

MUSEIFICATION ET MANIPULATION DU PATRIMOINE CULTUREL.

Jusqu'à maintenant, le récit de la construction et de l'évolution du Musée National de Colombie et du Musée Communautaire de San Jacinto a pu nous éclairer sur la perversité de l'utilisation, volontaire ou non, des identités et des représentations. Cependant, si leurs muséographies est ainsi, c'est que l'histoire nationale les a faites à leur image : fracturées. La Colombie révèle les stigmates d'une histoire commune à toute l'Amérique latine, celle de la colonisation. L'Argentin Walter Mignolo est considéré comme une figure de proue des études postcoloniales latino-américaines et depuis son point de vue, le musée est clairement une création européenne, que l'on a copiée en Amérique latine, et qui désormais doit subir un processus de décolonisation :

« [...] les musées ont été inclus dans la création de la modernité. Cependant, aucune question n'a été soulevée concernant les musées (en tant qu'institutions) et la colonialité (en tant que logique cachée de la modernité). Il est acquis que les musées font naturellement partie de l'imagination et de la créativité européennes. [...] Les musées, comme nous les connaissons aujourd'hui, n'existaient pas avant les années 1500. Ils ont été construits et transformés – d'une part – pour être des institutions où est mise à l'honneur et s'expose la mémoire occidentale, où la modernité européenne conserve ses traditions (la colonisation du temps), et - pour l'autre -, pour être des institutions où est reconnue la différence des traditions non européennes. Par conséquent, la question que je pose est de savoir comment décoloniser les musées et ainsi les utiliser pour décoloniser la reproduction de la colonisation occidentale de l'espace et du temps »⁸⁷.

Walter Mignolo porte beaucoup d'espoir dans les institutions muséales puisque ce seraient elles qui pourraient permettre la décolonisation de la société. Le musée doit-il évoluer pour

⁸⁷ MIGNOLO Walter «Museums in the Colonial Horizon of Modernity», CIMAM Annual Conference, São Paulo, 2005, p. 66-77.

« [...] a los museos se los ha incluido en la creación de la modernidad. Sin embargo, no se han planteado preguntas acerca de los museos (en cuanto que instituciones) y la colonialidad (en cuanto que lógica oculta de la modernidad). Se da por sentado que los museos forman parte «de manera natural» de la imaginación y la creatividad europeas. [...] Los museos, tal como los conocemos hoy, no existían antes del año 1500. Se han construido y transformado –por un lado– para ser instituciones donde se honra y se expone la memoria occidental, donde la modernidad europea conserva su tradición (la colonización del tiempo), y –por el otro– para ser instituciones donde se reconoce la diferencia de las tradiciones no europeas. Así pues, la pregunta que planteo es cómo descolonizar los museos y utilizarlos para descolonizar la reproducción de la colonización occidental del espacio y del tiempo ».

quelque chose de nouveau et d'innovant ? Doit-il disparaître, et dans ce cas quel futur pour le patrimoine culturel ?

1. Le spectre du colonialisme.

Une des marques du colonialisme des plus accentuées était visible au Musée National de Colombie, à travers l'exhibition d'une momie de la communauté indigène muisca, au rez-de-chaussée. Elle aurait été trouvée près de Tunja, capitale du département de Boyacá et aurait plus de 400 ans. Il n'existe que peu de lois en Colombie concernant l'exhibition de restes humains. L'ICANH considère comme patrimoine archéologique national les restes humains et organiques et ne prévoit pas un traitement spécial pour ces derniers. En ce qui concerne le Conseil International des Musées (ICOM), en vertu du Code de déontologie,

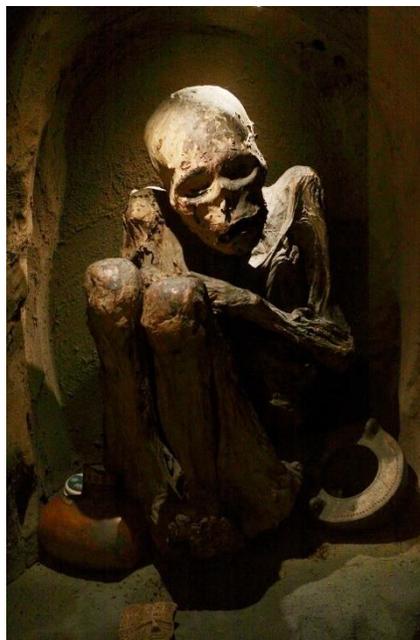


Illustration 33 : Momie muisca dans un cachot du Musée National de Colombie.

« les restes humains et les matériaux ayant une signification sacrée doivent être exposés conformément aux normes professionnelles et, s'ils sont connus, tenir compte des intérêts et des croyances des membres de la communauté, des groupes ethniques ou religieux d'origine (art. 4). Les restes humains doivent être présentés avec beaucoup de tact et de respect pour les sentiments de dignité humaine détenus par tous les peuples (article 4.3) »⁸⁸.

Le « tact » n'avait pas été considéré par le Musée National puisque la momie était exposée au sein d'une des nombreuses cellules qui font partie de l'architecture carcérale du Panoptique. Le Musée National de Colombie a retiré la momie de l'exposition principale « pour des questions éthiques » mais ne l'a pas rendue à la communauté muisca pour autant

⁸⁸ KNOWLES Lynda, Rapatriement international des restes humains des peuples autochtones, *ICOM*, 08.08.2018.

car elle continue à faire partie du Patrimoine Culturel national. Elle fait donc aujourd'hui partie des réserves de collection de l'Université Nationale de Colombie. Le cas du retrait de restes humains a été un thème de choix pour la muséologie contemporaine, et particulièrement en Amérique latine. Cette réflexion prend justement racine dans les thématiques associées à l'origine coloniale de l'archéologie et de la muséologie. Les demandes de la part de communautés indigènes ce sont également multipliées mais bien souvent la loi régit des rapatriements internationaux de restes humains ; lorsque la nation elle-même dépossède ses communautés, il n'y a pas de réglementation internationale. La seule législation qui existe dans les Amériques est la loi NAGPRA (*Native American Graves Protection and Repatriation Act*) promulguée par les États-Unis en 1993. Elle signale que le patrimoine d'origine indigène appartient aux communautés. Quant à cette muséification de restes humains, il serait également important de décoloniser les esprits. Le public demande ces petites exhibitions morbides comme le prouve une étude du Musée Archéologique de San Pedro d'Atacama, au Chili :

« Enlever les corps des vitrines impliquait un grand sacrifice quant à la satisfaction de l'audience étant donné le déconcertement général du public. Ce dernier était principalement composé de touristes d'origine nationale ou internationale, demandeurs d'un produit muséographique consolidé dans l'imaginaire muséal »⁸⁹.

