

**MASTER 2 EN HISTOIRE ET CIVILISATIONS COMPAREES
SPECIALITE VILLE, ARCHITECTURE, PATRIMOINE
U.F.R. GEOGRAPHIE, HISTOIRE, ECONOMIE ET SOCIETES (GHES)
UNIVERSITE PARIS 7 – DENIS DIDEROT**

LE MUSÉE DE BOGOTA :

PATRIMOINE URBAIN, PROJET POLITIQUE ET DISCOURS HISTORIOGRAPHIQUE

Travail de recherche présenté par Claudia Tamayo

Sous la direction de Laurence Gillot

Soutenu le 11 septembre 2017



**LICENCIATURA EN HISTORIA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA
FACULTAD DE HUMANIDADES
UNIVERSIDAD DEL VALLE - CALI**

**EL MUSEO DE BOGOTÁ:
PATRIMONIO URBANO, PROYECTO POLÍTICO Y DISCURSO HISTORIOGRÁFICO**

Claudia Tamayo

1243979 - 3251

Trabajo de grado realizado bajo la dirección de Laurence Gillot, en el marco del
Acuerdo de Doble Titulación con la Universidad París 7 –Diderot, modalidad
Licenciatura/Máster

Sustentado en París el 11 de septiembre de 2017

REMERCIEMENTS

Je remercie Laurence Gillot et Pilar González pour leur accompagnement tout au long de ma recherche et pour leurs conseils précieux. J'adresse également mes remerciements à l'ensemble du personnel du Musée de Bogota pour son accueil, en particulier Marcela Tristancho pour le long entretien qu'elle m'a accordé.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	3
I. LES MUSEES DE VILLE	5
1. À propos des appellations et systèmes de classification	5
2. Musées de ville et musées locaux	10
3. Musées de ville classiques et nouveaux musées de ville	13
II. LA VILLE MODERNE ET LA CONSCIENCE PATRIMONIALE	25
1. La Modernisation de Bogota et sa planification urbaine.....	25
2. La Ville comme objet de patrimonialisation	31
III. GENESE ET DEVELOPPEMENT DU MUSEE DE BOGOTA	38
1. Le <i>Museo del Chicó</i> , projet avorté d'un musée de ville classique.....	38
2. Le <i>Museo de Desarrollo Urbano</i> , 1969-1988	43
3. Les Années de crise, 1989-2000.....	68
4. Le Musée de Bogota (2003).....	82
5. Le Musée aujourd'hui, un nouveau musée de ville ?	98
CONCLUSION.....	113
SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE.....	117
ANNEXES.....	122

INTRODUCTION

Il existe aujourd'hui un ensemble relativement large d'institutions qui s'occupent du traitement et de la gestion du fait urbain en tant qu'objet patrimonial. Malgré leur diversité, on pourrait les regrouper au sein de trois catégories : celles pour qui la ville est synonyme de développement urbain, dont le travail cherche à intégrer ou harmoniser la patrimonialisation avec les projets d'aménagement du territoire ; celles à vocation moins politique que les précédentes, consacrées à l'étude et à la mise en valeur du patrimoine de la ville, cette dernière étant comprise comme objet architectural et urbanistique ; celles enfin adoptant une approche holistique de la ville et construisant un discours sur la base d'un passé et de valeurs partagées reliées à un territoire spécifique. Ces dernières forment ce que l'on appelle aujourd'hui les musées de ville.

Nouvelle catégorie dont l'institutionnalisation dans le paysage muséal n'est que très récente, les musées de ville ont en commun le fait de posséder comme objet une thématique, ce qui met en question le modèle de classification fondé sur le critère disciplinaire, inhérent à l'émergence de la conception moderne de musée. Il est toutefois possible de trouver au sein de cette catégorie une grande diversité de conceptions de la ville et des fonctions et enjeux du musée par rapport à cette dernière.

Du modèle classique, proche des musées d'histoire stricto sensu et reflétant l'influence de l'historiographie traditionnelle ou rankienne dans son programme muséologique et muséographique, au modèle contemporain, où le musée devient presque un forum, où ce n'est plus la collection mais les citoyens de la ville qui occupent la place centrale, où la fonction sociale remplace la fonction pédagogique, et enfin où les mémoires coexistent avec l'histoire, l'évolution de ce type de musée témoigne de l'élargissement de la notion même de patrimoine.

En Europe, leur existence est constatée depuis la fin du XIX^e siècle et ils ne cessent de se multiplier au cours du XX^e siècle et jusqu'à nos jours. En Amérique latine a contrario, les musées de ville sont peu nombreux et ils se trouvent dans la plupart des cas dans les capitales. Ainsi, sur

treize pays dont nous avons passé en revue la liste de musées, seulement cinq possèdent une institution de ce type.

Pourquoi si peu ? Quelles sont leurs caractéristiques ? En quoi la trajectoire de ces musées se rapproche-t-elle ou s'écarte-t-elle de celle vécue par leurs homologues en Europe ? Quels sont les facteurs qui pourraient expliquer leurs particularités ? Ce sont des questions dont la réponse ne peut être fournie par l'histoire que dans une démarche comparative.

Ne pouvant pas entreprendre une recherche de dimensions continentales en raison de l'effort qu'elle demanderait en termes de temps et de ressources, nous avons choisi d'étudier le cas de la Colombie, celui que nous connaissons le mieux et qui nous intéresse particulièrement parce qu'il constitue un pionnier dans le contexte latino-américain, le musée de sa capitale ayant été l'un des premiers de ce continent. Notre recherche est donc une étude de cas qui s'attache à comprendre les conditions historiques d'émergence et l'évolution du Musée de Bogota. La description et l'analyse de ce cas pourra contribuer à identifier les spécificités de la situation latino-américaine.

Dans la première partie de ce travail, nous présenterons l'état général de la recherche à propos de la catégorie des musées de ville. Nous mettrons l'accent sur la description de ce qui différencie les musées d'approche dite classique de ceux de fondation plus récente, car nous avons pour hypothèse que le Musée de Bogota a connu une évolution qui l'a progressivement rapproché de ce que nous appelons les nouveaux musées de ville. Dans la deuxième partie, qui analyse le contexte historique conditionnant sa création, nous montrerons le rôle joué par le processus de modernisation de la ville et l'adoption de politiques publiques d'aménagement urbain, qui a entraîné la patrimonialisation de la ville en termes de représentations, de législation et de support institutionnel. Dans la dernière partie enfin, qui constitue le cœur de notre travail et où se trouve sa composante empirique, nous reconstituerons l'histoire du musée, qui n'a pas été encore écrite et pour laquelle nous proposerons une périodisation en nous appuyant sur la comparaison avec les institutions traitant la ville à Paris.

I. LES MUSEES DE VILLE

Dans cette première partie à teneur théorique, conscients que notre objet de recherche empirique est un exemplaire appartenant à une catégorie conceptuelle encore faiblement développée, nous précisons ses coordonnées dans le champ muséal en montrant au passage en quoi son étude peut enrichir la connaissance de cette catégorie.

Nous commencerons par montrer en quoi le système de classification muséal est remis en cause par les nouveaux musées, qui se consacrent à des objets dont la complexité demande un traitement pluridisciplinaire, comme c'est le cas des musées de ville. Nous reviendrons ensuite sur ce qui différencie les musées de ville des musées locaux, une distinction qui nous semble d'autant plus importante qu'elle continue d'être un sujet débattu par les spécialistes. Enfin, nous nous emploierons à caractériser les musées de ville classiques en nous appuyant sur l'histoire de leur archétype, le Musée Carnavalet de Paris, et nous proposons une définition restrictive du concept de « nouveau musée de ville » à travers un idéal-type nourri par les principes de la Nouvelle Histoire et de la Nouvelle Muséographie, ainsi par les défis propres à l'époque contemporaine.

1. À propos des appellations et systèmes de classification

Un rapide examen de la liste des musées de quelques pays européens révèle l'existence généralisée d'institutions dont le but est de construire un discours sur la ville où ils sont situés. En France, nous trouvons par exemple le Musée d'Histoire de Lyon, le Musée d'Histoire de Marseille, ou le Musée historique de Strasbourg, tandis qu'en Espagne apparaissent dans la même veine le Musée d'Histoire de Barcelone, celui de Malaga ou encore celui de Madrid. Dans des pays tels que l'Italie, la Suisse et l'Allemagne, la situation est similaire.

Dans la plupart des cas, il s'agit de musées historiques au sens strict, mais l'appellation la plus appropriée pour les désigner est certainement celle de musée de ville. Certains de ces musées

ont choisis depuis sa fondation d'exclure de leur nom l'adjectif « historique », par exemple le Musée de Londres, le Musée de Murcie et le Musée de Stockholm. D'autres ont modifié leur nom suite aux transformations de leurs approches muséologiques et muséographiques, comme par exemple le Musée d'Histoire de Lisbonne, rebaptisé en 2015 Musée de la Ville de Lisbonne. Il en existe également qui n'intègrent pas le nom de la ville dans leur propre nom, comme le musée de ville de Quito, simplement nommé Musée de la Ville.

Enfin, bien qu'il s'agisse de cas plus exceptionnels, on rencontre des musées de ville dont le nom est emprunté ou complété par le bâtiment qui les accueille, par exemple le Carnavalet à Paris ou le Musée de Bruxelles, plus connu sous le nom de Maison du Roi. En Amérique latine, il existe aussi des exemples de noms provenant du bâtiment, comme la Casa Colorada, qui est le musée d'histoire de la ville de Santiago.

Le choix du nom n'est une chose anodine. Par cet acte, le musée exprime bien entendu une intention, celle de donner une certaine identité à sa proposition institutionnelle. C'est pour cette raison que le nom adopté par le musée doit être le premier point d'analyse lors de l'étude de la nature d'une institution muséale, en particulier celles dont la classification est difficile, comme c'est le cas dans cette recherche. De la même façon, une modification du nom de l'institution au cours de son histoire constitue un indicateur de changements dans le projet muséologique ou l'orientation du musée.

Cependant, et ceci est peut-être ce qu'il faudra retenir pour cette réflexion, ce n'est pas le nom du musée qui déterminera son appartenance ou non à une catégorie, comme nous l'avons montré par l'énumération d'exemples divers. Des appellations différentes peuvent faire référence au même type d'objet, y compris quand l'appellation nous conduirait à penser le contraire. Procéder autrement nous ferait courir le risque d'un nominalisme stérile, c'est-à-dire de nier l'existence d'une catégorie générale réunissant des objets singuliers, en ne considérant que certains aspects concrets, en l'occurrence le nom.

D'autre part, concernant les typologies de classement des musées, il est important de souligner qu'elles sont aujourd'hui plus que jamais remises en cause, en raison de leur nombre élevé et de la grande diversité observée. De plus, toute typologie peut être l'objet de critiques puisque sa construction repose toujours sur le choix d'un critère arbitraire. Les typologies restent malgré tout une façon d'ordonner le monde, un outil que nous utilisons pour le rendre plus compréhensible, ce qui en fait des instruments indispensables à la connaissance de quelque réalité que ce soit. Concernant les typologies du domaine muséal, précisons qu'elles sont utiles et

nécessaires, et utilisées dans les faits non seulement par les professionnels et les institutions du milieu mais aussi par le public, afin d'appréhender les spécificités de chacun des ensembles de musées.

Conscience de l'enjeu, de nombreux auteurs ont proposé à différentes époques des systèmes de classification des musées. Le premier à le faire de manière systématique fut Georges Henri Rivière, qui a établi son classement en quatre catégories hiérarchisées, selon un critère thématique : musées d'art, musées des sciences humaines, musées des sciences naturelles et enfin musées des sciences et techniques. Il ajoute une cinquième catégorie, regroupant les musées soit multidisciplinaires soit interdisciplinaires, ceux qui abordent un sujet en mettant en valeur ses différentes composantes ou dimensions¹. C'est ici que nous pourrions classer, dans ce schéma, les musées de ville, quoiqu'ils se démarquent moins par la thématique qu'ils abordent que par leur manière particulière de le faire. Edson et Dean firent une tentative similaire en 1996, mais en limitant le nombre de catégories à trois pôles : artistique, historique et scientifique².

Ces deux propositions s'inscrivent dans une approche qu'on pourrait qualifier de disciplinaire, et qui continue à prédominer dans la littérature malgré ses limitations et son obsolescence dans les faits, la plupart des musées tendant aujourd'hui à proposer des expositions multithématiques ou des approches multidisciplinaires. D'autres auteurs ont proposé des classifications en fonction de la zone géographique traitée (universelle, internationale, nationale, régionale, locale), ou en fonction des autorités dont le musée dépend d'un point de vue organisationnel, c'est-à-dire en fonction de son statut : sous la tutelle d'un État central, des autorités locales, d'associations contrôlées par les pouvoirs public, ou encore d'associations créées par des organisations aussi diverses que les églises, les universités ou des fondations. On parle dans ce cas de musées publics, privés ou mixtes.

La position de l'*International Council of Museums* (ICOM) au sujet des typologies a varié avec le temps, affectant les politiques menées par cette l'institution et la structure de ses Comités internationaux. En 1963, lorsque les premiers comités sont créés, une classification très proche de celle proposée par Rivière est acceptée, mais au fil du temps le nombre de catégories jugées légitimes s'agrandit, en parallèle de l'augmentation du nombre et de la complexité des comités. La classification actuellement en vigueur, inchangée depuis 1990, comprend onze catégories,

¹ Gob, André et Drouguet, Noémie. La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels. Paris : Armand Colin, 2014. p. 49-50.

² Ibid. p.52.

dont le critère est « la nature prédominante des expositions et des collections ». En réalité, nous avons affaire à une combinaison de critères multiples, permettant la coexistence de catégories aussi hétéroclites que « musées régionaux », « musées d'art », « musées généraux » et « musées privés ». Bref, il s'agit davantage d'une énumération que d'une classification, puisque les catégories ne sont pas mutuellement exclusives.

L'émergence des musées de ville a remis en question les systèmes de classification thématiques, qui ne parviennent pas à les intégrer si ce n'est pas dans une catégorie fourre-tout. En dépit de l'énorme diversité qu'on trouve chez eux, ces musées ont en commun le fait de traiter un thème, la ville, et non plus une discipline. Ceci serait l'un des arguments qui en ferait une catégorie distincte. En termes muséographiques, cela n'est pas sans conséquence, car dès que l'identité d'un musée est établie non par une discipline mais par un sujet, la façon dont les expositions sont conçues suppose nécessairement l'adoption d'une approche interdisciplinaire. Plus globalement, une taxonomie fondée sur le sujet et non la discipline impacte aussi la façon dont sont conçus les musées en général, car la manière dont leurs fonctions sont attribuées change elle aussi. Pour illustrer cela, il suffit de considérer par exemple les musées de la mémoire ou les musées de la migration, où l'approche fonctionnelle se déplace clairement d'un point de vue purement académique à une perspective où la fonction sociale prend le pas sur les autres fonctions du musée (comme la fonction scientifique ou la fonction de conservation de la collection). Les musées de ville forment donc une catégorie dont l'étude est intéressante en ce qu'ils sont représentatifs de cette tendance, qui constitue un changement fondamental dans la conception muséologique contemporaine, changement dont l'embarras causé aux systèmes de classification traditionnels est le symptôme.

L'autre argument justifiant de leur existence comme une nouvelle catégorie à part entière est d'ordre empirique et historique : bien qu'ils n'aient pas été alors désignés de cette façon, les musées de la ville existent dans les faits depuis la seconde moitié du XIX^e siècle. Le premier d'entre eux fut le Musée Carnavalet de Paris, fondé en 1866, auquel ont succédé le *Historisches Museum Frankfurt* (1878), le *Haags Historisch Museum* (1884) et le Musée de Bruxelles (1887), entre autres. Ils n'ont eu de cesse depuis de se multiplier, la preuve en est que nous constatons de nouvelles créations à différentes périodes du XX^{ème} siècle, d'abord dans les pays d'Europe du Nord et de l'Est (Copenhague en 1901, Oslo en 1905, Saint-Pétersbourg en 1907, Helsinki en 1911, etc.), puis ensuite aussi bien dans l'espace méditerranéen que dans le monde anglo-saxon : New York (1923), Madrid (1929), Rome (1930), Londres (1976) ou encore Luxembourg (1996), l'un des plus récents.

