

Les spectres de musées, de l'Amazonie à la Caraïbe

MORGANA HERRERA MICLEA

CRICCAL - UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE

morgana.herrera@sorbonne-nouvelle.fr

1. Ce texte est issu d'une présentation réalisée dans le cadre du séminaire du GRECUN de 2023-2024, lors duquel les intervenant-es devaient s'interroger sur la diversité des recherches en civilisation. Il part d'un malaise largement partagé par les « civilisationnistes », celui de ne pas savoir comment définir une « discipline » propre aux divisions universitaires françaises et dont le nom même reste complexe à assumer. C'est d'autant plus le cas que nous sommes toujours amenés à devoir l'expliquer dans des contextes étrangers, puisqu'être enseignante-chercheuse en civilisation suppose d'être rattachée à un département de langue étrangère et donc de travailler sur des contextes autres que français. Plutôt que d'essayer de définir ce qu'est la « civilisation » dans le paysage académique français, le séminaire proposait de partir des objets d'étude des enseignants-chercheurs associés à cette appellation. Dans mon cas, on peut considérer que je me suis ajoutée une difficulté supplémentaire ou une raison additionnelle à l'incertitude identitaire de mon champ d'étude, puisque ma recherche actuelle porte sur quelque chose qui n'existe pas, le Musée national de l'Amazonie ou Musée amazonien au Pérou. Promesse non tenue mais maintes fois faite par l'État péruvien, le Musée amazonien se manifeste au fil de l'histoire comme un projet, un désir, un fantasme, un rapport officiel, ou encore un plan muséographique... mais qui ne s'est jusqu'à aujourd'hui jamais concrétisé.
2. Le défi de fixer un objet de recherche par excellence insaisissable, puisqu'inexistant, semble répondre en miroir à la difficulté de définir le champ des études en civilisation. Ma réflexion est guidée par les interrogations suivantes : le flou autour de ce que recoupe la civilisation est-il un atout pour pouvoir aborder un objet fuyant ? Cela permet-il de poser l'inexistant comme une notion pertinente scientifiquement ? Et dans ce cas, quels sont les outils à ma disposition pour tracer les contours de ce spectre,

de ce musée amazonien péruvien régulièrement fantasmé mais jamais réalisé ?

1. La coïncidence comme point de départ de la recherche

3. Le point de départ de cette recherche est une coïncidence ou un télescopage temporel. En 2020, alors que je finissais d'écrire ma thèse de doctorat qui portait sur la commémoration du IV^e centenaire de la « découverte » du fleuve Amazone au Pérou, l'un des chapitres portait sur l'organisation d'une grande exposition à Lima, de type exposition coloniale : l'Exposition amazonienne de 1943. À l'époque, l'organisateur de l'exposition ainsi que le président de la République avaient promis qu'ils veilleraient à la construction d'un musée afin de pérenniser le contenu de l'exposition temporaire. Ce serait le Musée national de l'Amazonie. Il ne vit finalement pas le jour.
4. Par sa non-construction, ce projet apportait néanmoins une pierre à l'édifice de ma démonstration : l'espace amazonien est d'abord au Pérou celui de l'opportunisme, de la conjoncture, de l'exploitation à court terme. Cette conclusion trouvait un nouvel écho en 2020, à l'occasion d'une autre commémoration. L'instance organisatrice des célébrations du Bicentenaire de l'indépendance, prévues pour l'année suivante, avait initialement envisagé d'inaugurer deux musées : le Museo Nacional (MUNA), conçu sur le modèle du Musée national d'anthropologie du Mexique, qui devait mettre à l'honneur les grandes civilisations préhispaniques de l'ancien Pérou, et le Museo Amazónico. Mais une fois encore, le projet de celui-ci fut abandonné, au profit exclusif du MUNA. Cette décision renforçait ainsi un biais déjà omniprésent dans l'ensemble du parc muséal péruvien : le Pérou a tendance à être présenté comme un pays avant tout archéologique, avec un splendide patrimoine provenant de civilisations désormais disparues¹, et c'est cette richesse culturelle qui est constamment mise en avant.
5. Le musée inexistant de 1943 et le musée inexistant de 2021 ont constitué les deux bornes chronologiques d'une réflexion que je mène depuis cette

1 Ironie du sort, le MUNA est aujourd'hui un musée vide, trop grand pour être tout à fait occupé. La question des collections n'avait d'ailleurs pas été approfondie en amont. Comme le souligne un récent article de la revue *Artishock*, le MUNA est une « grande salle d'attente » (Martínez, 2024). L'inexistence du musée amazonien s'insère ainsi dans une précarité muséale générale.