Le climat du désert d'Atacama favorise la momification, le musée en était alors plein et connaissait une certaine célébrité pour cela. Des témoignages assurent que certains visiteurs demandaient à se faire rembourser ou déchiraient leurs billets d'entrée, furieux. Heureusement, le Patrimoine Culturel n'est pas uniquement composé de morts que l'on expose dans des vitrines. Le musée serait donc maître d'un *soft power* important pour qu'il touche même aux imaginaires collectifs. Pour que l'on puisse encore voir des indigènes morts, l'institution muséale doit être la veine par laquelle coulerait encore l'influence du colonialisme européen. Pourtant il y a bien une prise en considération du patrimoine de

⁸⁹ SEPÚLVEDA T., AYALA P., CARLOS C., Retiro de los cuerpos humanos de la exhibición del Museo Arqueológico de San Pedro de Atacama. *IX Seminario sobre Patrimonio Cultural "Museos en Obra"*, DIBAM, Santiago, 2008, p. 114-132.

« Sacar de las vitrinas los cuerpos implicó un sacrificio de consideración en cuanto a la satisfacción de audiencias, dado el desconcierto generado en el público visitante, mayormente turistas de origen nacional e internacional, demandantes de un producto museográfico consolidado en el imaginario museal ».

l'Autre de la part de certaines nations européennes. Depuis 1978 existe une convention de l'UNESCO qui conseille de rendre aux nations de provenance leurs biens de patrimoine matériel. Les États-Unis, le Royaume-Uni ou encore l'Allemagne n'ont pas signée la convention, mais l'Espagne, oui. Elle aurait déjà rendu certains biens à la Colombie et au Pérou. Une salle d'exposition temporaire a d'ailleurs ouvert ses portes depuis peu sur ce thème au Musée National de Colombie.

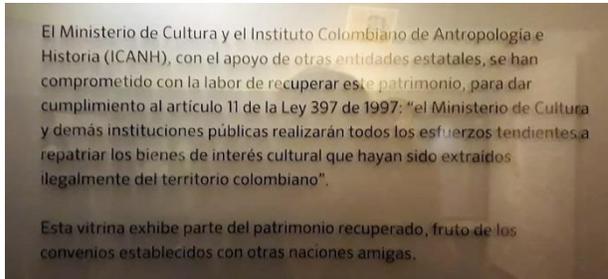


Illustration 34 : « Cette vitrine expose une partie du patrimoine récupéré, fruit des accords signés avec d'autres nations amies ».



Illustration 35 : Objets en métal précieux récupérés pour faire partie du Patrimoine Culturel national.

Il faut noter que les choses sont plus compliquées qu'on ne peut le penser lorsqu'il s'agit de l'impact du colonialisme en Colombie. Le Musée National a vécu un épisode polémique en 2010 durant la commémoration du bicentenaire de la République de Colombie.



Illustration 36 : Intervention de Nelson Fory durant l'exposition temporaire « *Historias de un grito. 200 años de ser colombianos* » au Musée National de Colombie.

Cristina Lleras, alors en charge des collections d'art et d'histoire du Musée National, propose qu'un jeune artiste de Carthagène, Nelson Fory, intervienne de façon artistique sur deux statues en buste, l'une de Simón Bolívar et l'autre de Francisco de Paula Santander, qui se trouvent à l'entrée des salles du musée. Fory était déjà intervenu dans la ville de Carthagène où il avait posé des perruques afros sur les têtes de héros nationaux. Il dénonçait ainsi l'absence de statues commémoratives dédiées à des héros afro-descendants dans une ville où pourtant presque 90 % de la population est noire ou métisse. Cette intervention était en accord total avec la majorité de

l'exposition temporaire « Histoires d'un cri. Colombiens depuis 200 ans ». Il s'agissait d'une réflexion faite sur les formes de mémoire qu'a prise l'Indépendance et comment elle fut réinterprétée durant le 20^{ème} siècle. Cette exposition a fait scandale, auprès du public, mais avant tout chez les professionnels de la muséologie colombiens. L'ancienne chargée des collections d'art et d'histoire du Musée National, Beatriz González, a même déclaré que les membres de l'équipe cherchaient « la controverse » et à « attirer l'attention, de ramener du public » mais que « La mission du Musée n'était pas que le lieu demeure plein de visiteurs, sinon de préserver la mémoire du pays »⁹⁰. Cette remarque élitiste venant de la part d'une ancienne fonctionnaire du « Musée de tous les Colombiens » montre que « Le colonialisme des Européens sur les Hispano-américains a été viable car ces derniers étaient en fait colonisés par eux-mêmes »⁹¹.

Le Musée Communautaire de San Jacinto exprime aussi une certaine colonialité lorsqu'il s'agit des indigènes Zenúes. Lors d'une visite au musée on peut voir que les gens lisent peu les grandes fiches générales explicatives. Les paroles priment sur l'écriture. La tradition orale reste très importante et l'institution ne se pense pas sans une visite guidée qui dure environ 20 à 30 minutes si les visiteurs ne posent pas de questions. Sans les explications du guide/volontaire on perdrait une énorme partie des connaissances apportées par le musée. La première salle, qui est dédiée à l'excavation archéologique San Jacinto 1, met également en scène la communauté indigène à l'origine de ces biens archéologiques : les Zenúes. On observe une volonté certaine de se penser comme descendants de cette tribu, à l'écrit comme à l'oral, bien que ces populations fussent amenées à se déplacer à cause des Espagnols vers le Haut Sinú et aux limites de San Jeronimo. Cependant, ce qui n'est mentionné, ni à l'écrit, ni à l'oral, ce sont que les Zenúes précolombiens faisaient des sacrifices humains. Pourtant il ne s'agit pas d'un secret pour la communauté Sanjacintera car dans la bibliothèque communautaire qui se trouve juste à côté du musée, on y trouve un livre de contes pour enfants appelé *En el país de los Zenúes*⁹². On peut y lire à la page 22 le paragraphe suivant:

⁹⁰ Interview de Beatriz Gonzalez, "La misión del Museo no es permanecer lleno de gente, sino preservar la memoria del país", *Arcadia*, 24.05.2011.

⁹¹ ARIAS VANEGAS Julio, *op. cit.*, p. 38.

« *El colonialismo europeo sobre los hispanoamericanos fue viable porque, en últimas, éstos estaban colonizados por sí mismos* ».