Ce qui est en tout cas aujourd'hui indéniable, c'est que les musées de ville ont commencé à être perçus non seulement dans le champ scientifique mais aussi dans le monde institutionnel comme une catégorie distincte. Cela s'explique en grande partie par la prise de conscience qu'ils sont liés par un thème commun, la ville. Au sein de différents forums internationaux, les responsables de ces musées ont eu l'occasion d'échanger et ont commencé à créer des réseaux réunissant, outre les professionnels du secteur des musées, d'autres acteurs intéressés par le thème de la ville, issus de différentes disciplines : historiens, architectes, sociologues, artistes, économistes, etc. C'est ainsi, selon Dob et Drouguet, qu'une Association Internationale des Musées de Ville a été fondée en 1993, suivie en 2003 de la création d'un groupe de travail dédié au même thème au sein de l'*International Committee for Museums and Collections of Archaeology and History* (ICMAH), l'un des comités de l'ICOM³. Enfin, en 2005, un comité propre aux musées de ville est fondé, l'*International Committee for the Collections and Activities of Museums of Cities* (CAMOC), qui depuis lors a été l'un des acteurs les plus engagés dans l'analyse, le débat et les échanges autour des problématiques du patrimoine urbain, et dans un sens plus large, des dynamiques de la ville à partir d'une approche multidisciplinaire.

Chaque année depuis 2005, le CAMOC organise une conférence internationale qui propose des débats aussi bien autour d'ouvrages purement théoriques que de monographies sur les musées de ville. Il est singulier de noter pourtant qu'aucune de ses éditions ne s'est tenue dans un pays latino-américain de langue espagnole. La seule conférence ayant eu lieu sur le continent sud-américain s'est déroulée à Rio de Janeiro en 2013, et en général les travaux liés à la muséologie de cette partie du monde ont brillé par leur absence du programme. La documentation et la recherche produites jusqu'à présent pourraient laisser penser que ce type de musée est absent d'Amérique latine. Cependant, notre recherche relativisera ceci en montrant qu'il existe bel et bien quelques musées de ville, même si leur formation est assez récente. En outre, leur apparition « tardive » en comparaison au continent européen due aux particularités historiques de cet ensemble géographique, ainsi que leurs préoccupations en matière de muséologie, ont fait que leur traitement de la problématique de la ville a emprunté des voies différentes.

³ Ibid. p.51.

2. Musées de ville et musées locaux

Reconnaissons maintenant qu'il serait possible d'opposer que si l'introduction d'une nouvelle catégorie repose sur le fait qu'il s'agit une institution consacrée à l'histoire d'un lieu, alors les musées de villes pourraient aussi bien être inclus dans une catégorie préexistante et déjà bien consolidée : celle des musées locaux. On peut en effet se demander en quoi les musées de ville se différencient des musées locaux. S'agit-il seulement d'une différence d'échelle concernant la taille des conglomérats urbains dont chacun traite ?

Il faut d'abord indiquer que les critères importants de différenciation entre les musées de ville et les musées locaux sont d'ordre qualitatif plutôt que quantitatif. Le nombre d'habitants en est un, souvent retenu par les démographes au moment d'établir la distinction entre villes et villages, principalement pour des raisons techniques. Mais ce n'est pas un critère que l'on pourrait appliquer de manière universelle car il est en relation avec les configurations territoriales et les caractéristiques du développement urbain des différents pays ou régions du monde. Nous savons par exemple que ce qui est désigné comme « ville » en Europe serait considéré en Amérique latine comme un « village » (*pueblo*). En France par exemple, le seuil fixé par l'Insee pour attribuer le statut de ville à une agglomération urbaine est de 2 000 habitants, alors qu'en Colombie il est de 10 000, ce qui nous montre les limitations d'un tel concept au moment de l'appliquer à la sphère muséale ou à d'autres.

Nous pourrions ensuite tenter de répondre la question du point de vue de la géographie, mais nous serions alors en train de répondre à la question de la différence entre ville et village, en supposant implicitement que les concepts de musée de ville et musée local en découlent, que leur définition ne serait qu'une conséquence de la première distinction. Anne Hertzog considère que le problème serait mal formulé en ces termes, car ce qui définit les musées de ville c'est leur fonction par rapport à un territoire donné, avec l'indépendance de son statut politique-administrative ou juridique. D'après l'auteure, la seule existence d'une société dont le musée vise à donner une identité à travers la construction d'une représentation de son passé, et d'elle-même en tant qu'unité différenciée par rapport à celles de son entourage, suffit pour qu'il soit possible de parler de musées de ville.

Elle poursuit son argumentation en nous montrant qu'à un moment donné, en raison de conditions historiques particulières, certains musées locaux sont devenus des musées de métropole, et nous savons qu'en effet beaucoup de musées de ville, en tout cas en France, sont nés à partir de collections transférées aux localités par l'État central. Pour Hertzog, le critère

territorial est donc plutôt souple en raison des phénomènes de relocalisation que le contexte – volontés politiques, pratiques touristiques – est en mesure d’induire ou en raison du contexte historique des agglomérations urbaines lui-même. Selon elle, la « personnalité » du musée ne subirait pas de mutations en raison d’un changement d’échelle et la taille ou le statut de l’agglomération ne seraient pas en conséquence des critères pertinents pour différencier ce qui est un musée de ville de ce qui ne l’est pas⁴.

Dans son étude sur les musées de Picardie, Hertzog explore les relations entre les mises en scène des récits du passé, la construction des identités citadines et les mutations propres au processus d’urbanisation, et comme d’autres géographes mettant l’accent sur les aspects culturels, elle insiste sur le lien entre patrimoine et constructions identitaires. Cependant, dans une approche comme la sienne, les musées locaux d’histoire réuniraient les conditions pour être considérés comme des musées de ville, ce qui nous semble manquer de précision. Comme l’ont montré des recherches antérieures à la nôtre, les musées de ville se placent dans une position intermédiaire entre les échelles nationales et locales⁵, ce qui leur fait certes partager des éléments avec les musées d’histoire locale, mais bien qu’une des fonctions se trouvant souvent dans la démarche des musées de ville soit la réflexion et la construction d’une identité urbaine liée à un territoire, ils en exercent bien d’autres, et le traitement qu’ils font de leur sujet embrasse pleinement la complexité et le caractère holistique du concept même de ville, ce que l’on ne peut pas dire pour le cas des villages.

Ceci nous fait revenir à la distinction entre ville et village, qui reste d’après nous, fondamentale pour comprendre la nature de ce nouveau type de musée. Un village n’est pas seulement un village parce qu’il est une petite agglomération, il l’est surtout parce que les relations sociales qui s’y développent sont moins complexes et qualitativement distinctes de celles que l’on peut observer dans une ville, où l’anonymat l’emporte sur la proximité de voisinage, où il y a une plus large diversité culturelle, bref où la modernité a laissé son empreinte sur les structures économiques, politiques, et sociales, de même que sur les individus et leur vie quotidienne. Sur ce dernier plan, par exemple, la modernité s’exprime par un degré de subjectivation plus élevé qui produit des individus fortement différenciés. Les musées de ville et les musées locaux traitent donc deux types de formations sociales différenciables, sur le plan des

⁴ Hertzog, Anne. « Montrer la ville au musée : ville exposée, ville fragmentée, de la difficulté à muséographier l’urbain ». In : Fagnoni, Edith et Maria Gravari-Basrbas (Dir.). Nouveaux musées, nouvelles ères urbaines, nouvelles pratiques touristiques. Laval : Université de Laval, 2015.

⁵ Postula, Jean. Les musées de ville : histoire et actualités. Paris: La Documentation Française, 2015. pp. 55-56.

activités économiques prédominantes, de l'offre de services publics, de la densité de la population ou encore du degré de cohésion sociale.

En plus de son objet, l'originalité des musées de ville repose, et nous ici rejoignons Postula, sur la volonté, réellement novatrice, de construire un discours sur cet objet, la ville, au-delà de la simple exposition de l'histoire du lieu. Comme l'a montré cet auteur, l'étude de la généalogie des musées locaux montre que ceux-ci sont bien souvent nés comme les simples réceptacles de collections hétéroclites, dépourvus d'intention initiale visant à convertir ces collections en objets porteurs d'un message⁶.

Il existe enfin un dernier point qui nous permet de différencier ces deux catégories : les musées locaux, en particulier ceux récemment ouverts, sont des institutions avec un caractère ethnologique très marqué, qui les fait répondre davantage à l'appellation « musées de terroir » utilisé en France, ou « *Heimatmuseen* » utilisé en Allemagne. Ces musées se sont formés en relation avec un « territoire » ayant des aptitudes agronomiques particulières qui a été aménagé par l'homme, où la société locale a historiquement développé un savoir collectif de production, associé souvent à un aliment ou un autre produit dont l'origine sont reconnues aussi collectivement comme une valeur, autour duquel s'articulent des modes de vie et identités particuliers⁷. Ces musées ont pour but de défendre l'histoire et la mémoire des « gens ordinaires », du populaire, des éléments matériels qui témoignent des traditions et modes de faire « campagnards », de sorte que nombre d'entre eux ont un caractère nettement folklorique.

En Espagne par exemple, il est fréquent de trouver dans les petites villes des musées où l'histoire des traditions locales est reconstruite autour d'un produit, qui serait en théorie la cheville ouvrière de l'histoire et de l'identité de ses habitants. Tel est le cas du Musée de l'huile de Monterrubio de la Serena, du Musée du piment à Jaraiz de la Vega ou encore du Musée du cerisier de Cabezuela del Valle. Pour la France, l'étude de Delfosse montre une situation similaire, mais autour notamment des fromages⁸. Les institutions muséales de ce type ne peuvent pas être assimilées des musées de villes car d'une part elles ont pour objet des sociétés d'une nature différente à celle des villes dans le sens moderne, et d'autre part elles se limitent à la fonction de construction identitaire, qui n'est qu'une des fonctions exercées par les musées de ville, comme nous le verrons en détail dans le prochain chapitre. Les musées de ville se placent

⁶ Ibid. pp. 55-56.

⁷ Cartier, Stéphane. Terroir en nuances. Revue Strates, Laboratoire de Dynamiques sociales et recomposition des espaces (11), 2004.

⁸ Delfosse, Claire. La France fromagère : 1850-1990. Paris : La boutique de l'histoire, collection Mondes ruraux contemporains, 2007.

sur une marche intermédiaire entre le plan local et le plan national, ce qui fait qu'ils peuvent aussi être différenciés du point de vue des références territoriales.

3. Musées de ville classiques et nouveaux musées de ville

Les musées de ville se trouvant sur le continent européen ne sont tous pas apparus de la même manière, et ils ne répondent pas non plus tous à des besoins identiques. Il est tout de même possible de distinguer parmi eux au moins deux catégories. Les musées dont la fondation se situe entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, jusqu'à la période d'entre-deux-guerres, seraient inscrits dans le modèle classique ou très proche de celui-ci. Ceux de création plus récente, particulièrement à partir des années 1960 et sous l'impulsion des changements de paradigme proposés par l'école dite de la Nouvelle Muséologie, ont des caractéristiques qui, tant du point de vue muséologique que muséographique, les rapprochent davantage du modèle des musées sociaux que des musées historiques. Mais au-delà de ces différences existent, ce sont des institutions dotées d'une présence longue et profondément enracinée dans la tradition européenne.

Les recherches sur cette question précise sont cependant très rares. Il existe quelques textes, principalement des travaux à caractère collectif, produits finaux de conférences internationales sur le sujet, mais assez peu d'ouvrages monographiques. Jusqu'à présent, seul Jean-Louis Postula, un jeune chercheur de l'Université de Liège, s'est employé à combler cette lacune. Les contributions de son travail représentent un appui fondamental à notre recherche et nécessitent un traitement spécial, parce qu'il est probablement le premier à avoir tenté de systématiser l'évolution historique de la catégorie Musée de ville et de décrire ce que serait son type idéal classique.

Dans sa thèse de doctorat, Postula étudié la façon dont cette catégorie s'est institutionnalisée dans la littérature spécialisée en retraçant les différentes réunions nationales et internationales tenues depuis 1993, date à laquelle le terme est employé pour la première fois à l'occasion de la fondation à Londres du « réseau d'institutions muséales "dédiées à l'étude des villes" ». À partir de ce moment, le terme a commencé à être utilisé plus fréquemment, et d'autres réseaux se sont formés avec des préoccupations similaires.

Par ailleurs, l'auteur présente une synthèse globale du traitement muséologique du sujet de la ville et de son développement, de ses premières manifestations jusqu'aux musées ayant vu le

jour au cours des dernières décennies. Son échantillon comprend une trentaine de musées et centres d'interprétation situés dans des villes d'Europe et des États-Unis. Cependant, l'accent est mis sur une sélection de cas qui, dans son schéma d'analyse sont considérés comme des exemples-types, c'est-à-dire des musées dont les caractéristiques sont représentatives d'un temps de développement muséologique, de traditions et philosophies propres à l'époque : le Musée Carnavalet, représentant le stade classique ; le Musée de New York, pionnier sur le continent américain ; ceux de Londres et de Luxembourg , représentants emblématiques du modèle contemporain sur le continent européen. Bien que l'étude ne prenne pas en compte le cas de l'Amérique latine, elle constitue un référent méthodologique utile pour notre travail et nous fournit des points de repère importants pour parvenir à aborder la question du point de vue de l'histoire comparée. Elle nous sera aussi d'une grande utilité dans la caractérisation de ce que nous appellerons les « nouveaux musées de ville », qui forment notre objet d'étude et dont le Musée de Bogota constitue, selon notre hypothèse, un exemplaire représentatif pour cas latino-américain.

Cherchant à décrire le contexte dans lequel sont apparus ces musées et à expliquer les raisons de leur création, Postula utilise les projets muséaux comme source principale afin d'analyser les actions et les motivations qui se sont révélées décisives dans chacun des cas. Le point de vue privilégié est celui de la genèse historique. Les autres aspects ne sont pas pour autant ignorés, par exemple la nature des collections ou la muséographie de chaque institution, toutes deux accessibles à travers l'analyse des catalogues produits au fil du temps. Comme nous l'avons expliqué dans le chapitre précédent, nous partageons avec Postula la conviction que les motivations des créateurs du musée sont un des critères fondamentaux pour déterminer leur appartenance ou non à la catégorie « musées de ville ». Nous pensons que ce n'est qu'en étudiant les formes concrètes adoptées par un tel musée, que nous pourrions déterminer s'il s'agit, dans chaque cas, d'une institution « classique », « contemporaine » ou mélangeant des caractéristiques des deux types, ceux-ci étant des idéaux-types dans le sens wébérien du terme.

Dans le type dit classique tout d'abord, on ne trouve pas d'intention de changement par rapport au paysage des institutions muséales de l'époque, ni même la conscience d'être en train de créer quelque chose de nouveau. Comme le souligne Postula :

« (...) à aucun moment, le musée n'est conçu comme l'archétype d'une forme nouvelle d'institution. La notion de catégorie muséale ne suscite d'ailleurs probablement pas de

grands débats à l'époque, et c'est en tant que classique musée d'histoire, comme il en existe déjà beaucoup, que le Musée Carnavalet est "catégorisé" par les auteurs du projet »⁹

Dans le cas du Carnavalet, mais cela ne se retrouve pas nécessairement chez les autres musées nés en imitant ce modèle, il s'agit d'une institution créée à l'initiative des pouvoirs publics, en l'occurrence, celle du préfet et baron Haussmann. Sa création se produit dans le cadre d'un processus de transformation physique de la ville généré par les travaux que cette administration a entrepris sous le Second Empire, ce qui conduit Postula à affirmer qu'il y aurait lors de sa création l'intention de figer la mémoire du vieux Paris en justifiant ainsi en même temps sa destruction¹⁰.

En général, les musées de cette période partagent une vision monumentaliste du patrimoine, qu'ils identifient à l'histoire de la nation. Ce patrimoine, dont le lieu privilégié est le musée, « entend incarner les vues générales de la science, quand la nation commence à prendre conscience d'elle-même comme Nation »¹¹. Il est donc logique que les musées d'histoire comme le Carnavalet se laissent guider par le paradigme historiographique encore en vigueur à l'époque, dont le père fondateur est Leopold von Ranke et où l'histoire a l'obligation de « montrer ce qui s'est réellement passé » tout en évitant d'émettre un jugement sur le passé ou une prévision sur l'avenir.