fin de thèse. En 2021, l'Amazonie semblait davantage intégrée aux espaces d'exposition d'une culture nationale, notamment dans l'espace muséal, puisque les artistes amazoniens, et en particulier les artistes autochtones, ont connu un succès grandissant sur la scène culturelle péruvienne. Malgré cela, nous avons de nouveau été témoins d'un effacement amazonien lors des célébrations du bicentenaire. Face à cette répétition, je me suis demandée si, entre ces deux dates, des projets similaires avaient vu le jour, si les raisons de leur échec étaient toujours les mêmes. Depuis trois ans, je traque ou collectionne ces inexistantes musées amazoniens en inventant mes propres méthodes, pour essayer de dépasser le paradoxe de chercher ce qui n'est pas. Cette collecte qui est toujours en cours a donné lieu à la constitution d'un corpus très fragmentaire de musées fantômes, au sens à la fois d'une matérialisation d'absence et d'entités qui relèvent de l'imaginaire. Ces musées sont littéralement des revenants, réapparaissant à différents moments de l'histoire récente du Pérou, sous forme de promesses, de projets ou de visions inachevées.

2. Constituer un corpus fantôme et fragmentaire

6. Comme j'avais entendu parler pour la première fois d'un projet de musée national amazonien dans le contexte d'une exposition, j'ai pris pour point de départ de ma traque de l'inexistant les expositions de collections amazoniennes. Ma recherche a commencé après la date de 1943, puisque l'Exposition amazonienne de Lima fut considérée par la presse comme un événement sans précédents. J'ai néanmoins exploré les pavillons péruviens des expositions universelles et internationales depuis la fin du XIX^e siècle, cherchant à savoir si des collections amazoniennes y avaient été présentées et si elles avaient pu inspirer une volonté de muséification. Mais les rares fois où des matérialités amazoniennes étaient évoquées, celles-ci ne semblaient pas avoir suscité de débats sur la nécessité de les exposer dans des espaces pérennes.
7. J'ai eu plus de succès en suivant le fil d'une importante collection d'objets et d'art amazoniens de la région de l'Ucayali : la collection de Raúl de los Ríos. Collectionneur amateur, propriétaire de plus de 14 000 pièces collectées sur une vingtaine d'années, de los Ríos avait été brièvement mentionné par la presse régionale d'Iquitos, capitale de l'Amazonie péruvienne,

au moment du IV^e centenaire de la « découverte » de l'Amazone, comme un notable susceptible de prêter des objets pour les célébrations. Ainsi, il expose une partie de sa collection en 1942 à Iquitos, mais celle-ci n'est mentionnée que comme un élément commémoratif parmi d'autres. En revanche, lorsqu'il présente l'intégralité de sa collection entre 1949 et 1950 dans le cadre de la Feria de Octubre, foire commerciale à Lima, la question du musée apparaît dans toutes les conversations sur sa collection. C'est d'abord de los Ríos qui désigne celle-ci par l'expression « museo amazónico ». Mais ce sont aussi les articles dans la presse au sujet de la foire qui soulignent spécifiquement l'importance du stand de Raúl de los Ríos et qui réclament la création d'un musée. Comme je l'ai analysé ailleurs (Herrera, 2023), l'enjeu réside moins dans la patrimonialisation de ses céramiques, art plumaire ou tissus, que dans la stupéfaction face à l'ampleur de sa collection, révélant à quel point l'Amazonie restait méconnue. Ainsi, les appels à créer un musée visent avant tout à former des scientifiques capables de mener des missions d'exploration permettant de mieux exploiter la forêt, dans une logique de valorisation économique de ses ressources.

8. C'est uniquement lorsque la totalité de la collection de los Ríos est acquise par un mécène étatsunien pour être donnée au Muséum d'Histoire Naturelle de New York que le Congrès péruvien exprime des regrets face à cette perte pour le pays. Une deuxième collection, plus modeste, constituée par de los Ríos et exposée à Lima en 1955 et 1956, suscite alors un autre type de débat : cette fois, c'est sa valeur patrimoniale qui est mise en avant. Les membres du conseil de l'Institut d'Art Contemporain (IAC), un espace où la collection de los Ríos avait été exposée, organisent alors une collecte et une campagne en soutien de l'achat de celle-ci. Elle est finalement achetée et offerte au Musée National de la Culture Péruvienne (MNCP), intégrant ainsi un musée préexistant plutôt qu'un hypothétique musée national amazonien. Aujourd'hui encore, le MNCP expose une partie de la collection de los Ríos, ce qui en fait un des rares musées nationaux basé à Lima à pouvoir présenter une variété d'objets amazoniens. Ce n'est sans doute pas un hasard si ce même musée a reçu la donation d'une importante collection de productions asháninkas, collectées par l'anthropologue étatsunien Gerald Weiss. Contrairement à ce qui se passe avec la collection de los Ríos, les autorités du Ministère de la Culture et du Ministère des Affaires étrangères ont été impliquées dans ce qui est désormais considéré comme un « rapa-

triement » (Macedo, 2022) d'œuvres qui appartiennent au Pérou, après s'être trouvées longtemps aux États-Unis.