⁹² OTÁLVARO SEPÚLVEDA Ruben Dario, *En el país de los Zenúes*, Colección Montaña Mágica, 1994.

« La peste noire, comme un fantôme, été arrivée pour semer la mort dans les territoires des Zenués. C'était une loi que de sacrifier la princesse, fille du cacique, comme offrande, pour que les dieux puissent conjurer le sort. [...] Juy savait que son sacrifice sauverait son peuple, pour cela elle accepta cet honneur et l'inévitable final qu'on lui exigeait »⁹³.

Après avoir demandé pourquoi cet « oubli », la réponse fut qu'ils ne préféraient pas être identifiés à cette image-là et que « cela pouvait choquer les gens ». Il est préférable de ne montrer que le bon côté de nos ancêtres mais de cette manière on fait perdurer le « mythe du bon sauvage »⁹⁴ : le spectre du colonialisme.

2. Faire parler un objet inanimé : symbolisme et interprétation.

L'objet d'intérêt archéologique ou historique ne parle pas de lui-même et il y a donc un travail d'interprétation qui parfois sert des causes politiques ou économiques. Pour éclairer ce point nous analyserons trois cas d'étude. En premier, il sera question du cas de Barcelone et de la création identitaire de la Catalogne. Selon la tradition de l'histoire comparative, « La comparaison se pratique généralement entre deux pays et c'est souvent à cette condition que la démarche est perçue comme authentiquement comparative »⁹⁵. Une comparaison transnationale n'est définitivement pas ce que cet écrit défend, mais comparer une ancienne colonie espagnole, la Colombie, avec une région de l'actuelle Espagne est tentante. La Catalogne, dont l'identité est au cœur de ses revendications indépendantistes, nous renvoie très clairement à une problématique que l'on retrouve en Colombie. En second, nous analyserons la pièce qui annonça l'indépendance de la Colombie mais aussi qui légitime la construction du Musée National : la météorite de Santa Rosa de Viterbo. Pour terminer, nous analyserons les causes de l'échec de l'exposition temporaire « Le silence des idoles » du

⁹³ « *La peste negra, como un fantasma, había venido a sembrar la muerte en los territorios de los Zenués. Era ley entre ellos sacrificar a la princesa, hija del cacique, como ofrenda a su dios para conjurar el mal. [...] Juy sabía que su sacrificio sería la salvación de su pueblo, por eso aceptó el honroso e inevitable final que le exigían* ».

⁹⁴ Le « mythe du bon sauvage » est né des écrits des premières explorations dans les Amériques puis a été repris par Montesquieu ou encore Rousseau. Il s'agit de l'idéalisation de l'homme à l'état de nature.

⁹⁵ JULIEN Élise, « Le comparatisme en histoire. Rappels historiographiques et approches méthodologiques », *Hypothèses*, 2005, p. 191-201.

Musée National de Colombie. Cette muséographie de 2013 nous permettra d'examiner deux aspects importants du musée : A qui appartient le patrimoine culturel national et tout doit-il être montré dans un musée ?

L'exemple de manipulation du patrimoine culturel par la région catalane, en Espagne, est peu connu. On connaît très bien les crises politiques qui ont secouées le pays ces dernières années grâce à leur forte médiatisation, mais on ne sait en définitif que peu de chose sur l'identité catalane. Bien loin des questions économiques européennes contemporaines, comment s'est-elle construite à travers le patrimoine culturel ? Tout d'abord Barcelone est une ville qui a été construite par les Romains et qui a ainsi obtenu un système privilégié au sein de l'Empire. De ce passé glorieux et singulier en Espagne il ne reste que peu de vestiges mais s'ils sont moindres, ils sont largement mis en valeur. Les murailles qui protégeaient Barcelone durant l'Antiquité ont été reconstruites au cours des siècles mais les quelques pans restants ne sont pas laissés à l'abandon comme on peut le constater au *Museu d'Història de la Ciutat*. Le Musée d'Histoire de Barcelone (MUHBA) n'est pas une institution classique



Illustration 37 : Mise en valeur des anciens remparts de la ville de Barcelone au Museu d'Història de la Ciutat.

puisque'elle possède en tout 13 sièges dans toute la ville. Elle n'a pas déplacé les pans des murailles pour les muséifier mais les a justement mis en valeur dans leur environnement

urbain. Le fait de transposer un objet dans un musée rend difficile sa visualisation historique et donc son appartenance à un territoire donné. Comme nous allons le voir, c'est tout ce que Barcelone ne voulait pas, la ville a donc amené le musée au patrimoine plutôt que le patrimoine au musée. Dans une ville comme Tarragona, elle aussi en Catalogne, l'ancienne arène a fait l'objet d'une restauration et désormais d'une conservation unique. Au contraire de l'architecture romaine, toute construction maure a été détruite ce qui rend compte du processus d'oubli volontaire dans la construction identitaire de la région catalane. Le fait d'avoir été aussi envahie ne rend pas justice à la région qui ainsi serait transposée au même rang que le reste de l'Espagne. Durant l'époque médiévale, Barcelone n'était pas sous le contrôle de la couronne espagnole et il est intéressant de voir l'émergence d'une esthétique médiévale dans la ville avec, par exemple, la revalorisation du quartier gothique du Born. Le patrimoine culturel régional est ainsi utilisé comme discours de légitimation par la Catalogne quant à ses inspirations indépendantistes, surtout à partir des années 1930. Le mouvement politique bourgeois de la *Renaixença*, très ouvertement indépendantiste, réussit alors à formuler une politique de mémoire fondée sur une pratique de la commémoration. C'est aussi à partir de cette époque que la langue catalane connaît un regain essentiel à sa survie puisque seuls une dizaine de pour cent de la population parlait encore catalan. Comme le fait remarquer Felipe Criado, « L'archéologie, pareillement à n'importe quelle recherche historique, n'est pas la récupération de la Mémoire. L'archéologie est la construction de la Mémoire »⁹⁶. Parce qu'un objet ou des ruines ne parlent pas, on construit sur de l'ancien ce que nous sommes aujourd'hui. Les interprétations construisent, elles ne récupèrent effectivement pas. Depuis qu'à San Jacinto fut découverte la céramique la plus vieille des Amériques (4000 avant J.C.), le Musée Communautaire s'est construit une identité à partir de l'archéologie, puis d'après l'identité Zenú. On cherche à se différencier pour mieux exister. Bien évidemment, la région des Montes de Maria ne souhaite pas obtenir son indépendance politique, ni financière face à la Colombie, mais on peut supposer qu'elle souhaiterait obtenir son indépendance culturelle.