De plus, ce paradigme considère les sources écrites comme le matériau par excellence, à même de permettre aux historiens d'écrire la « vraie » histoire, fidèle aux faits. Le récit qu'ils produisent est pourtant biaisé par la nature des documents conservés, car les archives se rapportent surtout aux grands événements tels que les guerres ou d'autres catastrophes, ainsi qu'aux institutions de l'État, aux relations diplomatiques, bref à des épisodes de l'histoire sortant de l'ordinaire. Le récit produit dans ces conditions est en conséquence une histoire essentiellement événementielle.

En effet, comme le confirme l'étude de Postula, « Le récit que propose depuis sa création le Musée Carnavalet sur Paris est extrêmement représentatif des conceptions et méthodes de la discipline historique en vigueur durant la seconde moitié du XIX^e siècle »¹² : non seulement parce que l'histoire des périodes moderne et médiévale qu'il présente prend souvent l'aspect

⁹ Postula, Jean-Louis. *Le musée de ville...*, op.cit., p. 68.

¹⁰ Ibid. pp. 59-64.

¹¹ Nora, Pierre. « Présentation » in Nora, Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, vol. 2 : *La Nation*. Paris : Gallimard, 1986. pp X-XVI

¹² Postula, Jean-Louis. *Le musée de ville...*, op.cit., p. 77.

d'une chronique consacrée au récit détaillé des « généalogies des souverains (...) ou des débats échevinaux », mais aussi parce que son discours, articulé de façon chronologique, s'arrête à la chute du Second Empire et aux événements de la Commune. Ceci est cohérent avec l'idée que l'objet de l'histoire serait le passé, et non le futur ni le présent, car la proximité temporelle entraînerait le risque de perte l'objectivité et de distorsion des faits en fonction de l'interprétation qui en est faite. Un texte rédigé par le conservateur adjoint du musée en 1929 montre que c'était bien sous ce paradigme que l'histoire était comprise, au Carnavalet et dans la plupart de musées de cette période :

« Mais l'éloignement d'au moins un demi-siècle convient aux perspectives de l'histoire, et le musée se prémunit afin de continuer l'histoire de Paris toujours dans ces conditions de recul et toujours avec le souci d'une vivante évocation. »¹³

Profitons d'ailleurs de cette citation pour commenter un autre élément caractéristique des musées de ville classiques, à savoir la conception du musée comme instance complétant le récit de l'histoire écrite, grâce à sa capacité démonstrative et évocatrice. En effet, comme le signale Poulot, « le musée aboutit souvent à une naturalisation de l'histoire, c'est-à-dire à sa mythologisation (au sens de Roland Barthes), avec des simulacres de plus en plus élaborés »¹⁴. Il est donc admis que le musée doive se limiter à ne faire que de l'histoire démonstrative. D'autre part, dans ce document le conservateur parle de « continuer l'histoire de Paris ». En effet, rappelons-nous que dans le paradigme rankien, bien que les objets puissent illustrer l'histoire, ils ne pourront jamais en tant que sources prétendre à la légitimité et la place centrale réservées au document écrit. C'est d'ailleurs pourquoi la bibliothèque est un élément indispensable systématiquement présent dans les musées de ville classiques.

Deux figures de l'historiographie traditionnelle assumée par ces musées sont le recours à l'anecdote et la place dominante qu'y prend la représentation des élites politiques et culturelles, des personnalités notables et enfin des « héros » de l'histoire, au détriment des représentations du peuple, des « gens ordinaires » :

« (...) les personnages illustres, hommes politiques, militaires ou artistes, sont seuls à avoir droit de cité au sein du musée, et leurs actions ou leur œuvre ne sont la plupart du temps représentées qu'au travers d'objets-reliques, traduisant des faits-divers anecdotiques. Le musée expose par exemple une mèche de cheveux de Madame de Sévigné,

¹³ Dorbec Prosper. L'histoire de Paris au musée Carnavalet. Paris : Rieder, 1929. p. 90. Cité par Postula, Jean-Louis. Le musée de ville..., op.cit., p. 79.

¹⁴ Poulot, Dominique. Le temps des musées..., op. cit. p. 25.

qui aurait été recueillie en 1676 à l'auberge du relais de Cusset lors d'un de ses voyages vers Vichy, une partie du couvre-lit de la reine Marie-Antoinette lors de son séjour dans la prison du Temple ou encore la chambre de Marcel Proust. »¹⁵

Le Musée Carnavalet est cependant créé avec l'ambition explicite de « démocratiser le musée » et dans ce sens, le projet de ses concepteurs s'intéressait dans un premier moment à la caractérisation et mise en valeur de la vie des classes populaires plutôt que celle de la bourgeoisie. Ce n'est que dans un second temps, lorsque le musée rouvre enfin ses portes au public dix ans après un incendie ayant ravagé la quasi-totalité de sa collection originelle, qu'il va s'engager dans une direction privilégiant la présentation de l'histoire des élites parisiennes, et qu'il adoptera l'approche des *period rooms*, à travers lesquelles il a voulu contextualiser ses objets, ou autrement dit, rejouer le passé. Nous verrons dans les chapitres suivants que le Musée de Bogota a connu une opération similaire mais dans le sens contraire : d'un musée issue de l'élite locale et cherchant à invoquer ses représentations du passé, il deviendra un musée s'inscrivant dans une ligne de démocratisation de la culture et une vision pluraliste de la société.

Enfin, concernant les fonctions qui sont ou peuvent être attribuées aux musées de ville classiques, l'accent est mis sur la mission de conservation du patrimoine mais surtout sur la responsabilité pédagogique, ceci étant selon Poulot une caractéristique commune aux différents types de musée d'histoire conçus pendant le XIX^e siècle :

« (...) la visite du musée contribue, parallèlement à l'enseignement obligatoire et à la circulation des journaux, à la formation des "communautés imaginaires" (Anderson, 1996), tant à l'échelle de la "petite patrie" qu'à celle de la grande (Chanet, 1996). »¹⁶

Dans la période allant de 1920 à 1970, d'autres musées de ville vont être créés, inspirés par le Carnavalet, non seulement en Europe mais aussi aux États-Unis, ce qui est un indicateur clair du phénomène de circulation des idées dans le champ muséal entre les deux continents. Comme souvent, le concept sera néanmoins adapté aux caractéristiques de l'endroit où il est implémenté. D'après Postula, l'évolution des musées de ville connaîtra un événement significatif pendant cette période, qui va déterminer les mutations futures à l'intérieur de la catégorie et annoncer l'émergence d'un modèle complètement différent de celui des musées classiques. Il s'agit de l'ouverture du premier musée du genre sur le continent américain : le Musée de la ville de New York, inauguré en 1923.

¹⁵ Postula, Jean-Louis. Le musée de ville..., op.cit., p. 79.

¹⁶ Poulot, Dominique. Le temps des musées..., op. cit. p. 25.

La tradition muséographique anglo-saxonne possède une particularité non-négligeable s'il l'on souhaite comprendre pleinement la nature des musées de ville qui en sont issus. Selon Gómez Martínez, elle fait preuve d'une orientation démocratique qui se manifeste par une préoccupation particulière pour l'éducation populaire et la mission pédagogique du musée. Par ailleurs, elle privilégie la participation du secteur privé au financement des musées sur la base d'une culture du mécénat et de la philanthropie¹⁷. Cela signifie que, par rapport aux musées européens, ces institutions détiennent une grande autonomie en matière de programmes et de collections, mais qu'ils doivent en contrepartie s'autofinancer partiellement ou totalement.

Le musée de New York définit clairement dès sa fondation le rôle social qu'il compte assumer, et devient ainsi le pionnier des musées de ville de nouvelle approche. John Van Pelt, son premier directeur, le formule ainsi :

« La première mission du musée est de faire de la vie dans la ville une vie meilleure (...) Bien qu'il soit utile que le musée expose à ses visiteurs les événements du passé, c'est la ville contemporaine et les problèmes de la vie quotidienne qui doivent former son thème principal. »¹⁸

Pendant cette période, les États-Unis connaissent une expansion et une diversification des approches utilisées dans l'interprétation du phénomène urbain, sous l'influence notamment de l'École de Chicago. Selon Postula, plusieurs projets de musées de ville voient le jour à ce moment-là en divers endroits du pays car « le goût pour la préservation des traces monumentales du passé de la nation est en plein essor ». Ce mouvement impliquera non seulement les sociétés savantes mais aussi des personnages de la société dotés d'un grand pouvoir économique, avec lequel ils financeront ces initiatives.

Il n'existe à cette époque pas encore de musées de ville en Amérique latine, ceux-ci n'apparaissant qu'à la fin des années 1960. Néanmoins, un processus qu'il nous semble intéressant de souligner est en train de se produire, qui témoigne d'une préoccupation pour la conservation du patrimoine monumental. Parallèlement à l'expansion démographique et aux processus d'urbanisation que connaissent la plupart des pays, ces nations cherchent à préserver principalement les quartiers historiques, généralement situés dans les centres villes et où l'on trouve encore des bâtiments de la période coloniale et républicaine.

¹⁷ Gómez, Javier. *Dos museologías, las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*. Gijón: Trea, 2006. pp. 84-106.

¹⁸ Van Pelt John, «The museum as a guide to the life of a city » in *The Museum News*, vol. 9, no 12, Washington, The American Association of Museums, 1931, p. 8. Cité par Postula, Jean-Louis. *Le musée de ville...*, op.cit., p. 101.

Une hypothèse de Postula est que lorsque des changements importants interviennent sur le plan urbain, changements qui entraînent la disparition d'anciennes structures ou quartiers entiers de la ville, ces changements se voient accompagnés d'une politique de muséalisation dont la finalité est de légitimer ces réformes. C'est ce qui s'est passé à Paris lors des transformations du baron Haussmann, puis à Rome avec les interventions menées sous l'autorité de Mussolini. À Bogota, nous avons également pu observer un mouvement de sauvegarde du centre historique, alors que la Candelaria (nom du quartier central de la ville, emprunté à l'église homonyme) commence à susciter un certain intérêt en raison de sa valeur historique. Cette émergence de ce que nous appellerons une « conscience patrimoniale » ne se concrétisera dans la législation qu'à partir des années 1960, bien qu'elle remonte à la fin des années 1940.

En 1966, avec la Loi 59, le centre de Bogota est déclaré monument national sous le nom de « La Candelaria », initiant ainsi un processus de revalorisation conduit par des résidents du quartier. Il est intéressant de noter que cet intérêt de l'administration coïncide avec la plus forte période d'expansion de la ville vers le nord. Nous rencontrons donc ici, comme au moment de la création du Carnavalet, la simultanéité de deux mouvements opposés de conservation et de modernisation, qui s'accompagne de la mise en œuvre de politiques publiques visant à préserver et restaurer un secteur de la ville afin de maintenir un lien avec le passé à travers la recreation de celui-ci, en l'occurrence un ancrage dans l'époque coloniale, concrétisé par la muséification de la zone en question. En définitive, dans les pays latino-américains la ville n'aurait pas besoin d'être exposée à travers un discours muséal puisqu'elle prend elle-même en charge cette exposition. Cette observation sera clef, comme nous le verrons, pour comprendre pourquoi les projets de rénovation du musée de Bogota, dans les dernières décennies de son évolution, ont cherché à intégrer l'idée de « la ville même comme musée » ou de « musée à ciel ouvert ».

Ainsi, le Musée de Bogota naît à la fin des années soixante, impulsé par le phénomène de modernisation et très proche de la vision de la ville portée par le regard des décideurs des politiques d'aménagement du territoire. Son évolution, marquée par l'instabilité institutionnelle et la versatilité des volontés politiques, le fera se rapprocher peu à peu du modèle des nouveaux musées de ville. Mais qu'entendons-nous précisément par ce terme ? Qu'est-ce qu'un « nouveau » musée de ville au juste ? Existe-il vraiment une telle catégorie ?

Très assertive sur les caractéristiques du musée de ville de conception classique, la recherche de Postula reste assez timide au moment de décrire les caractéristiques des nouveaux musées de la catégorie. Ceci est probablement dû au fait qu'il n'existe actuellement pas de convergence dans les choix et positionnements des institutions se réclamant de cette appellation.

L'auteur se contente donc de montrer que ce nouveau type de musée trouve ses représentants les plus emblématiques dans le Musée de New York et le Musée de Londres pour l'aire anglo-saxonne et chez le Musée de Luxembourg pour l'espace méditerranéen ; que leur naissance, surtout dans cette dernière aire, est en grande partie associée aux changements introduits par le paradigme de la Nouvelle Muséologie diffusé dans les années 1970 ; que ses déclinaisons à l'époque contemporaine ont comme caractéristiques « la subordination des collections à un discours sur la ville véritablement construit par l'exposition, et (...) l'élargissement des thématiques abordées par le musée à l'histoire la plus contemporaine »¹⁹.

Certains passages de son ouvrage mentionnent aussi quelques caractéristiques supplémentaires des nouveaux musées, mais en qu'appréciations sur des exemples d'institutions concrètes et en prenant la précaution de ne pas en faire une généralisation. Nous pensons pourtant que ces musées non seulement répondent à des motivations complètement nouvelles mais que leurs domaines d'intérêt sont loin de celles des musées classiques. La muséologie sous-jacente à ces projets est complètement différente, ainsi que leur traitement de leurs collections, la construction de leurs discours, leurs muséographiques et la relation qu'ils établissent avec leur public. Il est d'après nous important et nécessaire d'établir un modèle, bien qu'il doive être un idéal-type tel que l'a défini Weber :

*« On obtient un idéal-type en accentuant unilatéralement un ou plusieurs points de vue et en enchaînant une multitude de phénomènes donnés isolément, diffus et discrets, que l'on trouve tantôt en grand nombre, tantôt en petit nombre et par endroits pas du tout, qu'on ordonne selon les précédents points de vue unilatéralement, pour former un tableau de pensée homogène. On ne trouvera nulle part empiriquement un pareil tableau dans sa pureté conceptuelle : il est une utopie. »*²⁰

Un idéal-type n'est cependant pas le résultat d'une opération statistique identifiant la forme majoritaire d'un phénomène. Il s'obtient plutôt en discernant ses traits principaux à partir des formes historiques qu'il prend ou a pu prendre et en les simplifiant afin d'en dégager un sens. Son objectif étant méthodologique, cette démarche ne doit pas non plus constituer une fin en soi mais plutôt un moyen servant à la connaissance d'un objet d'étude. Sa fécondité, autrement dit son efficacité comme outil démonstratif, ne peut se constater qu'a posteriori à travers la comparaison des réalités concrètes au modèle ainsi construit. Nous pensons que cette procédure méthodologique, bien que très classique, a une grande valeur heuristique et que cette expérience

¹⁹ Ibid. p.143.

²⁰ Weber, Max. Essais sur la théorie de la science. Paris : Pocket, 1992. p. 181.

mérite d'être tentée. Ceci constituera notre manière de contribuer à une meilleure connaissance de cette catégorie de musées, encore en développement et donc traversée par de multiples débats dans le champ muséologique.

Un premier constat indique que ces musées sont des institutions à vocation pluridisciplinaire, la plupart des auteurs se rejoignant là-dessus car c'est une tendance contemporaine qui n'est pas spécifique aux musées de ville. Cela se traduit par la persistance du traitement historique de la ville, qui reste prédominant en raison de la place importante occupée par cette discipline dans les origines de la plupart de ces institutions, mais sans que soient ignorés les regards portés sur la ville par d'autres disciplines. L'histoire que ces musées produisent a cependant une restriction relative à l'historiographie sur laquelle leurs récits s'appuient. Dans les nouveaux musées, le paradigme sous-jacent n'est pas le celui de l'histoire rankienne traditionnelle mais celui de la Nouvelle Histoire, né par opposition au premier et dont les traits ont déjà été décrits avec justesse par Burke en des termes que nous reprenons dans le paragraphe suivant²¹.

Avant tout, ce paradigme a l'ambition de faire une histoire totale. Les thématiques autres que la politique, l'État, la guerre, auparavant considérées comme des histoires « périphériques », jouissent sous ce paradigme d'un statut qui les met sur un pied d'égalité avec les premières. Tout peut désormais être historisé – d'où l'appellation d'histoire « totale » – parce que grâce au relativisme culturel, fondement philosophique de la Nouvelle Histoire, il est maintenant accepté que toute réalité est socialement ou culturellement construite. S'ensuit alors une deuxième proposition qui consiste à ne pas essayer d'écrire une histoire « objective » dans le sens que l'historiographie traditionnelle donne à ce terme, c'est-à-dire comme une histoire des faits, racontant ce qui s'est « vraiment » passé. Cela est chimérique car il est impossible de regarder le passé autrement que depuis un point de vue particulier. L'histoire ne peut produire que des interprétations, dont validité se juge en évaluant la rigueur suivie lors de l'application des méthodes scientifiques dans la construction de ces nouvelles connaissances.