9. Une autre exposition majeure, étudiée dans le but de trouver une trace du musée fantôme, est l'exposition de 1998, *El ojo verde*. Considérée par les spécialistes d'art amazonien comme un jalon décisif dans l'histoire de l'art national, cette exposition marque un tournant dans la visibilité des expressions artistiques inspirées par la forêt amazonienne, souvent créées sur place et en grande partie par des artistes autochtones. *El ojo verde* a été l'exposition « mère » d'une « révolution culturelle » (Surrallès, 2020). Gredna Landolt et Pablo Macera, les deux curateurs, en collaboration avec l'Association interethnique de développement de la forêt péruvienne (AIDSESP) et le Programme de formation des maîtres d'école bilingues de l'Amazonie péruvienne (FORMABIAP), avaient réuni pour cette exposition une série de dessins représentant différentes cosmogonies d'une variété de peuples autochtones, ainsi que des œuvres d'artistes souvent anonymes des mêmes communautés, dans une muséographie très contemporaine et dans un lieu associé à la création contemporaine, la Fundación Telefónica. En 2001, *El ojo verde* voyage jusqu'à Iquitos, où elle est présentée dans l'espace d'expositions temporaires de la Direction décentralisée de l'Institut national de la culture (INC, aujourd'hui, Ministère de la Culture), appelé le Museo Amazónico. Malgré son nom, cet espace n'a jamais été un musée à part entière et il ne faudrait pas le confondre avec le projet de grand musée national de l'Amazonie. Justement, les œuvres de *El ojo verde* avaient pour vocation, selon Gredna Landolt (entretien personnel, mars 2022), de constituer le premier fonds du Museo Amazónico de l'INC pour donner à cet espace une collection et en faire un musée à proprement parler².
10. Malheureusement, les fonctionnaires de l'espace d'exposition ont été contraint·e·s de refuser la donation. En effet, le budget de l'institution ne permet pas de garantir des conditions adéquates de conservation pour des œuvres majoritairement réalisées à partir de matériaux organiques (bois, fibres végétales, plumes...), et donc, particulièrement fragiles. La mise en place de vitrines hermétiques pour prévenir les infestations de nuisibles,

2 Certes, il existe de nos jours de nombreux musées qui ne possèdent pas de collection, notamment en Amérique latine, avec le cas des *museos comunitarios*. D'ailleurs, la centralité de la collection a été depuis longtemps déplacée dans la définition de « musée » (Mairesse, 2021). Mais le Museo Amazónico n'est pas non plus un espace où des recherches peuvent avoir lieu et il n'existe pas de planification curatoriale des expositions qui s'y tiennent.

ainsi qu'un système d'aération et de climatisation indispensable dans un climat tropical, représentent un coût bien trop élevé pour les ressources limitées de cet espace. Interrogée sur la possibilité de fonder un Musée national de l'Amazonie (entretien personnel, mars 2022), Landolt souligne que la principale difficulté est celle de la conservation de ce type de matériaux organiques, qui sont intrinsèques à la production artistique et artisanale en Amazonie.

11. Étant elle-même une grande collectionneuse d'art autochtone amazonien, Landolt confie que le seul musée auquel elle aurait confiance pour léguer sa collection, en raison de ses conditions de conservation satisfaisantes, est le Musée d'Art de Lima (MALI). Ce musée privé est très souvent pris pour un musée national public, tant sa collection allant des civilisations préhispaniques aux artistes contemporains a vocation à représenter l'intégralité du patrimoine national. Pablo Macera a, pour sa part, légué une partie de sa collection au musée de la Banque centrale, tandis qu'une autre partie de sa collection est restée dans sa famille après son décès. Ces trajectoires contrastées de certaines des collections les plus importantes d'art amazonien, comprenant aussi bien des objets dits ethnographiques que des œuvres d'art contemporain, remettent en question la pertinence même de la création d'un grand musée national unique. Comme l'illustre Brus Rubio, peintre Murui-Bora, ce serait peut-être aux musées préexistants de « s'amazoniser », comme on peut le voir dans sa série de toiles de 2015, *El MALI en el mitayo*.