Le 20 juillet 1810, un groupe d'indépendantistes renverse le vice-roi de Nouvelle-Grenade Antonio José Amar y Borbón Arguedas et prend le pouvoir à Bogota. Cet événement

⁹⁶CRIADO BOGADO Felipe, *op. cit.*, p. 42.

« *La Arqueología, al igual que cualquier investigación histórica, no es la recuperación de la Memoria. La Arqueología es la construcción de la Memoria.* »

historique marque le début de la guerre d'indépendance qui s'achèvera en 1819 avec la proclamation d'indépendance de la Grande Colombie. Au début de l'année 1810, lors du Vendredi Saint, jour précédant le Dimanche de Pâques, une météorite de plus de 700 kilogrammes tombe près du village de Santa Rosa de Viterbo, dans le département de Boyacá, au nord de Bogota. Cette roche venue du ciel est entendue par les habitants comme un message divin, celui que l'indépendance vis-à-vis de l'Espagne arriverait bientôt. Comme l'explique Julio Arias dans *Nation et différence au XIX^{ème} siècle colombien*⁹⁷, le catholicisme a toujours été considéré comme une source d'unité morale et nationale :

« La religion était synonyme de cohésion nationale et de maintien de l'ordre [...]. La description d'un peuple national éminemment catholique, telle une essence qui ne pouvait être contrée, était un acte de tout point de vue homogénéisant. Pourtant, cela était basé sur la caractérisation des traditions des hauts-plateaux et de quelques autres régions du pays. Le projet d'unification du catholicisme avait du sens pour la nation puisqu'il permettait de maintenir des différences sociales, culturelles et raciales »⁹⁸.



Illustration 38 : Colonne sur la laquelle fut exposée la météorite durant presque 100 ans, à Santa Rosa de Viterbo

Durant presque un siècle, la météorite reste exposée sur un socle dans le village de Santa Rosa de Viterbo, sur la place principale, là où les habitants l'avaient laissée. Elle est achetée en 1823 par le Musée National de Colombie, ce qui fait de cette météorite la première pièce achetée faisant partie des collections du musée. Cependant, pour des questions de poids, elle ne peut pas être transférée jusqu'à Bogota. Au début du XX^{ème} siècle, après de nombreuses péripéties et un vol, la météorite est coupée en deux parties. Celle qui est exposée au sein du Musée National pèse environ 400 kilogrammes, tandis que l'autre moitié a été fractionnée pour être exposée dans des musées en Europe et aux États-Unis. Aujourd'hui la

⁹⁷ ARIAS VANEGAS Julio, *op. cit.*, p. 38.

⁹⁸ « La religión era sinónimo de cohesión nacional y del mantenimiento de un orden [...]. La descripción de un pueblo nacional eminentemente católico, como una esencia que no podía ser contravenida, era un acto a toda vista homogeneizador, pero basado en la caracterización de las tradiciones del pueblo del altiplano y de otras contadas regiones del país. El proyecto unificador del catolicismo cobraba sentido para la nación, en medio del mantenimiento de las diferencias sociales, culturales y raciales ».

météorite est la première pièce qui est visible lorsqu'on entre dans le Musée National de Colombie. Sur une plaque commémorative qui l'accompagne, on peut y lire la chose suivant :

« Trouvée par Cecilia Corredor sur la colline de Tocavita (Boyacá), en 1810. Il s'agit de la première pièce de la collection qu'ont acquise les scientifiques Mariano Eduardo de Rivero et Jean-Baptiste Bourssingault à Santa Rosa de Viterbo en 1823, lorsqu'ils se dirigeaient vers Bogota pour créer le Musée National ».



Illustration 39 : La météorite de Santa Rosa de Viterbo exposée dans la rotonde centrale du Musée National de Colombie.

La météorite de Santa Rosa de Viterbo valorise donc la création du Musée National et donne un aspect sacré aux lieux grâce au mythe qui tourne autour de sa chute sur terre. Le mythe fondateur du musée est en plus amplifié par la muséographie. Rappelons-nous que le Panoptique est constitué d'une tour centrale ouverte par le haut. La météorite est déposée à même le sol, dans cette tour centrale. Le rayon lumineux qui descend sur elle donne l'impression qu'il s'agit d'une apparition divine. Beatriz González, qui est à l'origine de cette mise en scène, a déclaré que cette pièce était « terriblement symbolique : elle vient du Big Bang et elle est tombée un Vendredi Saint – ici est la religion – de 1810, l'année de

l'indépendance. Donc tout est ici. Il s'agit de la pièce qui me donne le plus d'orgueil. Et ils n'ont pas pu la déplacer car elle pèse très lourd »⁹⁹. Tout est fait pour que le Musée National soit considéré comme une institution sacrée, au service d'une nation indépendante.

Cependant, la nation a tendance à étouffer les altérités. Si le Musée National possède ses propres collections, il en reçoit également de la part d'autres musées, de galeries ou de parcs archéologiques. L'année 2013 a été marquée par la commémoration de la culture agustinienne. Le Ministère de la Culture a donc planifié la venue de 20 statues du Parc Archéologique de San Agustín à Bogota. Le Musée National de Colombie s'apprêtait à les recevoir dans un décor visant à reconstituer de manière numérique la forêt dans laquelle les statues sont normalement visibles. Les dites-statues ont été découvertes il y plus d'un siècle et font partie du patrimoine culturel colombien. Les archéologues ne savent pas de quelle communauté indigène elles viennent, sans doute a-t-elle disparue. L'exposition temporaire a été ouverte à partir du 28



Illustration 40 : Affiche de l'exposition « Le silence de idoles » du Musée National de Colombie.

novembre 2013 mais sans les statues. Un groupe de personnes s'est opposé au transport des statues vers la capitale. Selon de nombreuses sources il s'agirait de personnes issues de la communauté indigène Yanakona. Présents dans la région depuis seulement deux décennies, les statues n'appartiennent pas à leur communauté mais elles auraient pour eux un aspect sacré. Selon les dires d'un opposant :

« Nous ne permettrons pas qu'ils les bougent parce que ce sont des éléments sacrés de nos ancêtres et même si les Yanakona ne furent pas les créateurs des statues, elles représentent tout de même une tradition pour le groupe indigène »¹⁰⁰ .

⁹⁹ Interview de Beatriz Gonzalez, *op. cit.*, p. 81.