La Nouvelle Histoire défend également la construction d'un récit privilégiant l'analyse des structures sociales et des processus de changement de longue et moyenne durée, par opposition à l'histoire événementielle, et dans la lignée de l'école des Annales.

Elle encourage et légitime aussi l'émergence d'un discours connu comme « l'histoire d'en bas », qui cherche à donner une place dans la construction des représentations du passé aux

²¹ Burke, Peter (Ed.). *Formas de hacer historia*. Madrid : Alianza, 1996. pp. 11-38.

groupes qui en ont été longtemps exclus par une relation de domination. Il ne s'agit donc plus de faire exclusivement l'histoire des personnages illustres, mais de donner aussi une voix à ceux qui auparavant n'en avaient pas. La multiplication des études sur la « culture populaire », sur l'« histoire des femmes » ou encore le « colonialisme culturel » témoigne de cette tendance dans l'historiographie.

La multiplication des sources historiques constitue pour la Nouvelle Histoire un prérequis, mais elle est aussi une conséquence de la multiplication des problématiques et des segments de la réalité découlant d'une conception totalisante de l'histoire. Les sources écrites sont désormais considérées comme insuffisantes pour faire par exemple l'histoire « d'en bas » puisqu'elles ont presque toujours été produites par ceux qui détenaient le pouvoir. Mais indépendamment de cette limitation, la richesse offerte par d'autres sources – iconographiques, orales, visuelles, quantitatives – est en elle-même une justification suffisante pour leur utilisation. Les nouveaux musées de ville s'avèrent particulièrement concernés parce que ces nouvelles sources, notamment les témoignages et les ressources audiovisuelles, sont aussi considérées comme des outils pour appréhender le patrimoine immatériel.

Dans le modèle explicatif de ce nouveau paradigme intervient un raisonnement de la causalité moins centré sur les sujets et la volonté individuelle que sur les conditions qui ont déterminé leurs décisions. L'anecdote qui illustre le mieux ce renversement est bien connue : quand Fernand Braudel écrit une lettre à Lucien Febvre en lui demandant de diriger sa thèse, qu'il avait l'intention d'intituler « Philippe II et la Méditerranée », celui-ci lui répond avec un autre courrier lui annonçant qu'il ne dirigerait sa thèse qu'à condition qu'il l'intitule « La Méditerranée à l'époque de Philippe II ».

D'après Philippe Aries, le surgissement de ce paradigme aurait été rendu possible grâce au rapprochement progressif opéré au sein de l'histoire entre le passé et le présent²². Il est paradoxal pourtant, comme le remarque Burke, que l'extension du champ d'étude de l'histoire soit en même temps la cause de son crise d'identité, imputable à la fragmentation et à l'hyperspécialisation que cet élargissement entraîne. Nous pensons que les musées de ville contemporains participeraient, par le traitement holistique de leur objet, d'un mouvement conduisant à rééquilibrer cette situation au sein de la discipline historique.

²² Aries, Philippe. « Histoire des mentalités » in Le Goff, Jacques (dir.). La Nouvelle histoire. Bruxelles: Complexe, 2006. pp. 33-36.

Ces musées continuent d'autre part à partager avec les musées classiques une préoccupation pour la question de l'identité, mais celle-ci n'est désormais plus comprise comme une identité unique et immuable. En ce sens le musée fonctionne selon la logique des musées de société, qui refuse les visions fixistes appuyées sur des valeurs stables, en l'occurrence l'identité, mais aussi la collection, le cadre disciplinaire et la prétendue autorité de l'institution muséale, désormais remise en question. Les nouveaux musées de ville parleraient donc plutôt au pluriel des identités, des mémoires, des discours. Et ils mettraient l'accent non plus sur l'autorité mais sur la réflexion et la co-construction avec leur public, les citoyens de la ville.

Selon Denis Chevallier, les musées de société sont définis par trois caractéristiques fondamentales. La première est que les collections sont constituées avec l'idée de mener des recherches sur les sociétés et leurs dynamiques, à savoir, si nous nous référons spécifiquement aux musées de ville, sur les villes auxquelles ils sont consacrés. Les objets cessent d'être une fin en soi puisque la finalité de la création ou conservation d'une collection n'est plus de les patrimonialiser, c'est-à-dire de sauvegarder la valeur qu'ils détiennent par leur capacité à conserver les traces du passé. Leur valeur et leur utilité sont ici déterminées par leur capacité à comprendre et à faire comprendre cette histoire aux groupes sociaux qui furent impliqués dans son déroulement. De plus, la valeur de l'objet ne dépend plus tant de sa valeur artistique (le critère esthétique) ni historique (le critère temporel) que de la relation que les artefacts possèdent avec les communautés, valeurs qu'ils sont censés représenter²³.

Par ailleurs, la prise en compte du processus de mondialisation a conduit, selon Watremez à la réévaluation de ces mécanismes de constructions d'identité, les discours de chaque discipline sur qui sont et comment sont les habitants d'une ville ont été questionnés. Les phénomènes de multiculturalité observés dans les villes et plus généralement dans les sociétés contemporaines exigent l'ouverture à des discours où de multiples voix puissent s'exprimer et où la diversité culturelle soit non seulement visible mais aussi légitimée. Tout ceci s'inscrit en quelque sorte dans un arrière-plan politique plus large cherchant à restituer aux citoyens le droit de participer activement à la construction de représentations qui correspondent à leur identité²⁴.

Les nouveaux musées de ville s'engagent ainsi dans la construction de muséographies participatives où le lien entre le passé et le futur est davantage perceptible. Celles-ci cherchent non seulement à présenter l'histoire mais aussi à souligner le fait qu'il s'agit d'une histoire en

²³ Chevallier, Dennis (dir). *Métamorphoses du musée de société*. Paris : La Documentation Française, 2013. pp. 11-19.

²⁴ Watremez, Anne. « Des approches renouvelées des sociétés et des cultures : trente ans d'expérimentation pour les musées de société » in Chevallier, Dennis (dir). *Métamorphoses du musée de société*. Paris : La Documentation Française, 2013. pp. 21-34.

construction, qui n'est pas celle de sociétés figées mais de groupes humains en constante mutation. Ces musées tendent alors à mettre en place des activités d'animation semblables à celles que pourrait offrir un centre culturel : ils mettent à la disposition du public des espaces de vie commune et créent des événements dont l'objectif est de susciter des discussions et débats entre citoyens, ils montent des expositions dans lesquelles la participation est encouragée (aussi bien à travers des témoignages oraux que dans la conception muséographique même), ils font même appel aux membres des différentes communautés afin d'apporter des objets et d'enrichir ainsi les collections du musée. Les objets subissent donc un processus de désacralisation, en parallèle de quoi les témoignages, jusqu'ici simples dispositifs de médiation, deviennent des objets muséaux en eux-mêmes.

L'histoire et la mémoire coexistent dans ces nouveaux musées. L'objectif de cette approche muséologique est d'en faire des institutions plus réflexives, ouvertes au dialogue et aux différents points de vue sur le même phénomène ou processus social, critiques vis-à-vis du discours scientifique et surtout, créatrices de lien social et espaces de rencontre. Le musée doit contribuer à l'invention de nouvelles formes de citoyenneté, ce qui constitue dans le schéma que nous proposons, sa troisième caractéristique : son engagement social, éthique et politique. Il ne s'agit plus simplement de montrer les collections au public, mais de lui fournir des éléments lui permettant de se reconnaître comme sujet d'une communauté, de se connaître soi-même et de comprendre sa situation par rapport à d'autres cultures du monde d'aujourd'hui, qui est un monde pluriel dans lequel cette connaissance serait fondamentale pour apprendre à vivre avec des personnes différentes.

II. LA VILLE MODERNE ET LA CONSCIENCE PATRIMONIALE

Comme indiqué précédemment, nous assumons comme condition de l'existence ou de la naissance d'un musée de la ville l'existence d'une ville elle-même, au sens sociologique du terme, c'est-à-dire d'une société dans laquelle le processus de modernisation s'est produit ou est en cours. Il est également nécessaire que de cette société émerge une prise de conscience patrimoniale de l'espace urbain, processus qui est dans la plupart des cas corrélé avec l'introduction de transformations dues à l'urbanisation. Le but de cette partie est de montrer comment ces deux conditions ont été remplies à Bogota, en examinant les variations historiques et culturelles qui ressortent de la comparaison avec le cas parisien.

Nous procéderons donc d'abord à la description du contexte historique qui a rendu possible la création du musée et déterminé les conditions de sa naissance et de son développement, en soulignant le rôle joué par le processus de modernisation à Bogota, puis nous montrerons de quelle manière ont émergées non seulement une conscience patrimoniale mais aussi une structure institutionnelle favorable à la fondation du musée, notamment en retraçant le développement de la législation en la matière.

1. La Modernisation de Bogota et sa planification urbaine

Les processus d'urbanisation impliquent la destruction ou le changement du paysage et sont un indicateur de ce que Gino Germani appelle, à propos des pays d'Amérique latine, la transition vers la modernité²⁵. Deux autres indicateurs, en plus de l'urbanisation et de l'industrialisation, se révèlent être des facteurs importants dans le contexte de notre étude : le

²⁵ Germani, Gino. "La ciudad, el cambio social y la gran transformación" in Germani, Gino (Ed.), Urbanización, desarrollo y modernización. Buenos Aires: Paidós, 1969. p. 17-69.

passage d'une institutionnalisation de la tradition à une institutionnalisation du changement, et le remplacement d'institutions indifférenciées par des institutions spécialisées. Ces processus de changement, qui marquent généralement la transition d'une société traditionnelle vers une société industrielle, ont eu lieu en Colombie tout au long du XX^e siècle mais se sont intensifiés dans la deuxième moitié du siècle.

En effet, à partir des années 1950, la capitale connaît une croissance accélérée de la population et subit des transformations majeures en termes de physionomie. Des études comme celle de Pérez Preciado²⁶ ont montré que cette croissance est principalement due à une migration galopante, et elle atteint son maximum – avec un taux de 6,6% – entre les recensements de 1951 et 1964. Ce processus est accompagné par l'expansion du périmètre urbain au nord et à l'ouest, la création de nombreux nouveaux quartiers, l'annexion de municipalités environnantes et la création de routes qui sont aujourd'hui les artères principales de la ville, comme l'autoroute Nord, l'avenue El Dorado ou encore la Carrera 30.

Au cours des années soixante, le processus d'urbanisation se poursuit en s'intensifiant : le versement des fonds américains du programme *Alianza para el Progreso* finance des projets d'infrastructures majeurs tels que l'aéroport El Dorado et le parc Simón Bolívar. Au cours de cette décennie, le développement urbain connaît également un changement majeur d'ordre qualitatif : le centre-ville, qui correspond à la ville coloniale et qui était jusqu'ici l'espace le plus important sur les plans économique et symbolique, est progressivement délaissé par l'élite de Santa Fe. Les quartiers de Liévano ou Santa Inés, autrefois réservés aux « bonnes familles », commencent à accueillir des personnes qui ont fui par la violence et entament une mutation sociale qui les transformera en deux décennies en une zone de trafic de drogue, de prostitution, de forte criminalité élevée et de pauvreté.

Le dépeuplement et ultérieurement la paupérisation du centre s'inscrivent dans un contexte de transformations comparable à ce que connut la ville de Paris un demi-siècle plus tôt durant le second empire de Napoléon III, lorsque le baron Haussmann mit à exécution son plan de modernisation de la ville. En effet, le centre de Bogota est l'objet, au cours des années cinquante et soixante, de nombreuses interventions urbaines visant à faciliter la construction de nouvelles routes et à adapter l'espace aux besoins d'une population toujours croissante.

²⁶ Pérez Preciado, Alfonso. La expansión urbana de Bogotá. Instituto de Estudios Urbanos, colección digital. En ligne : http://institutodeestudiosurbanos.info/dmdocuments/cendocieu/coleccion_digital/Expansion_Urbana/Expansion_Urbana_Bogota-Perez_Alfonso.pdf

Les facteurs à l'origine de cette modernisation sont multiples, comme nous l'avons indiqué. Néanmoins, au cours du XX^e siècle, un événement particulier eût un impact décisif sur les transformations physiques de l'espace : la découverte de la planification en tant qu'instrument d'organisation urbaine. La nécessité consécutive de l'intégrer dans la conception des politiques publiques conduira à la création de nouvelles institutions dans l'appareil d'État, ainsi qu'à un ensemble de lois destinées à la légitimer et à l'institutionnaliser. Ce phénomène est la caractéristique la plus visible du processus de spécialisation croissante, et il n'aurait pas été possible sans la préexistence d'une spécialisation du même ordre dans le domaine de la connaissance et dans le développement des disciplines scientifiques.

En ce sens, la professionnalisation des architectes, soit la conversion d'une fonction en un métier, que les experts s'accordent à situer vers les années trente, fut fondamentale. La création de la Société des architectes en 1934, et la fondation deux ans plus tard de la faculté d'architecture de l'Université Nationale à Bogota, première et unique du genre dans le pays pendant vingt, sont des faits qui appuient cette périodisation. Selon Ardila, à ces facteurs doivent être ajoutés d'un part la forte demande d'architectes de la part de l'État par l'intermédiaire du ministère des Travaux publics, et d'autre part le projet de modernisation du gouvernement de l'époque, sous la présidence de Lopez Pumarejo, dont l'objectif était entre autres de transformer la Colombie d'un pays de régions en un pays de villes²⁷.

Bien que les architectes colombiens soient peu nombreux dans le Bogota des années trente, la présence de quelques figures étrangères sera décisive dans le développement de la discipline, dont les réalisations commence à délaisser progressivement l'influence stylistique de l'académisme – l'architecture républicaine – pour s'inspirer du modernisme. Durant cette période et au cours de la décennie suivante, de nombreux architectes européens arrivent en effet dans le pays, certains spontanément, d'autres sollicités pour des commandes de l'administration, en particulier dans le cas de Bogota. C'est de la même manière, à travers un processus de circulation des idées, que les principes de l'urbanisme d'avant-garde alors en vigueur en Europe sont introduits et diffusés dans le pays. Les travaux de Leopoldo Rother, Bruno Violi et Karl Brunner sont représentatifs de cette architecture moderne et prolifèrent dans la capitale.

Le rôle de ces architectes dans la consolidation de l'architecture est mieux compris si l'on prend en compte l'isolement culturel causé par la Seconde Guerre mondiale et la réduction subséquente du flux d'informations en provenance d'Europe. Le même phénomène toucha le

²⁷ Ardila, Luis. La práctica de la arquitectura en Colombia: una política de Estado. Revista M (2). Bucaramanga, Universidad Santo Tomás, 2003.

développement théorique et juridique en matière d'urbanisme. Ainsi des principes tels que ceux de la Charte d'Athènes ne seront connus en Amérique latine qu'après la guerre, lorsqu'ils seront diffusés par le Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM) dans les années cinquante²⁸. La transition vers la modernité architecturale ne s'opère donc pas à l'initiative des premiers architectes professionnels formés dans le pays mais plutôt de professionnels ayant étudié à l'étranger ainsi que d'architectes étrangers²⁹.

Parmi eux, Karl Brunner est un personnage qui doit être mentionné en raison de sa grande influence tant sur le plan intellectuel que politique. Ce fut lui qui, en 1934, après sa nomination comme directeur du Département de Planification de la Ville (*Departamento Distrital de Planeación*), mit au point le premier plan d'aménagement des voies du centre-ville, intitulé *Plan Regulator*. Ce programme fut le premier grand projet de planification de Colombie. Sa mise en œuvre a conduit à la conception et à la construction de nouveaux quartiers, ainsi qu'à la réalisation de plusieurs œuvres architecturales célébrant le quatre-centième anniversaire de la fondation de la ville. Plus profondément, elle a porté ces nouvelles idées au débat local, dans les associations professionnelles des architectes et des ingénieurs, nouvellement créées, à travers des publications telles que les *Anales de Ingeniería* et *Proa*. En 1947, ces discussions donnèrent lieu à leur tour à l'instauration d'une législation nationale imposant aux grandes villes de se doter d'un instrument de planification.

