

5. SÉRIE: MUSÉE FABRIQUE, MUSÉE COMMUNAUTAIRE (FRAGMENTS)

LE MUSÉE FABRIQUE

Nous présentons, à présent, un texte à cheval sur les concepts sur lesquels reposent les différentes formes de musées actuels et la terminologie qui en découle dans sa partie des définitions. Intitulé “la révolution muséale passe par l’exposition (Mayrand, 2007), le texte introduit de nouvelles **combinaisons de mots** afin de catégoriser les grandes tendances tant à gauche, qu’à droite, qu’au centre.

Comme l’indique l’appellation que nous lui attribuons, cette catégorie de musées répondant aux critères de changements les plus radicaux dans le fonctionnement du musée, deviennent des unités (chaînes) de production au même titre que l’entreprise commerciale ou industrielle. Elle rejoint le Festival, la Foire, le Cirque. Elle emprunte à l’industrie sa terminologie: Vente, consommateur, client, satisfaction, rentabilité, recherche-développement, attraction, exportabilité, et tant d’autres. Le commanditaire ou partenaire financier y joue un rôle de premier plan.

Autrefois, on allait au musée (la sortie familiale du Dimanche). A présent on va voir l’exposition X, annoncée à grands renforts de publicité (transports publics, panneaux routiers). Cette exposition “vedette” accompagnée d’expositions satellites quand ce n’est pas le bâtiment lui-même offert à voir (Bilbao), peut être considérée de deux façons, soit de l’intérieur, soit de l’extérieur (le parcours mental et physique du visiteur-client).

Le processus de fabrication de l’exposition vedette en est un qui fait appel au temps et aux ressources, tous deux considérables, selon

qu'elle soit empruntée (et adaptée à son milieu d'accueil) ou fabriquée de toutes pièces in situ (pouvant faire appel aux partenariats: « La différence », Québec/Neuchâtel). Ce processus, planifié de longue date (ententes, protocoles, assurances), suivi de toutes les étapes d'attribution de contrats, de responsabilités (chargé de projet), de coordination des équipes faisant appel à des centaines de techniciens ou de professionnels, est la face cachée de l'exposition. Dans ce vaste atelier (studio cinéma), d'ingénierie et d'assemblage se construisent l'univers mental, matériel et virtuel de l'exposition. Cette démarche, essentielle à la compréhension du (des) langage (s) de l'exposition, est à peine évoquée par la fiche technique et dans l'introduction, quand elle n'est pas complètement ignorée, laissant au visiteur l'impression qu'elle est tombée miraculeusement du ciel, en allumant un bouton. La fabrication de l'exposition est un peu comme celle d'une fresque géante, sous laquelle apparaissent les repeints révélateurs. Un musée a eu, pendant un certain temps la bonne idée de rédiger, sous forme de cahiers techniques, l'autopsie de ses expositions les plus marquantes, tentant de restituer au scalpel le cheminement de l'idée, depuis son introduction, jusqu'à sa présentation au public et son évaluation subséquente. (Musée de la Civilisation, Québec).

Inversement, il y a le processus de cheminement du visiteur vers l'exposition, à partir du moment où il a été sollicité et décide de satisfaire sa curiosité. Conditionné une première fois par le message publicitaire, il est happé par le hall d'entrée où il lui est offert une panoplie de services, lui donnant l'impression qu'il va assister à un spectacle. Choyé par l'accueil, poussé vers le kiosque d'information et de billetterie (souvent par tranches d'expositions), son choix fait, il est dirigé vers les ascenseurs ou les escaliers roulants qui vont le conduire