« Es terriblemente simbólico: viene del Big Bang; cayó un viernes santo —ahí está la religión— de 1810, el año de la independencia. Entonces, ahí está todo. Esa es una de las piezas que más me enorgullecen a mí. Y no lo han podido quitar porque pesa mucho ».

¹⁰⁰ « No permitiremos que las muevan porque son elementos sagrados de nuestros ancestros y aunque los Yanakona no fueron los creadores de las estatuas, sí representan una tradición para el grupo indígena ».

Cependant, les détracteurs de l'exposition seraient bien plus nombreux qu'il n'y paraît et on comptait parmi eux des commerçants, des étudiants, des associations de tourisme...¹⁰¹ Il s'agissait donc d'un mouvement de plus de 3 000 personnes, dont d'autres acteurs que la communauté Yanakona, quelque peu diabolisée après la polémique. Après ces manifestations



Illustration 41 : Exposition « Le silence des idoles », sans statues, au Musée National de Colombie.

pour que les statues ne partent pas à Bogota, on a dénombré quelques blessés. L'exposition qui devait s'appeler « *El retorno de los ídolos* » (Le retour des idoles) a donc été renommée, non sans ironie, « *El silencio de los ídolos, una evocación de la estatuaria agustiniana* » (Le silence des

idoles : une évocation des statues agustiniennes) et fut un fiasco pour le musée. Il est toujours possible de trouver des raisons supplémentaires au refus de laisser partir les statues agustiniennes comme le manque à gagner économique : cela aurait pu rebuter des touristes qu'il manque des statues dans le parc archéologique. Cependant il faut noter que l'exposition ne parlait absolument pas de la communauté qui a fabriqué ces statues, ni même de la région de San Agustín. La salle dénotait par ses espaces vides mais une solution innovante a été trouvée par le commissaire d'exposition. Une application est mise en ligne pour que le vide soit remplacé par les statues au format digital (voir illustration 42). Les statues étaient présentées comme des objets d'art ce qui efface totalement leur essence : croyances religieuses et pratiques culturelles. La communauté agustinienne est donc totalement

¹⁰¹ MARTÍNEZ CELIS Diego, « ¿El “silencio de los ídolos” o el “silenciamiento” de las comunidades? », *Arkeopatias*, 12.12. 2013.

invisibilisée. Pourtant d'après le Comité Espagnol du Conseil International des Monuments et sites :

« Conserver *in situ* monuments et biens communs doit être un objectif fondamental de la conservation du patrimoine archéologique. N'importe quel transfert viole le principe selon lequel le patrimoine doit se conserver dans son contexte original. [...] Ce principe revêt une importance spéciale lorsqu'il s'agit de groupes autochtones ou de groupes culturels de caractère local. Dans certains cas, il est conseillé de confier la responsabilité de la protection et de la gestion de monuments et de sites aux populations autochtones »¹⁰².

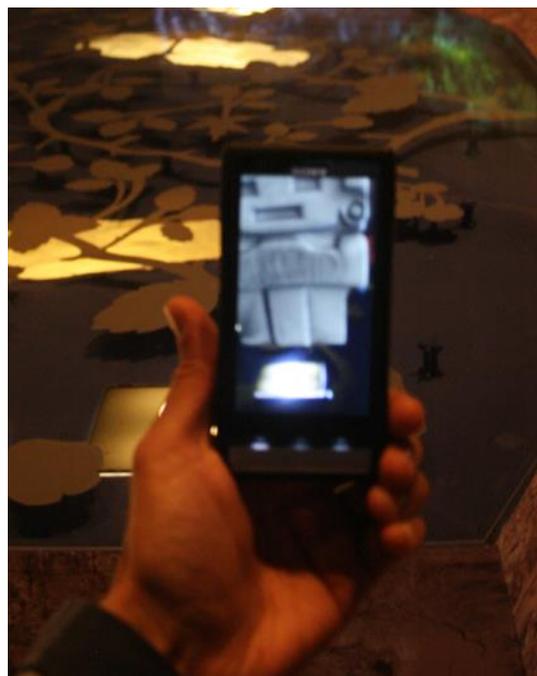


Illustration 42 : Dispositif numérique pour voir les statues durant l'exposition « Le silence des idoles ».

Le Musée National de Colombie et l'ICANH dénoncent une attitude égoïste de la part de certains acteurs de la communauté puisqu'il s'agissait d'une exposition de seulement trois mois. La politique centralisée de ces grandes instructions nationales sont pourtant mises à mal par un texte du Ministère de la Culture colombien sur la gestion, la protection et sauvetage du patrimoine culturel :

« Il est fondamental de convoquer la participation des sociétés locales et régionales, des groupes et des collectivités, pour qu'elles comprennent que le patrimoine est quelque chose qui leur appartient, qui constitue leurs mémoires et leurs identités. La gestion du patrimoine culturel doit être ainsi assumée avec la participation des citoyens, et non pas seulement celle des entités culturelles »¹⁰³.

¹⁰² ICOMOS, *Carta internacional para la gestión del patrimonio arqueológico*. Artículo 6. Mantenimiento y conservación, 1990.

« Conservar "IN SITU" monumentos y conjuntos debe ser el objetivo fundamental de la conservación del patrimonio arqueológico. Cualquier traslado viola el principio según el cual el patrimonio debe conservarse en su contexto original. Este principio reviste especial importancia cuando se trata del patrimonio de poblaciones autóctonas o grupos culturales de carácter local. En ciertos casos, es aconsejable confiar la responsabilidad de la protección y de la gestión de monumentos y yacimientos a las poblaciones autóctonas ».

¹⁰³ URIBE María Victoria, « María Victoria Uribe responde al director de ICANH », *Arcadia*, 2013.

« Es fundamental convocar la participación de las sociedades locales y regionales, de los grupos y los colectivos, para que comprendan el patrimonio como algo que les es propio, que conforma sus memorias y

Il semble donc que la communauté de San Agustín était dans son droit et que les statues qui composent ce patrimoine culturel si précieux aient évité un processus de muséification.