12. Enfin, mon corpus de musées amazoniens spectraux, fantasmés, souhaités et disséminés, inclut également l'ensemble des textes produits pour et/ou par le Ministère de la Culture depuis 2012, à partir du moment où cette institution soutient officiellement la création du musée national de l'Amazonie. C'est dans le cadre d'une initiative émanant de ce ministère qu'un musée était prévu pour célébrer le Bicentenaire. Sans entrer dans les détails abordés dans un autre article (Herrera, 2024), ce nouvel appui institutionnel, apparu dans le contexte de la déclaration du fleuve Amazone comme nouvelle merveille naturelle du monde en 2012, visait à promouvoir un projet de musée à Iquitos. Devant s'implanter dans un milieu de grande précarité institutionnelle, le projet de concevoir un musée grâce à l'appui des instances étatiques a été reçu avec beaucoup d'enthousiasme, puis avec beaucoup de déception lorsque son abandon est devenu évident. Ce report, perçu comme une énième manifestation de l'oubli de l'Amazonie par les

autorités, a suscité un sentiment de trahison. Cette inexistence est désormais interprétée par les habitant·es d'Iquitos et par les nombreux acteurs culturels amazoniens à la lumière du conflit entre périphérie et centre, ou plutôt entre périphérie et hypercentre dans le contexte péruvien, où la capitale Lima concentre l'immense majorité des lieux de la culture (Pérez Brañez, 2024). En d'autres termes, l'absence est perçue comme délibérée et fait, depuis lors, l'objet d'une réclamation.

3. Les outils pour penser l'absent, le vide et l'inachevé

13. Cette dernière réflexion m'amène à parler des outils théoriques que j'ai commencé à utiliser dans le cadre de cette recherche. L'idée que l'inexistence peut être activement produite ne m'a pas été explicitement formulée par les agents culturels amazoniens que j'ai interviewés. Ces derniers évoquent principalement une dette de l'État envers l'Amazonie, un abandon, une négligence. Le terme « *desidia* » est sans aucun celui qui est le plus souvent revenu dans mes entretiens. Par exemple, lorsque j'ai interviewé l'anthropologue Alberto Chirif, grand animateur de la vie intellectuelle d'Iquitos, pour lui parler de mon projet de faire « l'histoire d'un échec, l'échec du musée amazonien », il avait trouvé bon de me corriger en précisant « más que fracaso, yo diría desidia » (entretien personnel, juillet 2023). Le terme fait d'avantage porter la responsabilité sur une personne que celui d'« échec », ce qui confirme à mes yeux l'intentionnalité de l'absence. Cette perception de l'absence comme une intentionnalité m'est venue grâce à la notion de « sociologie des absences », forgée par Boaventura de Sousa Santos (2006). Dans une optique de décolonisation des savoirs et en faveur des épistémologies du Sud, de Sousa Santos défend l'idée que l'inexistence de certaines voix est produite sciemment par une rationalité occidentale qui délégitime ou soustrait certains modes de connaissance. Dans un territoire comme l'Amazonie, profondément marqué par la matrice coloniale, l'absence de collections amazoniennes dans les musées nationaux ou encore l'inexistence d'un musée amazonien peut aussi être interprétée comme des produits en soi, comme des exclusions délibérément orchestrées.
14. Penser l'absence comme délibérée oriente ma recherche vers une nouvelle direction : une des façons d'aborder le musée inexistant serait de trou-

ver les responsables de ces absences. Cela implique de prendre au sérieux les revendications des amazonien·nes et d'examiner les cibles de leurs accusations. D'autre part, faire une histoire des absences, une histoire des projets non vainqueurs permet d'observer le résiduel, le *descartable* pour reprendre la terminologie de Sousa Santos, tout ce dont on s'est défait et qui, pourtant, représente autant de traces permettant de construire un récit historique. Par exemple, une part significative des archives que j'ai rassemblées est composée de correspondances infructueuses – courriels et lettres échangés entre agents culturels d'Iquitos et fonctionnaires du Ministère de la Culture – et des rapports produits entre 2012 et 2021 pour le ministère, qui n'aboutissent à aucune décision finale.

15. La théorie de la sociologie de l'absence m'a été très utile, mais je ne peux plus écrire en 2024 sans me demander ce que produit sur la recherche le fait de citer des individus accusés de harcèlement et d'agression sexuelle, à l'instar de Boaventura de Sousa Santos (Correia, 2024). Malgré l'intérêt heuristique de ses textes, nommer Sousa Santos pose problème. Lors du congrès du LASA 2024 à Bogotá, j'ai pu profiter de l'oralité pour faire part de mon malaise, ce qui est beaucoup plus facile à faire que dans un texte écrit. Une femme dans le public m'a suggéré de ne plus le citer, tandis que d'autres ont proposé de mentionner sa théorie sans nommer son auteur. Je n'ai pas tranché cette question et, comme cet écrit prend la forme d'une présentation du cheminement de ma pensée individuelle, je souhaiterais justement la poser ici. Dès lors que la recherche est un acte de partage, omettre de rendre transparent l'origine de nos idées tronque la réflexion intellectuelle. Mais je me trouve confrontée à des contradictions personnelles lorsque je cite des auteurs dont les actes sont délictueux, des actes qui, de surcroît, entravent la recherche de jeunes femmes, puisque l'université devient un espace dangereux pour elles. Il m'a semblé essentiel d'ouvrir cette parenthèse, bien qu'elle m'éloigne de mon sujet, car elle participe pleinement à l'introspection de la recherche que je souhaite opérer ici.