à la salle désignée où il aura à montrer son billet pour y avoir accès (achat par lot de tant d'expositions), comme à l'entrée d'une salle de cinéma (Mayrand, Processus d'activation de l'exposition d'accueil, Bilbao). Il découvre, en entrant, dans une semi-obscurité, le titre thématique qu'il contourne pour être plongé dans l'univers de l'exposition selon qu'elle veuille être labyrinthique ou se révéler d'un coup. A la limite, le visiteur pourrait être transporté dans un véhicule comme dans le luna park, frappé de toutes parts par des impressions dictées par une logistique perfectionnée de communications qui contribuent à renforcer son conditionnement, à en faire un client satisfait, en ayant eu pour son temps et pour son argent. Il achètera, à la sortie, une reproduction qu'il découvrira dans la boutique, n'ayant pas eu le temps de s'y attarder lors de son parcours ahurissant. C'était le scénario véridique, à peine caricaturisé, de l'exposition dans la catégorie révolutionnaire du musée fabrique.

LE MUSÉE COMMUNAUTAIRE

Nous l'entrons dans la catégorie des musées révolutionnaires à partir du moment où il se systématise, comme une réponse à l'immobilisme du musée traditionnel et au mondialisme du musée entreprise. Il est révolutionnaire non seulement dans ses objectifs et dans ses caractéristiques fonctionnelles, mais également, dans les meilleurs cas, par ascendance politique et par son action sociale, proche des mouvements porteurs d'une idéologie du changement, de la lutte, de la libération. Organisé selon les paramètres des groupes populaires et des associations à but non lucratif, agissant un peu comme des ONG, ils font figure de contre-pouvoirs. Selon les régions où la muséologie communautaire s'est implantée, depuis une quarantaine d'années (Brésil, Mexique, Québec, France, Portugal,

etc), elle a pris différentes formes qui vont influencer la mise en exposition que ce soit de thèmes liés à la vie communautaire ou à la représentation territoriale (identités). L'Ecomusée, dont les principes furent définis en 1972, simultanément avec la Déclaration de Santiago du Chili, un appel à l'engagement du musée, est la formule qui, en raison de sa notoriété, de sa systématisation, de l'explicitation de sa philosophie muséale, de ses liens avec la problématique des écosystèmes humains et naturels, de la durée de vie de certains d'entre eux (moyenne de 20 ans), a le plus suscité d'écrits et servi de modèle, bien que fréquemment mal interprété (Mayrand, psychosociologie de l'écomusée, Cadernos, ULL, 2002).

En regard de l'exposition, le musée communautaire ne se distingue pas par les paramètres de performance appliqués par la catégorie précédente aux expositions, mais par le déplacement des grands sujets aux sujets d'intérêt local amenant l'adhésion de groupes plus ou moins importants de la population. Ecoles de capacitation et de prise en charge auto-gérée du développement personnel et régional, les moyens utilisés sont les moyens du bord (perfectibles) faisant appel, en appui, à l'animation culturelle. Le concept d'utilisation simultanée des notions de temps et d'espace (G.H. Rivière) furent, en leur temps, des éléments importants apportés à l'exposition. On trouve les meilleurs exemples des expositions produites dans le cadre du musée communautaire, bien qu'ils datent, au Mexique (Casa museo), aux États-Unis (Musées de voisinage).

Les innovations réalisées par l'Ecomusée de la Haute-Beauce (Québec) dans le champ des expositions d'un musée communautaire (Territoire), figurent parmi les plus importantes dans la recherche systématique (20 ans), par un musée participatif, pour rendre la

problématique territoriale sous forme d'expositions collectives faisant appel à la création, à l'imagination, aux interventions pluridisciplinaires pour mieux entrer dans « l'intériorité régionale », dans le but de fonder la nouvelle entité régionale (Haute Beauce) sur des bases psycho patrimoniales profondes, résultats de l'appréhension populaire. En voici trois exemples que nous décrivons en bref:

L'exhibit de plein air, une forme d'exposition imaginée dès le début de l'implantation du projet d'un écomusée (1980) pour marquer les bornes du territoire culturel de la Haute-Beauce, haltes de réflexion et de méditation sur l'environnement humain et naturel, devenus les lieux privilégiés de l'histoire vivante. Au terme de l'évolution de cette forme d'expression des caractéristiques locales, mettant a contribution la population, nous trouvons le panneau routier «Jusqu'à quand?» (1990): Une interrogation collective sur l'avenir incertain de la région. Apport de psychologues, de designers, de muséologues, de membres de la communauté (Association des fermières), dans le but d'interpréter le passage des années 50 (ruralité rassurante inspirée par une photo d'époque; Equilibre symétriques des personnages et des bâtiments) à un avenir menaçant (En arrière plan de la reproduction, une oeuvre d'art sous forme de ciel agité). Situé au milieu d'un champ agricole, le panneau invite les automobilistes de la route 108 à interpréter l'interrogation sybilyne.

L'exposition «Embâcles-débâcles»: Une vidéaste observe et enregistre le phénomène d'éclatement des glaces, au printemps, et des inondations qui s'ensuivent. La recherche porte sur le moi profond de sa condition féminine en même temps que sa mise en parallèle avec les répercussions de l'éclatement sur le subconscient des populations riveraines et les épisodes de la guerre de Yougoslavie. Un collectif

d'artistes iconoclastes est amené à se joindre à l'installation de l'oeuvre qui provoque des remous dans la population âgée et amène la Direction des musées à interroger la mission de l'Ecomusée (qu'ell). Ce sera e prétendait être ethnographique début d'un procès qui opposera les "dissidents" de l'Ecomusée aux politiques gouvernementales (Mairesse, «Le Projet muséal», Doctorat, Bruxelles).

L'exposition « La création d'une légende »

Elle avait pour but de renforcer l'identité régionale de la Haute-Beauce par la création d'une légende s'appuyant sur une problématique environnementale, dans le cadre d'un symposium d'art (Galleries) alors que le collectif de Haute-Beauce (regroupement d'associations citoyennes lutte contre la déforestation, par une multinationale, d'une forêt patrimoniale. Il s'agit de l'itinéraire emprunté par un cétacé atteint de la pollution maritime et de la rencontre solidaire du maritime et du forestier: la récupération d'un cétacé atteint par la pollution (Estuaire du Saguenay, royaume légendaire), son exposition dans la forêt de la Haute-Beauce après le traitement de sa carcasse par un groupe de volontaires, a pour but de stimuler le dialogue virtuel entre l'espèce marine et la forêt également menacée. Le retour du cétacé dans son habitat d'origine, sur les rives du grand fleuve Saint-Laurent, porteur d'un message de fraternité, se fera par haltes dans les villes et villages riverains de la Rivière Chaudière (qui avait servi de cadre à l'exposition Embâcles).

Et si la révolution muséale suivait son cours?

A nier toute contrainte qui puisse empêcher l'exposition, dans l'enceinte ou hors l'enceinte du musée, à livrer son message (J.Hainard: Rompre les amarres, «objets manipulés – objets pretextes») il n'y a qu'un pas à faire pour transformer la muséologie, par l'une de ses fonctions essentielles, l'exposition, devenue prépondérante, au point où elle devient méconnaissable. Un point lie toutefois les trois muséologies que nous avons évoquées, c'est la tendance à considérer l'espace muséal, quelle que soit l'option choisie, comme un agora, au coeur duquel s'installe le dialogue des citoyens (locaux et mondiaux) regroupés autour de l'exposition prétexte (un peu comme le peuple amérindien autour du feu) , ramenant aux prédictions du muséologue noir Américain, John Kinard, muséologue citoyen à certaines heures, muséologue professionnel à d'autres. Cette proposition, plus modeste que les prétentions des muséologies de masse et des muséologies de pénétration sociale ne serait elle pas une avenue prometteuse?

Un pot de terre cuite, placé au centre de la tente, était l'amorce d'un échange constructif entre les Aînés et les jeunes, appelé la« muséologie de la transmission » Ainsi, encore une fois, tout devient possible, si chaque fois que nous avons à préparer une mise en exposition, nous n'écartons aucune des voies qui se présentent à nous, maîtres à bord de **l'IDÉE**.