3. Existe-t-il une alternative à la muséification ?

Le patrimoine culturel est composé de deux branches, l'immatériel et le matériel. L'archéologie rend possible la construction du deuxième. Cependant la définition du patrimoine culturel porte à confusion. On ne saurait saisir ses limites à moins qu'elles ne soient visibles dans les revendications et contestations vues précédemment. Il est facile de faire dire à un objet qui ne parle pas tout ce que l'on souhaite. On ne peut faire que des hypothèses et ces hypothèses peuvent faire office de surinterprétations. Le patrimoine culturel est au cœur d'un enjeu politique, social et financier. Peut-être même qu'à cause de cela il dénature l'objet qu'il gratifie d'une conservation et d'une exhibition puisque le destin de l'objet en question n'était sans doute pas d'être conservé ni exhibé. La muséification est un processus cherchant à figer une pratique en un objet digne de conservation et d'exhibition. La patrimonialisation et la muséification, qu'elles obéissent à une volonté militante locale comme dans le cas du Musée Communautaire de San Jacinto ou à une démonstration de savoir-faire et de savoirs techniques, portent en elles une charge affective, une lecture du passé. La réinterprétation de biens d'intérêt culturel sous d'autres formes, répondant aux injonctions d'un présent plus tourné vers le tertiaire, tend à commuer le passé en objet de consommation, de spectacle. Mais alors pourquoi cette envie à tout prix d'institutionnaliser une pratique ou un savoir-faire ? De quoi « l'objet » est-il le témoin ? Pourquoi le patrimoine culturel nous renvoie-t-il toujours vers le passé ?

L'universitaire Marianne Hirsch répond partiellement à ces questions avec sa théorie de la « postmémoire » qu'elle applique essentiellement à la Shoah :

« Le terme de postmémoire décrit la relation que la « génération d'après » entretient avec le trauma culturel, collectif et personnel vécu par ceux qui l'ont précédée, il concerne ainsi des expériences dont cette génération d'après ne se « souvient » que par le biais d'histoires, d'images et de comportements parmi lesquels elle a grandi. Mais ces expériences lui ont été transmises de façon si profonde et affective qu'elles *semblent* constituer sa propre mémoire. Le rapport

constituye sus identidades. La gestión del patrimonio cultural debe ser así asumida con la participación de los ciudadanos, y donde no sólo las entidades culturales participen ».

de la postmémoire avec le passé est en vérité assuré par la médiation non pas de souvenirs, mais de projections, de créations et d'investissements imaginatifs. [...] C'est être formé, bien qu'indirectement, par des fragments traumatiques d'événements qui défient encore la reconstruction narrative et excèdent la compréhension. Ces événements sont survenus dans le passé, mais leurs effets continuent dans le présent. [...] Cependant, la postmémoire n'est pas une position identitaire, mais une structure générationnelle de transmission ancrée dans de multiples formes de médiation »¹⁰⁴.

Cette théorie peut être largement applicable à la Colombie dans le cadre du conflit armé. Les générations actuelles vivant dans un grand centre urbain comme Bogota n'ont pour la plupart jamais eu de contact direct avec le conflit armé qui pourtant était toujours d'actualité lors de leur naissance. Cependant ils se sentent concernés car leurs parents ou leurs grands-parents l'ont peut-être été directement et parce que la médiatisation du conflit est telle que chaque jour est rythmé par les évolutions du processus de post-conflit. Il ne s'agit pas d'une « position identitaire » car il n'est pas question d'obtenir un statut de victime mais ils se sentent comme faisant partie des rouages du conflit. Le fait de mettre en vitrine des « objets » est sans doute métaphorique, ce serait enfermer l'objet pour qu'il garde avec lui un passé douloureux. On peut alors penser le musée comme un cimetière plutôt que comme le renouveau d'une mémoire perdue. De ce point de vue, la muséification est donc essentielle puisqu'elle représente une barrière entre soi et le passé, une protection contre l'actualisation perpétuelle de l'histoire. Cependant cette barrière peut également constituer un fossé entre soi et les autres.

A cela, un remède qui serait le patrimoine *in situ*. Plus de vitrines pour se distancier de l'objet patrimonial et une expérience « vivante » et sociale. L'expérience du musée est souvent solitaire et superficielle car tout est prévu : « La pièce la plus importante dans un musée, c'est son édifice. Le concept principal du musée est d'attacher la muséographie à l'édifice »¹⁰⁵. Le Musée Communautaire de San Jacinto propose des sorties découverte patrimoniale pour que les habitants puissent se familiariser avec ce qui les entoure et qu'ils puissent également se réapproprier la zone rurale de la municipalité qui avait été délaissée

¹⁰⁴ HIRSCH Mariane, « Postmémoire », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, 2014, p. 205-206.

¹⁰⁵ MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA, *Los Coloquios Nacionales: La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el Museo*, Bogota, 2001.

« La pieza más importante del Museo es el edificio. En su uso como Museo el proyecto museográfico hace parte del concepto principal de amarrar la museografía al edificio. »

durant de nombreuses années à cause du conflit armé. C'est de cette manière que l'on peut par exemple observer les pétroglyphes, ces dessins symboliques gravés sur de la pierre, à environ une heure de San Jacinto.



Illustration 43 : Sortie patrimoine culturel organisée par le Musée Communautaire de San Jacinto.

Illustration 44 : Observation des pétroglyphes.

Le musée multimédia est également une alternative au musée traditionnel. Des expositions visibles à toute heure et sans se déplacer, cependant le discours muséographique serait toujours présent. De plus, de grands progrès restent à faire pour que ces contenus soient véritablement ludiques et attrayants pour les visiteurs 2.0. Une autre alternative serait l'insertion du patrimoine culturel matériel au sein des rues, le faire dialoguer avec l'espace urbain comme le fait déjà le *street art*. Le dialogue avec l'espace rural est également une solution comme dans le cas du *land art* mais dans ce cas l'œuvre est irrémédiablement amenée à disparaître, ce qui pose le problème de la conservation. Il y aurait 750 musées dans le pays selon la *Red Nacional de Museos de Colombia*. Paradoxalement, les vider reviendrait à remplir un peu plus la nation de culture.

