Drouguet, N. (2011). *Le musée de société. De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*. Paris: Armand Colin.
- Dumont, F. (1981). *L'Anthropologie en l'absence de l'homme*. Paris: Presses universitaires de France (Sociologie d'aujourd'hui).

- Fernandez Guidi, H. (1972). *Table ronde sur le développement et le rôle des musées dans le monde contemporain*. Santiago du Chili. 20 au 31 mai 1972. Paris: UNESCO.
- Gagnon, H. (1999). *Divertir et instruire. Les musées de Montréal au XIX^e siècle*. Sherbrooke: GGC éditions.
- Germain, G.-E. (2007). *Un musée dans la ville. Une histoire du Musée des beaux-arts de Montréal*. Montréal: Musée des beaux-arts de Montréal.
- Gob, A., & Drouguet, N. (2014). *La muséologie. Histoire, développement. Enjeux actuels*. Paris: Armand Collin.
- Hauenschild, A. (1998). *Claims and Reality of New Museology: case Studies in Canada, the United States and Mexico*. Dissertation for the Degree of Doctor of philosophy of the University of Hamburg. English edition: Center for Museum Studies, Washington, D. C.: Smithsonian Institution.
- Mairesse, F. (2000). La belle histoire, aux origines de la nouvelle muséologie. *Publics et musées*, 17(1), 33-56.
- MacDonald, G. F., & Alsford, S. (1989). *Un musée pour un village global. Le musée canadien des civilisations*. Hull: Musée canadien des civilisations.
- Mairesse, F. (2015). Conservateur et/ou directeur. Dans *Les conservateurs de musées. Atouts et faiblesses d'une profession*. (pp. 23-37). Paris: La documentation française.
- Montpetit, R. (2011). Médiation. Dans A. Desvallées, & F. Mairesse (Dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (pp. 216-233). Paris: Armand Colin.
- OCCQ. (2010). *État des lieux du patrimoine, des institutions muséales et des archives. Cahier 10 : L'Impact économique des dépenses de fonctionnement des établissements*. Québec: Observatoire de la Culture et des Communications du Québec.
- Piché, C. A. (2012). *La matière du passé. Genèse, discours et professionnalisation des musées d'histoire au Québec*. Québec: Septentrion.
- SMQ. (2000). *Analyse de la profession chargée ou chargé de projet aux expositions*. Montréal: Société des musées québécois.
- SMQ. (2000). *Analyse de la profession. Conservatrice et conservateur de musée*. Montréal: Société des musées québécois.
- SMQ. (1990). *Forum. La recherche et les collections : où en sommes-nous ?* Montréal: Société des musées québécois.
- Tilden, F. (1957). *Interpreting our Heritage*. North Carolina: University of North Carolina Press.