Cette réglementation est appliquée avec zèle par Bogota, qui se lance ainsi dans le développement et l'utilisation des différents outils de planification. Cette même année, sur recommandation d'Eduardo Zuleta Ángel³⁰, l'administration du maire Fernando Mazuera embauche Le Corbusier pour élaborer un *Plan Piloto* ou *Plan Director*, cherchant à développer un modèle intégral de ville. L'année suivante est créé la *Officina del Plan Regulator de Bogota* (OPRB), dont la direction fait appel à Herbert Ritter, un autre architecte étranger implanté dans la capitale.

Ce n'est donc qu'à partir des années cinquante, lorsque le flux de connaissances irrigant la discipline est réactivé, que commence l'âge d'or de l'architecture internationale et des grandes

²⁸ Arango, Silvia. *Arquitectura colombiana de los años 30 y 40: la modernidad como ruptura*. Credencial de Historia (86). Bogotá, 1997.

²⁹ Le projet de modernisation ne se limitait pas à l'urbanisme. L'utilisation de spécialistes étrangers dans diverses disciplines a été une tendance générale de cette période. Rappelons par exemple la fameuse mission de diagnostic confiée à Lauchlin Currie par la Banque mondiale nouvellement créée, dont l'objectif était de construire un plan de modernisation de l'économie et de la structure administrative de l'État. C'est ainsi que se sont établies les bases de la planification nationale dans un autre domaine, celui de la macroéconomie.

³⁰ Homme politique colombien, directeur de l'Académie d'Histoire en 1933.

entreprises, recrutées afin de se conformer à la nouvelle législation. La première entreprise choisie pour conseiller Medellin, Cali et Bogota dans l'élaboration de ces plans d'aménagement fut la *Town Planning Associates* (TPA), fondée par Wiener et Sert. Selon Saldarriaga, « à partir de cette date, il devint courant pour les villes les plus grandes d'avoir des bureaux ou services de planification, et l'organisation spatiale devint une des responsabilités incombant aux architectes »³¹. Le Corbusier remet son *Plan Piloto* aux autorités locales en 1950, qui entre en vigueur en 1951 avec le Décret 185. Cependant, la vague de migrations déclenchée par l'assassinat de Jorge Eliecer Gaitán en 1948 rend ce projet obsolète. Les taux de croissance démographique prévus lors de son élaboration sont largement dépassés, remettant en cause les frontières d'urbanisation que le plan proposait.

En effet, cet épisode connu dans l'historiographie nationale sous le nom de « Bogotazo », a eu pour conséquence immédiate la destruction d'une partie importante de l'infrastructure du centre et, paradoxalement, a accéléré l'entrée de Bogota dans la modernité, puisque comme l'affirme Rojas :

*« Les destructions causées par les émeutes du 9 avril (environ trente pâtés de maisons touchés) et la transformation spatiale du centre en raison de l'élargissement et de la création de plusieurs routes, de la disparition du tram et des projets de reconstruction, marquent symboliquement et de manière concrète l'entrée de la ville dans la tendance de l'architecture internationale et de la modernité. »*³²

Mais plus encore, cet événement a marqué le début d'une des périodes de violence et de déplacements forcés les plus graves du XX^e siècle pour le pays, dont les conséquences pour l'urbanisme seront encore plus profondes : des milliers de paysans chassés par la violence politique se réfugient dans les grandes villes³³, changeant radicalement leur physionomie ainsi que les conditions de leur organisation.

Entre temps, le projet conçu par Le Corbusier a progressivement perdu son soutien politique. Le gouvernement militaire, installé en 1953 après le coup d'état de Rojas Pinilla, a créé

³¹ Saldarriaga Roa, Alberto. *Arquitectura colombiana en el siglo XX: edificaciones en busca de ciudad*. Credencial de Historia (114). Bogotá, 1999.

³² Rojas, Juan Carlos. *La política de la demolición: renovación urbana y hábitat social en Francia y Colombia*. Scripta Nova, revisata electrónica (Vol XIV, 331-72). Universidad de Barcelona, 2010.

³³ Bushnell nuance ce point en affirmant que l'urbanisation était en fait une tendance générale de l'Amérique latine au cours de cette période et que, en Colombie, elle était due certes à la violence, mais aussi au surcroît de sécurité offert par le milieu urbain, ainsi qu'au contraste entre d'une part une pauvreté extrême et un manque d'opportunités à la campagne, et d'autre part une demande croissante de main-d'œuvre de la part du secteur manufacturier dans les villes. Voir Bushnell, David. *Colombia, una nación a pesar de sí misma: de los tiempos precolombinos a nuestros días*. Bogotá: Planeta, 1994. p. 283.

le *Distrito Especial de Bogotá*, une entité administrative intégrant les municipalités frontalières de Engativa, Usaquén, Usme, Bosa, Suba et Fontibon. Cette mesure a renforcé l'idée que le plan avait été conçu pour une ville qui, tant d'un point de vue juridique que socio-économique, n'était plus la même, et qu'il devait donc être abandonné.

Quoiqu'avec un plan différent de celui prévu initialement, les travaux de restructuration des voies du *Plan Regulador* se poursuivent. Ils entraînent la démolition durant cette période de marchés traditionnels, d'églises et de bâtiments d'une certaine importance historique et architecturale³⁴. Tel est le cas par exemple de l'église et du couvent de Santa Inés, datant de la première moitié du XVII^e siècle, du *Mercado de la Concepcion* (1864) ou du *Mercado de las Nieves* (1905), tous disparus dans les années cinquante en raison de l'obstacle qu'ils représentaient pour le tracé de la Carrera 10 dans le centre-ville.

Les transformations suscitèrent le débat. Le cas de la démolition des églises San Juan de Dios et Santa Inés est l'un des plus emblématiques de cette polémique. Carlos Martínez Jiménez, qui quelques années plus tard sera nommé directeur du *Departamento de Planeación Distrital*, était l'un des opposants les plus farouches de cette démolition. Ses interventions, dans la presse nationale et dans le magazine *Proa* dont il est le directeur, proposent le transfert de ces édifices plutôt que leur démolition³⁵. Ceci réfute l'historiographie officielle qui en fait l'un des principaux responsables de la démolition irrationnelle et aveugle du centre historique de Bogota. Mais selon le directeur de l'OPRB, les travaux étaient déjà si avancés qu'il était impossible d'envisager un détour du tracé ou toute autre intervention.

Néanmoins, il est nécessaire de nuancer ce tableau. Même s'il est vrai que les changements vécus par la ville ont été très discutés dans les milieux intellectuels, cela ne s'est pas traduit par un débat public soutenu dans le temps, encore moins par la création d'une législation sur la protection patrimoniale. Dans la presse et dans le débat public national, cette question fut éclipsée par la situation critique du pays : épisodes de violence dans les campagnes et dans certaines villes, affrontements politiques entre libéraux et conservateurs, représailles et contre-représailles, formation de groupes de guérilla organisés, agressions et assassinats, bref une vague de violence laissant un bilan d'entre 100 000 et 200 000 morts de 1950 à 1953³⁶.

³⁴ Autores Varios. La carrera de la modernidad: construcción de la carrera décima, Bogotá 1945-1960. Bogotá, Instituto Distrital de Patrimonio Cultural IDPC, 2010.

³⁵ Periódico El Tiempo, 19 août 1953, p. 18. Cité par Ardila, Luis. La práctica de la arquitectura..., op. cit. p. 56.

³⁶ Bushnell, David. Colombia, una nación a pesar de sí misma..., op.cit., p. 280.

Les réactions suscitées par les démolitions sont donc difficilement comparables à celles que connut Paris au cours de la période haussmannienne. Il n'y eut pas non plus, contrairement au cas de la capitale française, de conséquences immédiates en termes de valorisation patrimoniale et protection juridique du centre-ville. Bien qu'il serait possible dans un exercice comparatif de rapprocher l'idée d'un « vieux Santa Fe » de style colonial et républicain de celle du « vieux Paris », le premier ne bénéficie pas de l'image positive et nostalgique du second, qui fut à l'origine de la contestation du projet haussmannien. Comme nous l'avons déjà dit, cette époque était au contraire celle de l'exode des élites hors du centre de Bogota, en direction de la zone nord de la ville.

2. La Ville comme objet de patrimonialisation

Le centre ne deviendra l'objet d'un sentiment d'attachement que dix ans plus tard. La ville devra attendre jusqu'à 1959 pour que soit adoptée la Loi 163 de défense et conservation du patrimoine historique, artistique et des moments publics de la nation du centre de Bogota³⁷, une législation qui aura donc été établie sous la gestion de Martínez. Cette situation pourrait s'expliquer par un facteur d'ordre culturel : en Colombie, les changements requis par le processus de modernisation étaient considérés comme nécessaires et souhaitables, dans une perception qui assimilait la fonctionnalité et l'architecture moderne au développement même et qui cherchait à imiter les modèles étrangers dont la supériorité semblait incontestable. Comme l'affirme clairement Saldarriaga :

« L'architecture moderne dans ses débuts a été adoptée comme une forme particulière d'apostolat, destinée à apporter progrès, clarté et ordre à ce qui apparaissait, aux yeux des personnes concernées, comme un monde désordonné et en retard sur son temps. »³⁸

A Paris en revanche, comme le montre Fiori, avant même que les interventions haussmanniennes les plus radicales soient menées à bien, il est déjà possible d'observer une inquiétude quant à la possible disparition du vieux Paris, bien qu'elle ne se manifeste alors qu'à travers des études s'inscrivant dans une ligne historique ou pittoresque. Mais sous le Second Empire, le regard porté sur la ville change, et ce sont les transformations mêmes qui entraînent

³⁷ Rodríguez, Gabriel et al. El proyecto moderno en Bogotá: arquitectura en Colombia 1946-1951. Colección Textos (14). Bogotá, Universidad Nacional de Colombia-CIDAR, 2005.

³⁸ Saldarriaga Roa, Alberto. Arquitectura colombiana en el siglo XX..., op. cit.

l'émergence d'une conscience patrimoniale de façon immédiate, faisant du vieux Paris un objet historique non seulement « digne d'être étudié » mais aussi et surtout « digne d'être préservé et conservé »³⁹. A Bogota, la construction d'un discours sur le centre en tant qu'objet patrimonial se produira aussi, bien qu'il soit possible de la trouver relativement tardive en comparaison au cas français.

De la même façon, Postula relève que c'est au moment même des transformations de la structure urbaine que naissent à Paris les premières sociétés savantes à vocation exclusivement locale, qui vont soutenir ce nouveau discours patrimonial en s'inscrivant « dans le prolongement du mouvement en faveur de la conservation, non seulement des monuments architecturaux de la ville, mais aussi de son esthétique globale, du paysage urbain »⁴⁰. La protection du patrimoine intègre donc les objectifs de ces associations, qui étaient jusqu'ici de teneur exclusivement scientifique. Pour l'auteur, ceci est une innovation et « c'est précisément cette évolution – voire révolution ? – qui a rendu possible l'existence d'une institution comme le Musée Carnavalet »⁴¹. Ce phénomène indique l'émergence d'une conscience de la ville en tant qu'objet patrimonial. Nous devons cependant le comprendre comme faisant partie d'un processus plus vaste, celui de la création d'une conscience patrimoniale en général, en d'autres termes de la transformation des représentations sociales sur le patrimoine.

En France, Dominique Poulot a effectué le suivi et l'analyse historique de ce processus. Selon ce spécialiste, le patrimoine, ou plutôt la représentation moderne du patrimoine, acquiert une place centrale durant l'époque qui suit la Révolution française. Rappelons que dans les années 1790, le pays a connu une série de destructions qualifiées de vandalisme et que l'État a confisqué un grand nombre de biens et propriétés appartenant à l'aristocratie ou à l'Église. Le traité de Tolentino institutionnalise l'annexion de nombreuses œuvres d'arts, aussi bien antiques que contemporaines, par le Louvre et par des petits musées de province. Par la suite, la Restauration tentera sans succès de corriger ces mesures et de revenir à la situation antérieure, mais le tissu social avait subi des transformations si profondes que cette ambition politique n'a pas réussi à changer cet état des choses.

Poulot affirme que c'est dans le cadre de ce processus historique que le patrimoine est embarqué dans un va-et-vient perpétuel entre progrès et tradition et qu'il reçoit, pour la première fois dans l'histoire, un sens différent du précédent. La différence réside selon lui

³⁹ Fiori, Ruth. *L'invention du Vieux Paris: naissance d'une conscience patrimoniale dans la capitale*. Wavre : Mardaga, collection Architecture, 2012. p. 72.

⁴⁰ Postula, Jean-Louis. *Le musée de ville...*, op.cit., pp. 59-60.

⁴¹ Ibid.

principalement dans ses formes d'appropriation, car le patrimoine cesse de constituer un élément d'usage strictement familial et réservé à ses propriétaires, inséré dans leur vie quotidienne et construit moyennant des erreurs d'appréciation. L'auteur déclare ainsi :

« La patrimonialisation moderne dont le musée fournit le lieu exemplaire, se légitime largement d'une lecture éclairée et critique d'œuvres et d'objets, en imposant le cadre propre à leur reconnaissance authentique au sein d'un système d'interprétation historique et formel spécifique. »⁴²

Le concept de patrimoine dans son acception moderne naît à ce moment, il se construit de façon parallèle à l'idée de nation (le peuple souverain) et donne naissance à une conscience patrimoniale, ou si l'on préfère, à un concept de patrimoine complètement inédit. Selon Poulot, les prémices de ce renversement apparaissent avec les débuts de la Restauration :

« (...) la Restauration inaugure un nouvel âge du patrimoine, marqué par une conscience mélancolique de l'histoire, par une sensibilité inédite à l'héritage matériel, par la conscience enfin d'un nécessaire engagement à son endroit. Victor Hugo, Montalembert ou Mérimée témoignent en France de l'apparition de valeurs qui déterminent un ensemble d'actions publiques et individuelles. La réflexion sur le patrimoine est désormais liée à une exigence d'intelligibilité de son contexte. »⁴³

En Colombie ce processus a également lieu dans le cadre d'un projet national, à savoir la mise en place du système républicain et la rupture avec le régime colonial qui en découle, dans une dialectique similaire non pas tant de destruction-conservation sinon de réappropriation des biens, en particulier ceux du clergé à travers l'expropriation (*desamortización*). Une comparaison des cas français et colombien nécessiterait alors, du point de vue historique, de considérer l'étendue de la période entre l'événement déclencheur, c'est-à-dire le changement politique et sociétal, et sa conséquence, soit la mutation du concept de patrimoine, ce qui nous donne dans les deux cas une période d'une durée relativement semblable d'environ un siècle. L'affirmation selon laquelle en Amérique latine le processus se produirait tardivement est donc incorrecte, ou tout au moins imprécise, si l'on prend soin de considérer les deux processus dans le cadre de la temporalité de leurs histoires nationales respectives.

Certes, en adoptant la perspective d'un présent partagé et de la simultanéité historique, il est évident qu'il existe des différences entre les deux sociétés, encore qu'elles soient également

⁴² Poulot, Dominique. Le temps des musées et le temps du patrimoine. *Hermes*, la revue (61). Paris, 2011. p. 6.

⁴³ Poulot, Dominique. *Musée, nation, patrimoine: 1789-1815*. Paris : Gallimard, 1997.

susceptibles d'être relativisées si nous prenons en considération le fait qu'au cours du XX^e siècle, la Colombie adhère presque immédiatement à la plupart des accords sur le patrimoine établis lors de conventions internationales⁴⁴. L'analyse du processus de patrimonialisation à travers la législation en la matière qui en résulte montre que bien que si au XIX^e siècle « l'intérêt gouvernemental pour le patrimoine se limitait exclusivement aux objets considérés pour leur valeur historique et artistique (...) au cours du XX^e siècle, l'intérêt du système politique national par le patrimoine s'est traduit par la production d'un ensemble de règles qui délimitaient la vision et la responsabilité du gouvernement devant celui-ci »⁴⁵.

L'évolution de la législation sur le patrimoine est pour nous un indicateur, parmi d'autres, du processus de développement de la conscience patrimoniale d'une société, car elle permet de retracer sa construction et sa consolidation en tant qu'objectif de politique publique, donc en quelque sorte de « mesurer » l'importance qui lui est attribué, « combien » est fait pour le protéger. Selon Leonardo Garavito, qui a étudié ce processus pour la Colombie :

*« (...) l'intérêt du gouvernement national pour le sujet avance de concert avec l'acceptation des traités et accords internationaux. En ce sens, les références choisies par le gouvernement national sur le patrimoine sont très similaires, voire identiques, à ceux proposés dans les conventions internationales »*⁴⁶.