Depuis la seconde moitié du XX^{ème} siècle, la Colombie a été le théâtre de luttes qui aujourd'hui n'ont toujours pas eu de point final, malgré un processus de post-conflit en marche qu'on pourrait qualifier de partiel. Depuis l'expansion du narcotrafic dans le pays à partir des années 1980, les règles de la lutte armée se sont complexifiées. Il ne s'agit alors plus d'un conflit entre belliqueux et l'État mais d'une série de faits violents auxquels il fallait, à chaque fois, désigner un coupable. Les acteurs du conflit armé n'ont pas été les mêmes, aux mêmes époques, selon les zones du pays. La création des Associations Communautaires de Vigilance Rurale (*Convivir*) au milieu des années 90, alors que l'État est complètement débordé, est le point de départ d'une spirale infernale. La société civile n'est désormais plus en marge du conflit, elle en est le cœur. De par ce fait, la culture s'est peu à peu imposée comme une nouvelle forme de resserrer les liens sociaux entre nationaux. L'entrée du patrimoine immatériel dans le cercle de « la grande culture » a permis de dynamiser l'entrée de nouvelles communautés au sein des propositions de politiques publiques. Cependant, leur application n'est pas toujours pensée de manière réaliste. C'est pour cela qu'une région comme celle des Montes de María a décidé de mettre en avant ses propres attributs culturels au détriment d'un patrimoine culturel national comme il peut être représenté au sein du Musée National de Colombie. Rappelons que les musées communautaires sont des créateurs de pouvoir pour des populations qui, délaissées par les dirigeants nationaux, se réinventent un système de fonctionnement socio-culturel compréhensible par l'ensemble de sa communauté. Quant au processus d'identification avec une grande culture nationale, elle s'avère être impossible puisqu'il s'agit d'une construction double. A la fois homogénéisante et excluante, à l'image de la construction de la nation colombienne. Nous avons pu voir durant l'étude comparative des deux institutions, que le Musée National possède une muséographie qui tente de mettre en valeur la diversité culturelle et identitaire de la Colombie, celle de la Constitution de 1991. Cependant, le discours entendu par le visiteur est tout autre s'il veut bien avoir un peu de sens critique, qu'il soit relatif aux indigènes, aux afro-descendants, aux classes populaires ou aux femmes. En ce qui concerne le Musée Communautaire de San Jacinto, nous avons affaire à un espace où les représentations données sont le fruit de la population elle-même, sur elle-même. Mettre

en avant ses propres spécificités tend tout de même à s'éloigner de l'Autre et à se refermer sur un contexte historique local qui n'a pas de sens s'il n'est pas lu sur une plus grande échelle. C'est d'ailleurs une critique qui peut être faite au Musée Communautaire de San Jacinto dont la muséographie peut sembler disparate. A force de couper des ponts nationaux qu'il serait obligatoire de mentionner pour la bonne entente du récit muséographique, l'institution se retrouve constituée de petits morceaux de mémoire éparpillés. La rénovation du musée de San Jacinto est innovante en théorie car elle revendique la représentation de soi par soi-même mais il semble qu'il s'agisse d'un musée de la communauté pour la communauté, sans véritable ouverture sur l'extérieur.

« De nouvelles opportunités d'échanges interactifs et une meilleure offre de contenu peut amener à une 'fausse diversité', masquant ainsi que certaines personnes s'intéressent uniquement au fait de communiquer avec d'autres gens qui partagent les mêmes références culturelles. » (UNESCO, 2012)¹⁰⁶

D'ailleurs, un musée itinérant a été créé en 2016 dans la région et malheureusement il ne dépasse pas ses frontières. Le projet a été mis en place par la *Corporación Colectivo de Comunicaciones Montes de María Línea 21*, une ONG créée en 1994 à El Carmen de Bolívar. Pourtant le projet est soutenu par des entités nationales et internationales comme le *Centro Nacional de Memoria Histórica* et même le gouvernement français. Le Musée Itinérant des Montes de María a pour volonté de créer une école de production audiovisuelle pour former des collectifs de narrateurs qui continueraient à faire vivre par le biais de *médium* actuels la mémoire de la région des Montes de María. Il est facile ici de voir le repli sur elle-même de cette communauté qui ne cherche pas à faire connaître ses pratiques mais plutôt à les garder pour elle-même le plus longtemps possible.

Au contraire, ces mémoires, l'État cherche à les collecter pour en faire une nouvelle définition de la citoyenneté en Colombie. Les politiques mémorielles constituent un usage pragmatique des victimes pour que leur récit d'expériences personnelles puisse servir au plus grand nombre. Il y a bien sûr une autre dimension des politiques mémorielles qui est celle de la réparation et de la justice. En Colombie, si les FARC sont effectivement à la source de

¹⁰⁶ « *Nuevas oportunidades de intercambios interactivos y mayor oferta de contenido puede llevar a una 'falsa diversidad' que enmascare el hecho de que a algunas personas solo les interesa comunicarse con las que comparten sus mismas referencias culturales.* »

nombreux rackets dans les zones rurales et qu'on ne compte plus le nombre de séquestrations et d'assassinats à leur actif, il ne faudrait pas oublier que certains guérilleros ont souhaité utiliser la voie politique légale à travers l'UP dès 1985. Cependant cela s'est révélé être un désastre pour ses partisans puisque les meurtres se sont comptés par milliers. En ce qui concerne les paramilitaires, beaucoup se sont tournés vers le narcotrafic et l'usage de la torture auprès des populations civiles. La volonté suprême de mettre fin à l'expansion de la guérilla a causé des tueries de masse comme ce put être le cas à El Salado. Ce sont d'ailleurs les groupes paramilitaires qui auraient fait le plus de morts en Colombie. D'autre part, l'État et ses Forces Armées ont aussi eu leur lot de scandales, comme celui des faux-positifs, usant également de la violence pour freiner les dissidents. Les associations d'aide aux victimes se multipliant, l'État s'est vu obligé de mettre en place des lois de reconnaissance des droits des victimes à partir du milieu des années 2000. Cette obligation s'est peu à peu transformée en un devoir qui s'est matérialisé sous la forme de la mémoire. Cependant, le vécu de chacun étant singulier le travail s'est compliqué puisqu'il ne fallait pas traiter d'une mémoire unidimensionnelle, mais plurielle. Les musées dit traditionnels ont laissé place à un nouvel arrivant, le musée de mémoire, qui doit assumer de raconter les moments les plus sombres de son histoire nationale, ou de celles d'autres nations comme c'est le cas du Musée Mémoire et Tolérance, au Mexique. Dans le cas de la Colombie, il s'agit de musées post-conflit, qui comme c'est le cas pour le Musée Communautaire de San Jacinto, comptent sur la participation active de la communauté. Il s'agit le plus souvent de centres vivants plutôt que d'institutions au caractère académique. La Colombie est un grand pays en termes de superficie, presque deux fois la France, qui comptait en 1984 29,44 millions d'habitants, et en 2013 48,32 millions¹⁰⁷. Les reliefs y sont très différents et les modes de vie également. Qu'est-ce qui peut alors lier un habitant de Bogota, capitale très urbanisée, et un paysan afro-colombien habitant sur la côte caribéenne ? Les politiques publiques ont alors crié à l'aide et on fait appel au patrimoine culturel. Ce dernier est difficile à définir puisqu'il peut être national, local, personnel. Il doit être hiérarchisé et ses composants doivent être classés : matériel ou immatériel, archéologique ou historique. Cependant, l'un de ses enjeux est clairement de délimiter une communauté de personnes et de les rassembler sous la même bannière. Ainsi, on délimite symboliquement le droit à un individu de disposer du patrimoine