16. Envisager l'absence comme un acte délibéré et construit m'a également conduite, grâce à la notion de « vide muséal » développée par le curateur et historien de l'art Gustavo Buntinx (2006), à considérer cette inexistence sous un autre angle : comme un vide porteur de sens, appelant à être comblé. Buntinx utilise l'expression de « *vacío museal* » pour désigner à la fois l'inexistence de musée d'art contemporain au Pérou – du moins jusqu'en 2013 – et le fait que ce vide ait stimulé des créations artistiques et des

projets curatoriaux inventant des réflexions muséales pour répondre à ce manque : c'est ce qu'il appelle les *museotopías*. Le parallèle entre l'inexistence du musée d'art contemporain et l'inexistence du musée amazonien est assez pertinent, puisque, dans les deux cas, ces absences reflètent une forme de marginalisation dans le champ culturel péruvien, où le patrimoine archéologique des grandes civilisations préhispaniques de la Côte et des Andes est constamment mis en avant comme le socle du patrimoine national et comme un moteur de l'attractivité touristique. Ainsi, le vide muséal amazonien, tout comme celui de l'art contemporain, interroge les priorités culturelles et patrimoniales du Pérou, tout en ouvrant un espace de réflexion critique et de possibles inventions muséales.

17. De la même façon que l'art contemporain fait difficilement partie de la *marca* Perú, le patrimoine amazonien n'est guère valorisé par les autorités, car il ne renforce pas l'idée du pays millénaire aux splendides ruines archéologiques à visiter. La promotion touristique de l'Amazonie se limite essentiellement à sa flore et à sa faune, à travers le dispositif des réserves naturelles plutôt qu'à travers des musées. Ainsi, le non-musée national de l'Amazonie dit quelque chose de la place marginale de la forêt dans l'imaginaire national péruvien. L'Amazonie est le territoire perçu et conçu comme celui de l'absence archéologique et, par extension, comme non patrimonialisable. Comprendre pourquoi ce musée est à la fois souhaité par les autorités mais jamais construit est une façon de mieux comprendre la place que l'on accorde à l'Amazonie dans l'idée qu'on se fait de la nation péruvienne. Ici, je me réfère également à tout un pan de la recherche en muséologie portant sur le rôle des musées dans la construction identitaire. La notion de « *museotopías* » m'a aussi aidée à faire entrer dans ma réflexion les pratiques artistiques qui interpellent cette absence de musée, comme celles du peintre déjà cité, Brus Rubio. Si le vide est stimulant pour moi en tant que chercheuse, il n'est pas étonnant qu'il le soit également pour les activités créatives. Or, celles-ci permettent de faire un pas de côté et d'interpréter les réalités sociales autrement, comme dans le cas du *MALI en el mitayo*, où le musée est dépeint comme un butin de chasse ou un fruit collecté à partager.

18. Enfin, en échangeant avec des collègues issus des sciences exactes et techniques, j'ai approfondi mes réflexions en intégrant des perspectives qui questionnent l'inachevé et le non-construit dans les infrastructures. Selon Ashley Carse et David Kneas (2019), l'inachevé est une étape parmi d'autres dans la construction d'une infrastructure. Elle peut donc s'étudier à tous les

stades de la réalisation, depuis sa formulation jusqu'à son inauguration. Bien que le musée ne soit pas une infrastructure au sens strict, cette approche m'a semblé pertinente pour dépasser une lecture purement matérielle ou architecturale du projet. C'est pourquoi, dans ma démarche qui consiste à recueillir des informations sur le Musée de l'Amazonie, se mêlent promesses non tenues, projets muséologiques soutenus par des institutions, débats parlementaires et tribunes médiatiques.

19. Par ailleurs, de nombreuses études de cas de « *ubuilt and unfinished infrastructures* » (Carse et Kneas, 2019) se situent justement en Amazonie, ce qui confirme l'intuition selon laquelle toute nouvelle construction dans cette région, marquée par une territorialisation tardive et un accès parfois difficile, affronte des défis particuliers. D'autres exemples d'infrastructures non construites m'ont permis de recevoir autrement les informations collectées sur le terrain. En effet, la promesse non remplie de l'arrivée d'une infrastructure, comme un aéroport ou un pont, peut générer tout un horizon d'attente pour les populations locales, de la préparation à la déception. À une échelle plus modeste, puisque dans mon cas je ne parlais pas d'une infrastructure qui change le paysage et le quotidien des personnes, les réactions vives que j'ai pu recueillir à l'évocation du musée national amazonien s'inscrivent dans un horizon d'attente qu'il me semble pertinent d'intégrer à ma réflexion.