Cependant, la transposition dans la législation nationale des conventions et traités internationaux n'a pas suivi le même rythme que leur ratification. Dans certains cas, elle ne s'est produit que plusieurs années voire des décennies plus tard. Ce fut notamment le cas pour la première référence juridique sur le patrimoine du XX^e siècle, le *Traité pour la Protection des Monuments Historiques*. Cet accord avait été rédigé en 1933 lors de la Septième Conférence Panaméricaine, et le gouvernement colombien y adhère seulement trois ans plus tard par la Loi 14 en 1936. Le traité ne sera mis en œuvre qu'en 1959 par la Loi 163, déjà évoquée plus tôt dans le document, qui adapte en droit national les points établis lors de la Conférence. De plus, sa promulgation, actée par le Décret 264, n'interviendra qu'en 1963, soit tout de même trente ans après.

⁴⁴ Diagnóstico de la política pública de patrimonio cultural mueble en Colombia. Bogotá: Ministerio de Cultura y Universidad Externado de Colombia, 2004. p 30.

⁴⁵ Garavito, Leonardo. El origen del patrimonio como política pública en Colombia, y su relevancia para la interpretación de los vínculos entre cultura y naturaleza. Revista Opera (Vol. 6, No. 6), Universidad Externado de Colombia, 2006. p 174.

⁴⁶ Ibid.

C'est ainsi que les premières références formelles sur le patrimoine sont établies et que le Conseil National des Monuments (*Consejo Nacional de Monumentos*) est créé. Cela reflétait le soutien, au moins de principe, que le gouvernement accordait au patrimoine de nature monumentale et historique. La production d'objets patrimoniaux par le gouvernement répondait en effet à l'époque à une stratégie de conservation de la mémoire collective autour de l'histoire gouvernementale. C'est donc dans ce cadre juridique et avec cette conception spécifique du patrimoine que naîtra le *Museo de Desarrollo Urbano* à Bogota.

La création en 1968 de l'Institut Colombien de Culture (Colcultura) entraîne l'apparition de la première institution concernant les musées du pays : la *División de Museos y Restauración*, dirigée par l'anthropologue Alicia Dussán de Reichel-Dolmatoff., qui représentera la Colombie lors de la table ronde de Santiago du Chili de 1972. Cette conférence a réuni les spécialistes et responsables de musées d'Amérique latine, qui ont pu y échanger à propos de leurs expériences nationales. Un élément majeur de la discussion fut le « rôle social » des institutions muséales, qui devait se matérialiser selon les participants à travers la construction d'espaces de débat et de discussions. Le musée est désigné pour la première fois sur le continent comme une institution ayant pour responsabilité la formation de citoyens dotés d'un sens critique.

Ce fut un événement important à l'échelle continentale, qui ne semble pourtant pas avoir contribué à l'impulsion de changements dans les musées de Colombie. Comme l'a reconnu la même Dolmatoff, les conclusions de cette réunion auraient été difficiles à appliquer en Colombie. C'est également au cours de la décennie 1970 qu'a été conçu l'un des instruments de réglementation du patrimoine les plus importants au niveau international, la *Convention concernant la protection du patrimoine mondial culturel et naturel* (1972). Elle est la seule norme couvrant à la fois ces deux aspects et elle deviendra avec le temps une référence incontournable en matière de conservation patrimoniale. Mais cette convention, dont l'importance réside l'extension du concept de patrimoine, n'a pas non plus eu de conséquences immédiates pour les institutions muséales de la Colombie, qui ne la ratifiera d'ailleurs qu'en 1983⁴⁷.

Il faudra attendre l'année 1991 pour que quelques avancées en matière de protection du patrimoine se fassent jour à l'occasion de la rédaction de la nouvelle Constitution, quoique ce document continuera à ne mentionner que le patrimoine culturel. L'Article 72 indique par exemple que le patrimoine est un « bien constitutif de l'identité nationale » et que « le patrimoine culturel de la nation se trouve sous la protection de l'État ». Il n'existe aucune

⁴⁷ Loi 45 de 1983

mention d'un « patrimoine naturel », mais un article est tout de même consacré à la protection et défense de « l'environnement ». Les musées, qui atteignent déjà le nombre de 325 dans le pays, ne sont par contre pas évoqués.

La Constitution marque pourtant le début d'une transformation profonde de la structure et du fonctionnement de l'État colombien. Elle instaure un modèle de démocratie participative en complément du système représentatif, elle déclare que la nation est une société multiculturelle, elle réforme l'administration publique dans le sens de sa décentralisation. Elle sera aussi à l'origine d'un développement législatif ultérieur, la Loi Générale de Culture de 1997⁴⁸, qui crée le Ministère de la Culture, institution à qui il reviendra désormais de produire la réglementation portant sur le patrimoine culturel, de veiller à sa protection, sa diffusion et sa promotion.

Parmi les fonctions attribuées par cette loi au nouveau ministère se trouve celle de protéger, conserver et développer les musées existant dans le pays. Elle désigne également le *Museo Nacional* comme responsable de la gestion des musées nationaux appartenant à l'État mais aussi de l'orientation des musées publics et privés. Sa mission dans ce domaine est formulée de manière explicite : « promouvoir la recherche scientifique, l'élargissement des collections et la formation du personnel des musées ». C'est ainsi que le *Museo Nacional* crée en 2000 le premier réseau national de musées et propose un plan stratégique à dix ans visant à développer une véritable politique sectorielle. Entre 2008 et 2010, une Politique de Musées est ainsi mise en place, construite de manière concertée avec les professionnels du secteur et qui entraîne la création d'une institution dédiée à son application, le *Programa de Fortalecimiento de Museos*.

Il n'existe néanmoins pas d'instrument proprement législatif en Colombie qui permettrait de donner un cadre juridique à la création de musées ou de réguler leur fonctionnement. Jusqu'en 2010, le seul texte servant de référence était donc la définition de musée donnée par l'ICOM en 2007 :

*« Le musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation. »*⁴⁹

⁴⁸ Loi 397 de 1997.

⁴⁹ Statuts de l'ICOM, adoptés par la 22^e Assemblée générale de l'ICOM (Vienne, Autriche, 24 août 2007).

Comme il s'agit d'institutions à but non lucratif, leur constitution dépend du statut juridique choisi : privé, mixte ou public. En Colombie les musées publics doivent être soit des entités publiques eux-mêmes, soit dépendre d'une entité publique, comme c'est le cas du Musée de Bogota, qui dépend aujourd'hui de l'IDPC. C'est cet organisme qui constitue son représentant légal et en conséquence le responsable aussi de sa gestion et de son orientation. Cette situation a pour conséquence un manque d'autonomie des musées publics, ce qui constitue parfois un obstacle à leurs développement, comme nous le verrons par la suite pour le Musée de Bogota. Cette lacune avait été déjà identifiée dans la Politique de Musées :

« Une partie importante des musées d'envergure locale appartiennent à des Gobernaciones⁵⁰ ou à des Alcaldías⁵¹ et leur collections se trouvent généralement placées dans des Casas de la Cultura⁵², ce qui pourrait contribuer, en grande partie, à leur instabilité institutionnelle, étant donné qu'ils sont à la merci des changements de pouvoirs locaux et que leur budget fonctionnement est de plus très réduit. »⁵³

A Paris, la situation est plus contrastée. Jusqu'en 2012, le Musée Carnavalet connaissait une situation relativement proche de celle qui vient d'être décrite. Il était totalement intégré au fonctionnement administratif de la municipalité, ne disposant ni d'une personnalité juridique propre ni d'un budget autonome. Mais il a depuis rejoint, avec douze autres musées dépendant de la ville de Paris, un établissement public nouvellement créé appelé Paris Musées. Ce nouveau cadre légal offre une structure autonome aux musées, qui sont désormais administrés par un Conseil d'Administration plutôt que directement par le Conseil municipal, même si la majorité des membres du premier sont des élus du second.

En définitive, la relative faiblesse institutionnelle de la Colombie en matière de patrimoine s'explique en grande partie par cette lenteur dans l'application des traités et conventions internationales ratifiées. En conséquence, des institutions telles que le *Programa de Fortalecimiento de Museos* ne sont apparues que tardivement, au début du XXI^e siècle. Cette caractéristique va conditionner le développement historique du musée de ville de Bogota.

⁵⁰ Entité administrative régionale

⁵¹ Municipalités

⁵² Centres culturels municipaux offrant les services d'une bibliothèque et proposant des activités pour la jeunesse.

⁵³ Ministerio de Cultura, Programa de Fortalecimiento de Museos. Política Nacional de Museos: mejores museos, mejores ciudadanos. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014. pp. 7-14.

III. GENESE ET DEVELOPPEMENT

DU MUSEE DE BOGOTA

Pendant les vingt années qui ont suivi son inauguration, le *Museo de Desarrollo Urbano* est resté presque inchangé : ni son directeur, ni sa collection, ni sa manière d'exposer la ville n'ont connu de transformations importantes. En 1989, l'abandon de son bâtiment d'origine pour cause de travaux déclenche une crise marquée par des projets de rénovation muséologique non aboutis, deux périodes de fermeture dont une de cinq ans et une situation d'instabilité institutionnelle récurrente. L'attribution au musée d'un nouveau siège en 2000 lui permettra de retrouver un contexte plus propice au développement de son nouveau projet muséologique, qui se concrétisera par un changement de nom en 2003.

Après une analyse du premier projet abandonné de musée de ville à Bogota, nous déroulons cette périodisation en nous arrêtant sur les conditions particulières de son développement mais aussi sur les modifications successives de son projet et les caractéristiques qui en ont résulté, et enfin nous terminons par une étude du projet muséologique actuel et de la situation institutionnelle du musée.

1. Le *Museo del Chicó*, projet avorté d'un musée de ville classique

L'idée de créer un musée pour la ville de Bogota n'était pas nouvelle. Déjà en 1962, la *Sociedad de Mejoras y Ornato* avait annoncé son intention de mener à bien ce projet, envisageant d'utiliser pour cela l'ancienne *Hacienda El Chicó*, une propriété léguée à la ville par Mercedes Sierra de Pérez. Il s'agissait d'une maison coloniale du XVIII^e siècle, située dans un terrain de près de 80 kilomètres carrés.

En tant que continent pour le musée, l'hacienda possédait une particularité qui lui donnait une certaine valeur historique, quelques vestiges architecturaux de bâtiments municipaux sauvés du désastre du Bogotazo lui ayant été greffés. Cela rappelle le cas de l'Hôtel Carnavalet, auquel ont également été ajoutés des vestiges de certains monuments démolis lors des projets d'urbanisation de Paris, par exemple l'Arc de Nazareth du Palais de Justice et le corps central de l'hôtel Choiseul, récupérés des entrepôts municipaux et intégrés aux jardins du musée lors des travaux de réaménagement de 1872.

Cette propriété avait été léguée à Mme Sierra par son père, Jose María Sierra, un homme d'affaires détenteur d'une grande fortune. Dans la maison, alors située à la périphérie de la ville⁵⁴, elle avait accumulé tout au long de sa vie une importante collection d'objets d'art acquis au cours de nombreux voyages. Tableaux de peintres colombiens et étrangers, orfèvrerie coloniale, céramiques précolombiennes, porcelaine, vaisselle orientale, mobilier français, effets et accessoires divers, ustensiles et autres antiquités, bref une collection vaste et éclectique qui fut donnée avec la maison en compagnie d'une importante somme d'argent destinée à réaliser le projet prévu par son testament. Celui-ci était composé de deux volets : l'utilisation du terrain pour la construction d'un jardin d'enfants, et l'aménagement de la maison en musée.

Mercedes Sierra incarne le modèle de la femme cultivée et autodidacte de la bourgeoisie de Bogota à la fin du XIX^e siècle. Son goût pour le collectionnisme commence dès son plus jeune âge, et elle développe sa vaste culture non seulement par ses voyages et ses lectures, mais aussi par ses conversations avec son mari Enrique Pérez et en échangeant avec des intellectuels parmi les plus en vue de l'époque, lors de *tertulias* (sorte de salon intellectuel) qu'elle tient à son domicile.

Son décès en 1953 marque le début de neuf années de litiges impliquant plusieurs personnes revendiquant des droits sur le terrain, ce qui n'empêche pas la préparation du musée de suivre son cours. D'après les plans, il doit contenir quatre départements. Un département historique est responsable des objets ayant appartenu à la ville proprement dite, ce qui inclut entre autres un tramway à traction animale, un ancien commutateur téléphonique, des voitures, des drapeaux et des documents. Un autre département dit iconographique regroupe un ensemble de portraits et de photographies d'hommes illustres de la ville ayant contribué à son essor littéraire ou politique, ainsi que quelques sculptures. Le département bibliographique prend en charge la gestion de la bibliothèque et le regroupement de tous les documents liés à l'histoire de la ville. Enfin, un service « de mutation » ou « universel » accueille tous les éléments

⁵⁴ L'hacienda est aujourd'hui incluse à l'intérieur du périmètre urbain en raison de l'expansion de la ville.

n'ayant pu être classés dans aucune des autres catégories. Ce programme prévoyait également la création d'une salle dédiée à la mémoire de Mercedes Sierra de Pérez, où auraient été exposés les objets les plus précieux de la collection ainsi que des meubles d'époque.

Les similitudes de ce projet avec les musées classiques de ville existant alors en Europe sont remarquables. Nous observons d'emblée que l'accent est mis sur la collection, autour de laquelle se projette la muséographie. Il n'existe aucune intention préalable de développer un discours d'exposition sur la ville, celui-ci est pensé a posteriori, comme une conséquence de la collection. De surcroît, il est possible d'affirmer que même si l'État s'est chargé de la préparation du projet et aurait dû assumer sa gestion, l'initiative ne revient pas au secteur public mais à un représentant de l'élite locale qui, par sa volonté testamentaire et sa donation, implique l'État dans le processus.

Notons également que nous avons affaire à musée de type historique. Il est important de se rappeler qu'en Europe, la plupart de ce qu'on appelle aujourd'hui les musées de ville, en particulier les classiques, c'est-à-dire ceux créés à la charnière du XIX^e et du XX^e siècle, furent initialement conçus comme des musées d'histoire. Le musée que la marie de Bogota s'apprêtait à ouvrir l'était aussi, ce qui constitue une première caractéristique commune. Comme l'a expliqué Boya, ce type de musée reposait au départ sur des collections d'objets archéologiques – principalement des pièces de monnaie, des médailles et des objets commémoratifs – et sur des galeries de tableaux – en particulier des portraits et des représentations de batailles célèbres⁵⁵. Les premières étaient conservées moins pour leur rareté ou leur valeur artistique que pour leur historicité, c'est-à-dire leur faculté de témoigner de faits historiques. Quant aux secondes, les galeries, elles étaient exposées dans le cas colombien pour leur capacité à légitimer certains noms ou familles en rappelant leurs contributions à la construction et au rayonnement de la ville. Dans les deux cas, ces objets nous révèlent la nature du discours historiographique dominant pendant cette période, à savoir l'histoire traditionnelle ou rankienne.

Un autre élément, que Postula a identifié avec clarté dans le cas du Carnavalet lors de la première étape de son développement, et qui ressort également nettement dans le premier projet de musée de Bogota, est la présence de livres et de documents aux côtés des objets. Ce choix

⁵⁵ Baya, Jusèp. Vitrides de la història: una panoràmica de l'evolució dels museus d'història. Revista Mnemosyne, dossier 3. En ligne : <http://www.museologia.cat/wp-content/uploads/2014/03/2.2.-Dossier.-Mnem%C3%B2sine-3.pdf>, p. 20.

délibéré repose selon l'auteur sur une perception de complémentarité entre l'histoire démonstrative et l'histoire écrite⁵⁶, la première étant subordonnée à la seconde.