¹⁰⁷Chiffres de la Banque Mondiale.

ou non. Dire que l'État serait responsable de cette délimitation serait lui donner plus de pouvoir qu'il n'en a déjà. Il s'agit bien souvent de l'œuvre de comités académiques qui n'ont pas forcément d'intérêt pour le national, ni d'impact sur celui-ci à part lorsqu'il s'agit de ce dit-patrimoine culturel. La force du patrimoine culturel est qu'il tend à dépasser par sa longévité toute politique d'un État. Les biens archéologiques trouvés sur le territoire colombien actuel ont vu passer des millions d'hommes puissants et des systèmes politiques tous différents les uns des autres. A l'inverse de ces derniers, eux sont toujours là et peuvent toujours exercer leur pouvoir sur une communauté d'individus dont l'histoire peut être légitimée par leur existence.

Cependant, le capital symbolique dont est porteur le patrimoine culturel peut être manipulé de plusieurs manières. En effet, la mise en scène d'éléments du patrimoine matériel ou immatériel au sein d'un espace tel que le musée est porteur de représentations que couvre le spectre de la colonialité. Il s'agit d'un espace de création mais qui est régit par des règles venues de la vieille Europe. Les histoires nationales sont singulières et pour cette raison la réappropriation de ce modèle muséal par la Colombie ne fonctionne pas. Il s'agit d'une très jeune nation dont l'histoire ne fait que commencer. Elle commet ainsi des erreurs comme celle de réutiliser un patron colonial au sein même de ses frontières, au nom du « complexe 'racisme/ethnicisme', péché originel de l'Amérique »¹⁰⁸. Il est important de comprendre ces données historiques avant d'entrer dans une institution muséale car bien souvent, le processus de muséification, parce qu'il retire l'objet ou la manifestation culturelle de son contexte originel, rend indéchiffrable sa chronologie.

Comme un des buts de cet écrit est de mettre en évidence lequel des deux musées, l'un à but de représentation nationale et l'autre communautaire, est le plus apte à donner aux visiteurs une image objective de la Colombie, il faudrait d'abord revoir le concept de musée. En premier lieu, une étude comparative se rapporte presque toujours à plusieurs sources et méthodes de travail. En effet, ces deux musées ne peuvent s'étudier de la même manière parce qu'avant tout il s'agit de l'œuvre d'une ou de plusieurs personnes singulières. Dans le cas du Musée National, on a affaire à une grande institution de rayonnement international, les sources sont donc le plus souvent écrites bien que des contacts directs soient largement

¹⁰⁸ QUIJANO Anibal, « 'Race' et colonialité du pouvoir », *Mouvements*, p. 111-118.

possibles avec les fonctionnaires comme, par exemple, dans le cadre du Cours de Formation Annuel de la division éducative et culturelle du musée (voir note p. 13). Dans le cas du Musée Communautaire de San Jacinto, se rendre sur place est primordial puisque beaucoup d'informations sont données de manière orale. De plus, comme il s'agit aussi d'un musée hors les murs, la communication et l'observation à l'intérieur comme à l'extérieur de l'institution est importante. Se pose ensuite la question de la définition des objets étudiés, parce qu'une même notion n'a pas toujours la même fonction ni le même sens à deux endroits différents. Sur ce point, il est important, plutôt que de différencier le Musée Communautaire et le Musée National, de rendre compte de leur similitude : ce sont des musées. En comparant, on cherche la différence alors que c'est la ressemblance qui est au cœur de cette étude. Qu'est-ce qu'un musée ? Il s'agit d'un endroit où l'on entasse des choses que l'on pourra nommées patrimoine culturel. Comme ces deux objets sont en fait un seul, il n'y aura donc pas à choisir lequel, du Musée Communautaire de San Jacinto ou du Musée National, représente le mieux la nation colombienne puisque c'est le musée, le seul qui existe, qui ne le fait pas. Le patrimoine culturel est une création, - un objet, une pratique -, qui sert à remplir des musées. On ne saurait donc juger un musée sur ce qu'il contient mais sur les représentations qu'il véhicule à partir de son butin. Dire que le Musée National a un véritable problème au sein de son récit muséographique n'aura rien de surprenant après cette étude : rejet de la diversité, allochronisme, élitisme, mythologie, colonialisme, manque d'éthique. Alors qu'il était prédéfini que le musée soit un instrument du pouvoir de l'État, il se trouve en fait être tout le contraire. Pour nuancer ce propos et parce qu'il ne s'agit pas d'un acharnement sur ce musée, il faut avouer qu'il est facile de mal-interpréter ou de sur-interpréter certains aspects de sa muséographie. Le cas de la minorité roms en Colombie n'a, par exemple, pas été étudiée dans cet écrit bien qu'ils étaient plus de 4 000 selon des chiffres du DANE pour l'année 2005. Cela montre bien que dans chaque *medium* de représentation, qu'il s'agisse d'un musée ou d'un écrit, tout ne peut pas être contenu à un seul endroit. Pour ce qui est du Musée Communautaire de San Jacinto, on peut parler d'une muséographie idéaliste, peu incluante et démembrée. Son but, nous l'avons bien compris, n'est pas de représenter la Colombie et ce point est très bien légitimé. Cependant, une construction discursive de l'identité sanjacintera, ville de Colombie d'une part, et appartenance régionale montemariana de l'autre, permettrait de fortifier le discours du Musée Communautaire de San Jacinto. La prise

de pouvoir de cette institution muséale est donc toute relative puisqu'elle possède un épiceutre d'action local peu amené à évoluer.

On ne pourrait pas représenter la Colombie, ses habitants et sa (ses) culture(s) de manière lisse car son histoire ne l'est pas. Les frontières, instables, qui ont fait d'elle une nation peuvent être considérées comme de simples lignes administratives. La conclusion générale de ce travail est que le musée ne devrait pas dépasser ses compétences de lieu d'exposition. A partir du moment où les objets sont « expliqués », ils seront toujours les calices de représentations. Comme les biens patrimoniaux ne livrent pas leurs secrets seuls, nous voudrions tous parler à leur place. Il ne semble pas que quelqu'un ait plus de légitimité à le faire plutôt qu'un autre, peu importe qu'il soit lui-même le sujet de la représentation. Cette question de la légitimation du discours muséal nous ramène pourtant à une logique coloniale : L'Europe aurait-t-elle le monopole des représentations culturelles ?