4. Le comparatisme : devenir une experte de l'échec ?

20. Outre les outils théoriques sur lesquels repose cette recherche, l'approche comparatiste s'est avérée fructueuse pour approfondir certains aspects de mon travail. Un peu par hasard, j'ai passé trois semaines à Barranquilla dans le cadre d'un séjour de recherche. Afin de ne pas laisser un financement de mon université inutilisé, un collègue m'avait incité à postuler à une bourse de terrain qui supposait que je propose un travail de recherche sur la Caraïbe, en lien avec la Universidad del Norte de Barranquilla. Pour la première fois depuis longtemps, j'étais dans une position de néophyte par rapport à un terrain qui m'était inconnu, et je n'avais que quelques jours pour élaborer une proposition de recherche. Cela m'a amenée à m'interroger sur mon propre domaine d'expertise. Mes collègues, qui n'étaient pas non plus spécialistes de la Caraïbe mais avaient rejoint le pro-

jet avant moi, s'étaient adaptés assez facilement à ce nouvel espace : telle spécialiste d'un fait linguistique de l'espagnol paraguayen l'avait cherché dans le parler du colombien *costeño*, tel spécialiste du droit d'asile en Amérique latine pouvait, par l'objet même de ses travaux, se déplacer du Cône sud à la côte caribéenne... Pour ma part, quel objet pouvais-je déplacer ? De quoi étais-je spécialiste ? De musées ratés en zones tropicales ? Cette interrogation pourrait manquer de sérieux, mais, en réalité, plusieurs réflexions sur la tropicalité m'ont permis de relier mes deux terrains.

21. Par exemple, le curateur et historien de l'art mexicain Pablo de la Barra avait affirmé dans son exposition de 2012, *Novo Museo Tropical* : « Ser tropical no se trata de una ubicación: es una forma de vida. » Pour aller d'Iquitos à Barranquilla, il faut traverser un fleuve, une frontière nationale, une dense forêt, une cordillère. Malgré une longue distance entre les deux villes, elles partagent cette « forma de vida », où les nuits sont plus animées que les journées, dans la chaleur étouffante en absence de climatisation. Cette forme de vie tropicale, de l'Amazonie à la Caraïbe, avait-elle un impact sur la perception, la construction, la conservation du musée ? L'artiste brésilien Helio Oiticica affirme une identité tropicale « révolutionnaire », lorsqu'il déclare fièrement : « el mito de la 'tropicalidad' es mucho más que loros y plantas de plátano: es la consciencia de no estar condicionado por las estructuras establecidas, por lo tanto es altamente revolucionario en su totalidad » (1992 ; 126). Une façon d'aborder mon objet serait-elle alors de poser la tropicalité comme ce qui résiste à la structure muséale ?

22. Barranquilla est également une ville hantée par des fantômes de musée. Sur la place d'une zone déshéritée du centre-ville, se situent deux spectres de musées : le Museo del Caribe et le Museo de arte moderno de Barranquilla (MAMB). Dessinés par la célèbre agence colombienne d'architecture El Equipo Mazzanti, les deux monuments partagent une esthétique brutaliste, dont la sévérité est renforcée par leur état d'abandon. Les musées faisaient partie d'un projet de rénovation de l'ensemble de la place, aujourd'hui en partie détruite, le Parque Cultural Caribe. Le MAMB, comme l'a récemment écrit l'historienne de l'art Isabel Cristina Ramírez, a connu une succession série de « premières pierres » faisant de son histoire « un loop de promesas y realidades a medias que amenazan con extenderse hasta el infinito » (2024 ; 17). C'est un musée qui existe depuis longtemps comme

concept, comme collection exposée dans des appartements, mais sur la place du Parque Cultural Caribe, il reste une coquille vide jamais inaugurée.

23. Le cas du Museo del Caribe m'a immédiatement rappelé celui du Musée national de l'Amazonie. En effet, ce musée cherchait aussi à réunir en un seul lieu toute l'identité de la Caraïbe colombienne, avec sa variété de peuples et d'expressions culturelles, depuis le carnaval de Barranquilla, jusqu'à l'œuvre littéraire de Gabriel García Márquez, sans oublier les rythmes afro-caribéens de San Andrés ou les traditions autochtones de la Sierra Nevada. C'est pour cette raison que j'ai choisi d'en approfondir l'étude, plutôt que celle du MAMB. Une distinction majeure sépare néanmoins le musée colombien et le musée amazonien : le Museo el Caribe a fonctionné pendant dix ans avant de fermer ses portes définitivement pendant l'épidémie de Covid-19. Aujourd'hui, il est une ruine contemporaine et convoque un imaginaire postapocalyptique digne d'un jeu-vidéo, où les humains semblent avoir fui à la hâte une catastrophe et laissé derrière eux ces édifices de la modernité à l'abandon. Le Museo del Caribe est un zombie, à la fois vestige et symbole de la négligence ; il est devenu un espace où errent les laissés pour compte de la vieille ville.