Comme déjà mentionné, l'un des départements prévus pour le musée était le département bibliographique, matérialisé par une bibliothèque regroupant tous les livres et documents pertinents pour la compréhension de l'histoire de la ville. De la même façon à Paris, le baron Poisson, dans son *Mémoire sur l'œuvre historique de la ville de Paris* (1867), présente de manière symétrique l'*Histoire générale de Paris* – une collection bibliographique – et le projet du Musée Carnavalet : « L'œuvre historique se présente sous un double aspect : l'histoire parisienne par les livres, l'histoire parisienne par les collections »⁵⁷. Ce serait donc les thèmes de ces collections qui, selon Postula, fourniraient le cadre structurel du musée et détermineraient sa politique d'acquisition, le musée étant compris comme un complément démonstratif de l'histoire écrite. De fait, cette tendance à subordonner l'histoire matérielle à l'histoire écrite est vérifiée non seulement par le fait que jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la bibliothèque occupe presque tout le premier étage de l'hôtel Carnavalet, mais aussi par la nomination du bibliothécaire de la ville en tant que conservateur.

Cependant, nous remarquons à l'occasion de cet exercice de comparaison une caractéristique curieuse. L'histoire du Carnavalet montre que le musée a eu dans ses premières années une vocation démocratique, et qu'on a cherché à mettre l'accent sur sa fonction scientifique et pédagogique. Ses principales lignes directrices étaient d'un part la valorisation des modes de vie des classes moyennes et populaires, par opposition aux élites, et d'autre part la volonté de prioriser l'intérêt historique des œuvres au détriment de leur valeur artistique. Ce n'est que dans les premières décennies du XX^e siècle que cela change et que le musée évolue vers une approche propre aux musées d'arts décoratifs, basée sur le langage d'exposition de l'*Epochemuseum*, les *period rooms*. Avec ces salles fastueuses qui rappellent par leur ameublement les modes de vie de l'élite de l'Ancien Régime, le musée commence sa mutation vers une rhétorique esthétisante, abondante en décorations et en détails pittoresques et anecdotiques.

Cette transformation du discours historique s'est imposée progressivement et persiste dans le musée sous sa forme actuelle. Les facteurs expliquant ce changement ont déjà été décrits par Postula dans son travail, et nous nous contenterons de les mentionner : l'incendie de la bibliothèque, l'acquisition de boiseries, les dons effectués par des personnalités importantes

⁵⁶ Postula, Jean-Louis. *Le musée de ville...*, op.cit., p. 66.

⁵⁷ Poisson, Ch. Cité par Postula, Jean-Louis. Ibid.

(collection de souvenirs de la Révolution française, collection de bijouterie Art Nouveau, etc.) et l'achat d'œuvres monumentales installées pour enrichir la décoration des intérieurs (socles, plafonds d'autres hôtels de la ville).

Ce qui nous intéresse est souligner que dans le cas de Bogota se produit une transformation inverse : d'un musée dont le discours pourrait être considéré comme celui de l'élite et excluant, l'évolution se fait vers un musée d'État, un musée d'histoire publique qui répond à des intérêts pédagogiques et démocratisants, dans lequel l'action gouvernementale sera à la fois décrite et justifiée. Cette hypothèse sera développée plus largement dans la section suivante, dans laquelle nous exposerons le deuxième projet du musée de ville.

Il suffit pour conclure de noter que, comme indiqué dans un document rétrospectif sur le musée produit en 2003 par *l'Instituto Distrital de Cultura y Turismo* (IDCT) :

« L'interprétation proposée par ce musée était basée sur les valeurs culturelles de ceux qui avaient généreusement contribué à la formation de sa collection. Il va sans dire que cette vision de la ville excluait la notion d'une ville composée de divers groupes ethniques et cultures, d'une société urbaine complexe. [Dans le premier projet] le musée devient titulaire de l'histoire de la ville, sans laisser ouverte la possibilité d'autres interprétations. »⁵⁸

La collection reflétait donc la vision qu'un groupe social spécifique, l'élite de la capitale, avait de la ville. Cette vision, aujourd'hui encore en quelque sorte ancrée dans l'imaginaire de certains groupes sociaux, sera abandonnée dans le deuxième projet.

À la résolution du litige autour de l'héritage de Mme Sierra, la propriété fut attribuée à la *Sociedad de Mejoras Públicas* (Société d'Améliorations Publiques). Néanmoins, l'idée de l'utiliser pour créer le musée de Bogota fut abandonnée, au lieu de quoi le *Museo del Chicó*⁵⁹ fut inauguré en décembre 1964. Ce musée existe encore aujourd'hui et expose, à travers une muséographie assez traditionnelle, l'héritage de la famille Sierra. De nos jours, ce musée, comme le Carnavalet, a recours à la privatisation d'espaces pour des événements mondains ou d'entreprise, une modalité contemporaine d'exploitation du patrimoine possible précisément grâce aux valeurs de prestige et de tradition associées à ces deux édifices dans leurs sociétés. Cette activité représente une partie importante de leur financement.

⁵⁸ Instituto Distrital de Cultura y Turismo, IDCT- Alcaldía Mayor de Bogotá. Museo y ciudad: teatros de la memoria. Bogotá: IDCT-Alcaldía de Bogotá, 2003. p.sans numérotation.

⁵⁹ Nommé ainsi en référence à son continent, la Hacienda El Chicó

Le second projet de musée de ville, présenté ci-après, aura des caractéristiques tout à fait différentes et sera cette fois-ci mené à terme, devenant ainsi le premier musée de ville de Colombie.

2. Le Museo de Desarrollo Urbano, 1969-1988

Après une décennie de violences et d'affrontements politiques caractérisés par leur radicalité, les représentants des libéraux et des conservateurs – les deux partis politiques traditionnels – se réunissent pour discuter de la nécessité d'un pacte afin de restaurer la présence du bipartisme au pouvoir. Les deux camps se mettent d'accord pour, durant quatre mandats consécutifs, se partager le pouvoir exécutif par alternance et se répartir à parts égales le pouvoir législatif, instaurant ainsi un régime de gouvernement partagé nommé *Frente Nacional*. Malgré la continuation formelle du système démocratique et la tenue d'élections, le fait que les deux partis soutiennent un candidat unique – conservateur pour une période, libéral pour la suivante – leur garantit pratiquement à l'avance la victoire dans les urnes. C'est dans ce contexte politique que verra le jour le *Museo de Desarrollo Urbano* (Musée de Développement Urbain), qui est comme nous l'avons déjà indiqué le premier musée la ville en Colombie et un des pionniers de la catégorie en Amérique latine.

Quand Virgilio Barco est nommé⁶⁰ par le président Carlos Lleras Restrepo à la tête de l'*Alcaldía* (la mairie) pour la période 1967-1969, il doit non seulement concevoir une politique d'urbanisme en adéquation avec le rythme d'expansion de la ville, mais aussi s'assurer de la bonne exécution de chantiers importants. En effet, la visite du pape Paul VI était prévue pour 1968 à l'occasion du trente-neuvième Congrès Eucharistique International, et ceci constituait un événement historique d'une grande portée en tant que première visite du plus haut personnage de l'Église catholique dans un pays d'Amérique latine depuis plus de trente ans.

Barco succède à l'architecte d'origine new-yorkaise Jorge Gaitán Cortés, qui occupait le poste depuis 1961 et s'était distingué par son attention particulière pour les quartiers populaires, par son soutien au système d'éducation publique, par la création d'un réseau d'égouts et par les progrès significatifs de l'aménagement urbain. Sa démission est le résultat de la pression politique d'une partie des conservateurs, qui s'estimaient mal représentés au sein de son cabinet.

⁶⁰ Il faut attendre 1986 pour que l'élection populaire des maires au suffrage universel soit instaurée dans le pays. Avant cette date, les personnes assumant cette charge sont nommées par le gouverneur de la région, et dans le cas de Bogota, par le président de la République.

Après avoir reçu une réponse négative à leur demande de réajustement, ils lancèrent contre le *alcalde* (le maire) une campagne de pression au sein du Conseil municipal et de discrédit à travers les journaux conservateurs. Ainsi, le 10 août 1966, le président annonce la nomination de Barco en tant que nouvel *alcalde* de la capitale et, quinze jours plus tard, il accède au poste avec le large soutien des différentes forces politiques et du secteur privé. Cette nomination a probablement été déterminée, en plus de facteurs politiques, par son profil particulier. Le président Lleras s'était en effet entouré d'un gouvernement de jeunes technocrates ayant étudié à l'étranger⁶¹, et cet ingénieur formé au *Massachusetts Institut of Technology* avait de plus acquis une vaste expérience au poste de Ministre des Travaux publics de 1958 à 1960.

Sous sa gouvernance, des changements majeurs de l'infrastructure de la ville sont opérés. Il fait construire, entre autres, le *Templete Eucarístico* situé dans le Parc Simón Bolívar, le quartier Paulo VI, le Colisée El Campín et l'avenue 68, l'une des routes les plus importantes de Bogota. Il fait rénover plusieurs bâtiments administratifs, comme le *Palacio del Liévano*, qui accueille la mairie, et l'immeuble Cristo Rey, siège du Conseil municipal, enfin il crée le *Centro Administrativo Distrital* (CAD, Centre Administratif de la Ville). Ajoutons à cela de nombreux travaux de génie civil : ponts piétonniers et automobiles, canalisations d'eau et circuits d'égouts, projets de logements populaires et d'extension de l'offre de services publics dans la périphérie. Barco a également développé le *Plan Vial de Integración Urbana* (Plan Routier d'Intégration Urbaine), qui cherchait à unir le nord avec le sud en construisant, élargissant ou améliorant les grands axes de circulation.

Sa politique éducative comprenait un *Plan de Divulgación Cultural* (Plan de Diffusion de la Culture) conçu comme une stratégie pour que les habitants de Bogota accèdent à « des formes supérieures de culture » et pour « doter la ville de centres d'intérêt touristiques et éducatifs »⁶². Cela s'est concrétisé par un Programme de Musées (*Plan de Museos*) prévoyant la création de plusieurs institutions : un musée de la tauromachie, un musée d'histoire naturelle, le Musée d'Art Religieux de Santa Clara, un planétarium, le Musée de Don Antonio Nariño, un musée la culture Muisca, un musée d'art moderne, un musée aéronautique et un musée d'histoire de l'art. Soit au total dix musées, si l'on ajoute le *Museo de Desarrollo Urbano*, dont la création fut confiée au Département de Planification de la Ville, dirigé à cette époque par l'architecte Luis Raúl Rodríguez. De tous les projets évoqués, seuls les cinq premiers ont été effectivement réalisés, en plus du musée de ville.

⁶¹ Bushnell, David. Colombia, una nación a pesar de sí misma..., op.cit., pp. 308, 315.

⁶² Alcaldia Mayor de Bogota. "Tres años de Administración Distrital, 1967-1969" in Estudios e Informes de una Ciudad en Marcha, T. VII. Bogotá: Jorge Plazas, 1969. p 172.

Ne pouvant compter sur la maison de Mme Sierra pour y installer le futur musée de la ville, l'administration lui attribue une de ses propriétés, une maison de style colonial située à l'angle de la Calle 10 et de la Carrera 4, dans le quartier La Esperanza à La Candelaria⁶³. Le projet de création de musées est en effet accompagné d'un programme d'acquisition et de restauration de plusieurs bâtiments de valeur patrimoniale, destinés à être aménagés afin d'accueillir ces nouvelles institutions.

La maison est un témoignage de l'architecture domestique néo-grenadine (cf. Annexe 8). Construite de plain-pied au XVII^e siècle sur un grand terrain, elle possède une façade sobre⁶⁴ et un couloir d'entrée (*zócalo*) menant à une cour centrale entourée de portiques, contenant une fontaine et des orangers et autour duquel les pièces sont disposées. Ceci reflète la structure typique des maisons de la période coloniale, érigées dans le style des résidences citadines du sud de l'Espagne, en particulier des régions d'Estrémadure et d'Andalousie d'où provenaient la plupart des conquistadors. En 1795, son premier propriétaire Mme Rosa Lago sollicite un prêt pour son extension au maire et juge ordinaire de la paroisse de Suata, qui lui sert à faire construire un premier étage et réaliser quelques modifications au rez-de-chaussée afin d'y installer des magasins. En 1803, la maison est achetée par Joseph Joaquín Camacho, qui ne la conserve que peu de temps et la revend à Pedro Ricaurte Y Torrijos pour un prix inférieur à son coût d'acquisition. La maison est ultérieurement cédée à Mme Manuela Torrijos, ceci constituant le dernier évènement figurant dans les archives de la propriété, jusqu'au XX^e siècle, lorsque la maison est achetée par la marie à l'Université de Bogota Francisco José de Caldas. Sa restauration, confiée aux architectes Carlos Rodríguez et Jorge Muñoz, commence en août 1968, en même temps que sont recrutées les personnes chargés d'élaborer la proposition muséologique et la conception muséographique.

Le choix d'une construction de la période coloniale fut bien accueilli par l'opinion publique, qui considère que le bâtiment est déjà en soi un témoignage de l'histoire de la ville. Dans un article de presse paru trois mois avant son inauguration, on peut lire :

⁶³ C'est aujourd'hui par ce nom que la zone centrale de la capitale est communément désignée. A ses débuts, cette appellation faisait référence à un petit secteur autour de l'église et du couvent homonymes fondés par les *padres recoletos*.

⁶⁴ « Les silences décoratifs et l'austérité murale sont les caractéristiques de l'architecture coloniale colombienne ». Cette simplicité des façades mais aussi des espaces intérieurs trouve selon Santiago Sebastián son origine dans la politique péninsulaire de construction au cours des XVI^e et XVII^e siècles, une politique qui cherchait à corriger les extravagances commises au Mexique mais aussi à répondre à un désir de simplicité des volumes géométriques, trait fondamental de l'architecture hispano-musulmane. Pour plus de détails, voir : Sebastián, Santiago. *Hacia una valoración de la arquitectura colonial colombiana*. Bogotá: Universidad Nacional-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004. p.237 y ss.

« (...) sa grande porte, son cloître, ses cours, son ancien terrain. Cette maison est un bon exemple de la ville du XVII^e siècle, et elle constitue déjà par elle-même une pièce de valeur du musée. »⁶⁵

Comme l'ont souligné Gob et Drouguet à propos du cas européen, « lorsqu'un palais ou un château est reconverti en musée, il lui confère une partie de son ancien prestige »⁶⁶. Mis à part les différences architecturales, cette affirmation aussi est valable pour le cas latino-américain si l'on se rappelle que ces maisons, généralement situées dans le centre historique, reflétaient, par leur style et leur distribution dans l'espace, les distances entre les groupes sociaux durant la période de la Colonie. En tant que demeures des classes supérieures, elles ont reçu une valeur symbolique comme objets de distinction. Cela explique en partie la tendance généralisée en Amérique latine consistant à restaurer les maisons coloniales pour en faire les sièges d'institutions gouvernementales, transférant ainsi le prestige des bâtiments, auparavant associés à un groupe social, aux fonctions publiques. Leur réutilisation pour l'installation de musées de ville s'appuie également sur leur valeur en tant que « documents », qui vient renforcer le rôle de porteurs de l'histoire de la ville de ces musées.

Le *Museo de Desarrollo Urbano* fut l'un des derniers musées du programme à être inaugurés, le 11 juillet 1969, avant la fin du mandat de Barco (cf. Annexes 6 et 7). L'importance que le gouvernement lui attribuait peut expliquer le fait que le président de la République et les hauts représentants du clergé n'assistèrent qu'à son inauguration et à celle du musée de Santa Clara, et à aucune de celles des quatre autres nouveaux musées. La presse accorde également une place spéciale à l'évènement, à travers des titres tels que « Celui du Développement Urbain, le plus important pour la capitale »⁶⁷.

Cette institution, qui seulement trente-quatre ans plus tard changerait de nom et de programme muséologique pour devenir le « *Museo de Bogota* », était en effet importante, non seulement pour la ville mais aussi pour l'histoire de la muséologie latino-américaine, puisqu'elle n'était pas seulement pionnière dans le pays mais aussi sur le continent. Bien qu'issue d'un concept de ville radicalement différent de celui qu'elle embrasse aujourd'hui, et bien que l'un de ses objectifs fût de narrer l'histoire de la ville, elle fut d'emblée perçue davantage comme un musée de ville que comme un musée d'histoire, contrairement à ce qui s'est passé à Paris pour le Carnavalet et dans d'autres villes d'Europe pour ce type d'institutions. À Bogota, la presse et les

⁶⁵ Periódico El Espectador, 11 juillet 1969. p. 10.

⁶⁶ Gob, André y Noémie Drouguet. La muséologie..., op. cit. p. 284.