24. L'échec de ce musée a donc été, pendant ce bref séjour de recherche, ma préoccupation. J'ai interrogé une dizaine de personnes ayant participé de près ou de loin au projet du musée, ainsi que des personnalités du monde académique et culturel critiques de sa réalisation comme de la mauvaise gestion qui a débouché sur sa fermeture. Contrairement au musée amazonien, le musée de la Caraïbe a bel et bien existé. Le comparatisme permet de tisser des fils dans cette histoire de l'échec et de l'abandon que j'essaye d'écrire. Le musée de Barranquilla a vu le jour grâce une volonté politique très forte. Rêvé par García Marquez, il a ensuite été porté par toute une génération d'intellectuels de Barranquilla. L'un d'entre eux, l'historien Gustavo Bell Lemus, est devenu vice-président de la République de Colombie en 1998. Grâce à cette fonction, il a obtenu le soutien des plus hautes sphères de l'État pour fonder le musée. Le Museo del Caribe est inauguré en 2009, avec une muséographie innovante, incorporant de très nombreux supports numériques. Celles et ceux qui ont connu le Museo del Caribe, qualifié de « premier musée régional de Colombie », en parlent souvent avec admiration et nostalgie, et ils l'associent à la « fête » en raison de la place prépondérante accordée à la musique. Le musée a également renforcé un sentiment de fierté régionale caribéenne : Barranquilla s'est affir-

mée comme une ville dotée d'une institution culturelle de prestige, admirée à l'échelle nationale. Cette reconnaissance est d'autant plus marquée que le musée a joué un rôle central en tant que fer de lance du projet de revitalisation urbaine, le Parque Cultural Caribe

25. Néanmoins, certains témoignages recueillis laissent entrevoir les conflits et doutes qui ont précédé l'inauguration du musée caribéen. Ces tensions font écho à celles identifiées dans mes recherches sur le projet du Museo Amazónico. Bien que Barranquilla soit une ville nettement plus prospère qu'Iquitos, elle souffre également d'une précarité muséale qui fragilise ses institutions culturelles, les plaçant parfois en concurrence. Par exemple, pour la salle consacrée au carnaval, le Museo del Caribe souhaitait exposer les robes des reines de carnaval d'un musée historique mais vieillissant de Barranquilla, le Museo Romántico. C'est finalement le Museo del Carnaval, inauguré en 2019, qui obtint ce patrimoine vestimentaire, gagnant une compétition officieuse entre les rares musées de la ville. D'autres aspects du Museo del Caribe soulignés par ses détracteur·trices rappellent des lacunes que j'avais identifiées dans les quelques plans muséologiques élaborés pour le musée amazonien : l'absence de toute réflexion sur une collection ; le défi de vouloir faire entrer une région entière – transnationale dans le cas de la Caraïbe comme de l'Amazonie – dans une musée qui en réalité n'est tourné que vers les habitant·es d'une ville en particulier ; ou encore la difficulté de mener à bien un projet ambitieux dans une ville où les professionnels du secteur muséal sont peu nombreux. Ce dernier point est particulièrement prégnant pour Iquitos, mais il trouve un écho à Barranquilla, dans le sens où de nombreux habitants ressentent que leur région offre moins d'opportunités que d'autres parties de la Colombie.

26. Changer de terrain m'a également appris à devoir faire face à une autre difficulté, celle de trouver la façon d'interroger les acteurs d'un échec. Dans le cas du Museo del Caribe, il ne s'agit pas d'un fantasme mais d'un musée qui a fermé après avoir été, comme le Museo Amazónico, le rêve de plusieurs personnes. L'émotion suscitée par l'évocation d'un musée abandonné qui, pendant qu'il avait fonctionné, avait été célébré comme un lieu unique du territoire colombien était très vive lors de mes entretiens. Tout comme l'horizon d'attente du musée amazonien est un élément que j'ai appris à intégrer pour analyser cette inexistence sous toutes ses dimensions, le regret et la tristesse liés à la disparition du musée sont également

révélateurs de ce que représente une institution culturelle censée incarner une identité régionale forte, mais perçue comme périphérique. En me présentant à mes interlocuteur·trices à travers une émotion – celle de la déception face à l'absence d'un musée et la frustration de ne pas avoir pu découvrir le Museo del Caribe –, j'ai pu instaurer un climat de bienveillance lors des entretiens. Cette approche m'a aussi permis de réfléchir collectivement sous l'angle de l'échec comme source d'information, que le contexte soit amazonien ou caribéen.

Conclusion

27. En somme, la recherche que j'ai menée jusqu'à présent sur les musées inexistants, explorée à travers le prisme du Museo Amazónico, a révélé des tensions sous-jacentes entre les imaginaires nationaux et les volontés politiques régionales. En explorant l'absence comme une construction délibérée et le résultat d'exclusions institutionnelles, le cas du musée amazonien au Pérou met en lumière les enjeux identitaires et symboliques qui traversent les institutions muséales. Le parallèle avec d'autres projets muséaux non aboutis, tels que le Museo del Caribe, permet d'élargir cette réflexion au-delà des frontières péruviennes et de s'interroger sur ce qu'on apprend des échecs. En introduction, j'évoquais le flou qui entoure le rattachement disciplinaire en « civilisation ». Il m'a finalement permis d'avancer par tâtonnements et en profitant des hasards, puisqu'il n'y avait justement pas de feuille de route.
28. Se présenter comme une experte en musée fantômes a finalement été une façon de dissiper le malaise de l'étiquette de « civilisationniste » en jouant sur l'auto-dérision. Mais cela a été également une stratégie efficace pour engager le dialogue avec les acteurs et actrices qui se sentent responsables de l'échec du Museo del Caribe. La pertinence de s'intéresser à ce qui ne fonctionne pas pour offrir des nouvelles perspectives sur les rôles des musées m'a été d'ailleurs confirmée à deux reprises, très récemment. La revue en muséologie *Culture&musées* a consacré son numéro 44 de 2024 à la question du « ratage » et le réseau des musées du Banco de la República de Colombie a lancé, en décembre 2024, un cycle de conférences intitulé « Pedagogías del fracaso museal: un encuentro para la catarsis ». Les émotions vives que j'ai recueillies lors de mes entretiens trouvent sans doute

leur origine dans ce besoin de catharsis, tout comme un séminaire sur la recherche latino-américaniste en « civilisation » peut offrir une forme de délivrance en offrant la possibilité de dissiper un malaise commun.

Bibliographie

CARSE Ashley, et KNEAS David, « Unbuilt and unfinished: The temporalities of infrastructure », *Environment and Society*, n°10, 2019, p. 9-28.

CORREIA Mariama, « Pesquisadoras deixam anonimato e contam que sofreram assédio de Boaventura de Sousa Santos », *Pública*, 23 mai 2024, <https://tinyurl.com/zjj2r7f3>. Consulté le 18/02/2025.

BUNTINX Gustavo, « Communities of Sense/Communities of Sentiment: Globalization and the Museum Void in an Extreme Periphery », *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*, KARP Ivan, KRATZ Corinne A., Lynn [et. al.] (ed.), Durham, Duke University Press, 2006, p. 219-246.

DE SOUSA SANTOS Boaventura, « La Sociología de las Ausencias y la Sociología de las Emergencias: para una ecología de saberes », *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social*, Buenos Aires, CLACSO, 2006, p. 13-41.

LEON DE LA BARRA Pablo, « Manifiesto para una nueva cartografía tropical », *Huellas. Revista de la Universidad del Norte*, n°112-113, 2024, p. 15-16.

HERRERA Morgana, « El inexistente museo nacional de la Amazonía y el IAC », *Cubo Abierto. Revista del museo de arte contemporáneo de Lima*, n°7, janvier-juillet 2023, p. 28-35.

_____, « El museo inexistente. Panorama de proyectos inconclusos para un Museo nacional amazónico en Perú », *Iberical. Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, [en ligne], n° 25, 2024.

M. HERRERA MICLEA, « Les spectres de musées, de l'Amazonie à la Caraïbe »

MACEDO MUÑOZ Niel O., « Piezas etnográficas asháninkas serán repatriadas », *Noticias Ser*, 18 mai 2022, <https://tinyurl.com/3jhjzbsd>. Consulté le 18/02/2025.

MAIRESSE François, « La collection a-t-elle un avenir au sein du musée ? », *Culture & Musées* [en ligne], n°37, 2021.

MARTÍNEZ Alejandro Arturo, « El Museo Nacional del Perú y el vacío de la historia », *Artishock*, 12 décembre 2024, <https://tinyurl.com/339j927s>. Consulté le 18/02/2025.

OITICICA Hélio, « Tropicalia, March 4, 1968 » in BRETT, Catherine David et DERCON Chris, *Hélio Oiticica*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 1992, s/p.

PÉREZ BRAÑEZ Jair, *A la sombra de Lima. Centralismo y políticas culturales en el Perú*, Lima, Pakarina, 2024.

RAMÍREZ Isabel Cristina, « Una y otra vez la primera piedra », *Huellas. Revista de la Universidad del Norte*, n°112-113, 2024, p.1 5-16.

SURALLÈS Alexandre, « Costa, sierra y selva: franjas geográficas, zonas culturales y episodios nacionales », *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, n° 49, 2020, p. 237-253.