⁶⁷ Diario La República, 24 mai 1969. p. 2.

responsables du projet utilisent dès le début des appellations telles que « musée de Bogota » ou « musée de la ville » en lieu et place de « Musée de Développement Urbain », qui était pourtant comme nous le verrons un intitulé plus approprié à sa vision de la ville et à son contenu à l'époque.

Certes, l'idée d'un musée de la ville apparaît dans le projet encore étroitement liée à celle de musée d'histoire, mais il nous semble juste d'affirmer qu'il y a dans sa conception des signes qui témoignent à la fois d'une recherche de pluridisciplinarité et d'une conception de l'histoire incluant, en plus du passé, le temps présent et même le futur, deux éléments caractéristiques des musées urbains contemporains. La nécessité de faire participer différentes disciplines à l'étude des thématiques urbaines et à la diffusion de connaissances sur la ville avait été comprise, comme en témoigne le choix de deux professionnels issus de domaines de formation différents pour développer l'exposition, l'architecte Luis McCormick et l'anthropologue Hernando Acevedo Quintero.

Le deuxième élément, le traitement de la temporalité, est un paramètre important dans un musée de ville car il influence directement les activités et les représentations historiques qui s'y produisent, comme le souligne Tatiana Gorbacheva :

« Le temps est une catégorie philosophique essentielle. Traditionnellement, la majorité des musées de la ville ont privilégié l'évolution historique et se sont moins intéressés, voire absolument pas, au présent et à l'avenir. »⁶⁸

La problématique qu'elle soulève, complète Postula, est en effet la préoccupation qui revient le plus souvent dans les discours muséaux. Selon lui, plus de la moitié des textes étudiés dans sa thèse font allusion à cette réflexion sur la temporalité dans le musée et sur comment la présenter. En ce sens, il affirme également que les relations entre musées de ville et musées d'histoire ont été et restent ambiguës et qu'il existe une tendance consistant à considérer les premiers comme un sous-ensemble des seconds.

Dans le *Museo de Desarrollo Urbano*, cette ambiguïté est également présente car, comme nous le verrons, il possède certaines caractéristiques des musées historiques, urbains, architecturaux et même ethnographiques, sans que ses responsables n'explicitent à aucun moment la place qu'ils lui attribuent dans le système de classification de l'époque. En tout cas, dès sa création, le présent et le futur font partie, avec le passé, du discours muséal. Nous verrons

⁶⁸ Gorbacheva, Tatiana. "Le musée de ville et ses valeurs" in Vinson, Isabelle y MacDonald, Robert (Ed.). *Vie urbaine et musées*, Museum International (231). Paris : Unesco, 2006. p 55.

cependant que l'inclusion de ces catégories répond moins à l'intention de placer le contemporain dans une perspective historique qu'à celle de souligner le rôle du gouvernement dans la construction d'un présent meilleur en comparaison avec le passé, et de montrer aux citoyens que les actions de l'État aujourd'hui assurent à la société un avenir prometteur :

« [Le musée] offre désormais au visiteur un panel de tout ce qu'a été et est – et même de ce que sera – la capitale du pays »⁶⁹.

« Les visiteurs du musée se voient offrir un aperçu de ce que Bogota a été depuis les premiers jours et de ce qu'elle sera à l'avenir, d'après les programmes de développement de l'administration Barco (...) cela permet aux visiteurs de se faire une idée du Bogota d'hier, d'aujourd'hui et de demain. »⁷⁰

Bien que nous ne disposions pas d'un document qui explicite le programme muséologique de ce premier musée, l'analyse de la presse et de certains documents trouvés dans ses archives nous permet de nous faire une idée relativement précise du projet original, des arguments utilisés pour justifier sa création, de la vision d'alors des fonctions que le musée devait remplir, et même de reconstruire la structuration des salles, les caractéristiques de la collection, la logique de sa disposition dans l'espace, bref la muséographie.

Les informations disponibles amènent à penser que le musée a commencé avec uniquement une exposition permanente. Rien n'indique que la possibilité de proposer simultanément des expositions temporaires ait été envisagée. McCormick et Acevedo ont choisi l'ordre chronologique comme fil conducteur du discours muséographique, ce qui leur permet de faire ressortir les transformations physiques et sociales de Bogota et la dimension évolutive et par conséquent de construire une idée de progrès démontrée « objectivement » par des plans, photographies, documents et objets pertinents du point de vue historique. Et c'est bien ainsi que le message a été compris par le public :

« Bref, le musée montre le développement de notre capitale, d'une façon graphique adaptée aux faits historiques, et il constitue un travail qui mérite d'être connu et apprécié à sa juste valeur par les habitants de Bogota, car c'est ici qu'est renfermée l'histoire de leur ville. »⁷¹

⁶⁹ Periódico El Tiempo, 8 juillet 1969. p. 8.

⁷⁰ Diario La República, 24 de mayo de 1969. p. 2.

⁷¹ Periódico El Tiempo, 8 de julio de 1969. p. 8.

La collection initiale était faite d'un ensemble très varié d'objets et de documents : « meubles, peintures et une cartographie qui remonte jusqu'aux origines mêmes de Bogota »⁷². À cela s'ajoutait un ensemble de maquettes de bâtiments emblématiques de la ville, dont certains avaient été démolis au XIX^e et au XX^e siècle :

*« Ce qui a le plus attiré m'attention a sans doute été la série de maquettes fabriquées à la main et à l'échelle par M. Corrales Acevedo, qui, en plusieurs années de grand dévouement et de grande patience, a réussi à reproduire en bois et avec des formes identiques les bâtiments les plus importants de Bogota tels que le Capitolio Nacional, le Palacio de San Carlos, la Casa de la Moneda, l'ancien bâtiment Liévano, la cathédrale, etc. »*⁷³ (cf. Annexe 7)

Une part importante de la collection était composée d'objets liés à l'histoire de l'expansion des services publics, ainsi que de documentation écrite et graphique à propos des projets d'urbanisme et des interventions de l'administration sur l'espace public, datant principalement du XX^e siècle. Néanmoins, des pièces d'archéologie correspondant à d'autres périodes furent également exposées, y compris de l'époque préhispanique :

*« Il est aussi possible d'apprécier les momies des indiens de la culture Muisca, les premiers équipements de pompiers, les premiers équipements téléphoniques, les premiers plans de la capitale, les premières canalisations d'eau, ainsi que des documents graphiques très complets à propos des principaux événements et sur des travaux les plus importants. »*⁷⁴

Il semble également que les dons des habitants aient contribué à enrichir la collection :

*« Beaucoup de familles de Bogota ont fait don d'objets de nature très diverse, par exemple d'anciens plans de ville mais aussi des statues et objets aux motifs autochtones d'une valeur inestimable en raison de leur ancienneté et de leur authenticité, étant donné qu'ils appartenaient, comme nous l'avons dit, à des collections privées. »*⁷⁵

⁷² Periódico El Espectador, 11 juillet 1969. p. 10.

⁷³ Diario La República, 24 mai 1969. p. 2.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ibid.

« (...) De même, je tiens à exprimer ma gratitude aux personnes qui ont fait don d'objets, espérons que cet exemple sera suivi dans le futur. »⁷⁶

La constitution d'archives centralisées sur l'histoire de la ville a également formé une part importante de la collection initiale. C'est ce qu'affirmait Luis Raúl Rodríguez, alors directeur du Département de Planification de la Ville, l'entité chargée de la création de l'intégralité des musées du Programme de Musées :

« Les documents essentiels, nous pourrions dire fondamentaux, de l'histoire de Bogota étaient pratiquement tous dispersés, ce qui a demandé un minutieux travail d'enquête, de sélection, de recherche et dans de nombreux cas d'acquisition de ces documents, qui était dans les mains de particuliers, afin de les rassembler dans un endroit où l'histoire pourra continuer à être construite et enrichie, de sorte que les générations futures puissent voir comment a grandi Bogota. »⁷⁷

Il n'est pas possible de savoir si la totalité de la collection a été exposée lors de la première exposition du musée, en l'absence de documents permettant d'évaluer ses dimensions. Cependant, dans cette même déclaration, Rodríguez détaille les différentes sections de l'exposition, décrivant une par une les dix salles qui constituaient le parcours. Cette information (LRR) est présentée ci-dessous, mise en regard – le cas échéant – avec les descriptions trouvées dans la presse.

▪ **SALLE 1**

(LRR) : *« La première salle montre les premiers habitants de la savane, à travers les seuls fossiles de pointes et de pierres taillées trouvés dans les environs de Bogota, suivi de ce que les Espagnols ont trouvé lorsqu'ils sont arrivés dans la vallée ou la savane, et des articles des historiens Fray Pedro Simón et Fray Pedro de Aguado sur comment était et comment fut réalisée la fondation de Bogota. »*

« Dans la première [salle], on trouve des éléments et des ustensiles rares des premiers habitants de la savane, de la fondation de Bogota et les premiers plans de la ville. »⁷⁸

⁷⁶ Discours du maire pour l'inauguration du musée. Periódico El Tiempo, 11 juillet 1969. p. 8.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Periódico El Tiempo, 8 juillet 1969. p. 8.

▪ **SALLE 2**

(LRR) : « Viennent ensuite les premiers plans élaborés disponibles dans les archives nationales, en compagnie d'agrandissements de ceux-ci et de quelques plans antérieurs à 1700. Plus loin apparaissent les plans de Carlos Cabrer (1797), les plans de Codazzi (1849, 1852), qui constituent de véritables joyaux parmi la cartographie et les documents anciens dont ce musée conserve les originaux. »

« Dans la salle numéro 2, les plans d'Agustín Codazzi, qui étaient les plus complets jusqu'à aujourd'hui (...) »⁷⁹

▪ **SALLE 3**

(LRR) : « Plus loin, on atteint d'un saut des époques postérieures avec des plans de 1840 et de 1854, les plans d'Acevedo, qui montrent comment la ville grandissait »

« (...) dans la numéro 3, les plans de la fin du siècle, entre 1850 et 1890, y compris le célèbre plan de don Carlos Clavijo, élaboré en 1894; on trouve aussi dans cette salle une collection de tous les types de téléphones qui ont été utilisés dans la ville jusqu'à nos jours. »⁸⁰ (cf. Annexe 12)

▪ **SALLE 4**

(LRR) : « jusqu'à arriver aux plans de Pearson de 1910, puis aux plans de 1930 parmi lesquels méritent d'être mentionnés celui d'Alberto Borda Tanco et ceux de l'ingénieur Hernández. »

« Dans la quatrième salle se trouvent les célèbres plans de Pearson, de 1906 à 1910, et celui de Borda Tanco (1910), qui attirera aussi beaucoup l'attention. »⁸¹

▪ **SALLE 5**

(LRR) : « Dans une autre salle dédiée aux plans ultérieurs à 1910, jusqu'à l'année 1932, nous continuons avec le plan de base présenté par l'ingénieur Carl Brukner recruté en 1935 par le Conseil municipal de Bogota. »

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Ibid.

▪ **SALLE 6**

(LRR) : *« On pourra aussi apprécier les tentatives les plus ambitieuses de planification, avec les plans de Le Courbousier [sic], qui ont été réalisés entre 1951 et 1953. »*

▪ **SALLE 7**

(LRR) : *« Suivent d'autres salles, dans lesquelles la chronologie a été quelque peu changée, c'est-à-dire dans lesquelles cette ligne chronologique n'a pas été strictement suivie, et qui montrent certains aspects de ce qui fut un grand changement dans la structure urbaine de Bogota : les événements du 9 avril 1948. »*

▪ **SALLE 8**

(LRR) : *« Enfin, nous arrivons à une grande salle qui représente quasiment l'état actuel et futur de la ville. Le Plan d'aménagement des voies de l'année 1969 et le plan des réalisations avec la maquette des projets en cours d'exécution, et enfin dans cette salle le grand plan de l'aire urbaine de Bogota, commandé par l'administration de M. Barco et actuellement en cours d'exécution, et qui englobe une zone qui irait de Facatativá à l'ouest et de Sopó et Zipaquirá au nord et au sud jusqu'à Usme. Il s'agit donc de considérer le grand Bogota en tant qu'aire urbaine. »*

▪ **SALLE 9**

(LRR) : *« Il y a plus loin deux petites salles, l'une montre l'un des événements les plus importants de Bogota, le Congrès Eucharistique International »*

▪ **SALLE 10**

(LRR) : *« et l'autre est dédiée à l'histoire du cœur du pays, celle de la Plaza de Bolívar et des changements qu'elle a subis depuis sa création »*

« (...) une avec des photographies montrant la transformation de la Plaza de Bolívar, depuis l'époque où elle avait en son centre quatre fontaines lumineuses, puis plus tard lors de leur disparition. »⁸²

Bien que les salles ne se soient pas vues attribuer de noms mais simplement des numéros, la description qui précède permet d'identifier les périodes ou thèmes de chacune d'entre elles. En

⁸² Periódico El Espectador, 14 juillet 1969. Supplément, p. 12.

supposant que l'itinéraire allait de bas en haut, et étant donné que la maison dispose de quatre grandes pièces au rez-de-chaussée et de sept pièces au premier étage (sa structure n'a subi aucune intervention depuis), on peut déterminer que le rez-de-chaussée était consacré aux siècles passés et le premier étage au présent, compris comme le siècle en cours, le XX^e. La distribution du récit dans l'espace peut être synthétisée par le schéma suivant :

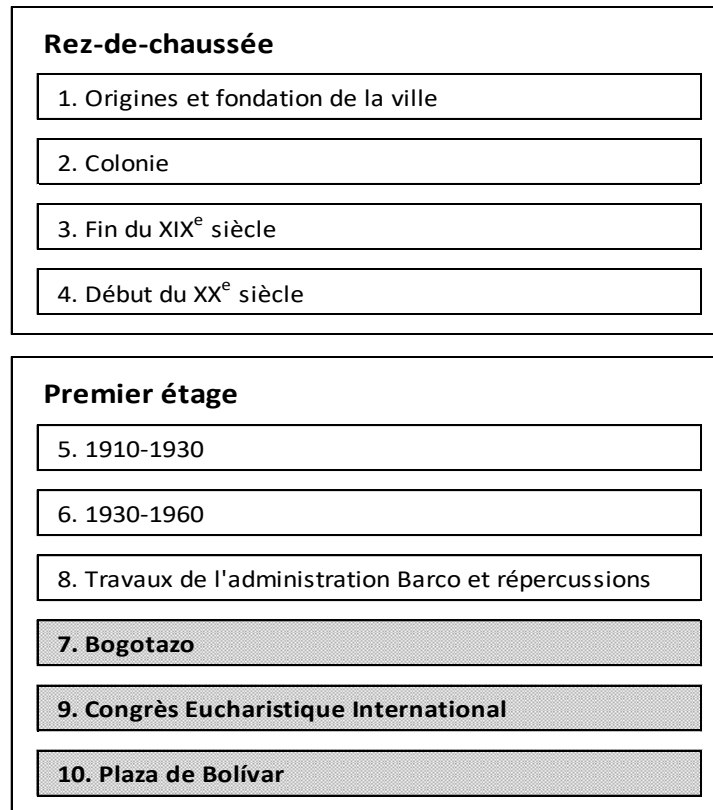


Figure 1. Schéma de la première exposition permanente de 1969

En nous appuyant sur ce schéma, nous formulons deux remarques. La première est que plus de la moitié de l'espace utilisé est consacrée au présent et au futur, ce qui apporte un nouvel argument en défense de l'hypothèse précédemment exposée sur le traitement de la temporalité au *Museo de Desarrollo Urbano*. De manière encore plus flagrante, la deuxième observation est que le cœur du récit – les transformations physiques de la ville et le thème de l'urbanisme – suit bien un ordre chronologique, alors que les trois dernières salles – au contenu différent mais considéré comme pertinent car traitant de problèmes ou événements importants de l'histoire de Bogota – apparaissent comme des éléments isolés car ils n'ont pas pu être articulés dans le discours général de l'exposition. Et si leur intégration n'a pas été possible, c'est précisément parce que le discours du musée n'est pas un discours historique. Le matériel cartographique est

la composante principale de l'exposition. Le fait qu'il soit exposé en utilisant un outil de la discipline historique, à savoir la chronologie, et subdivisé selon la périodisation dominante dans l'historiographie, ne constitue pas une raison suffisante pour appliquer cette dénomination au discours du musée.

Un facteur explicatif pourrait être la grande influence exercée par les progrès de la discipline historique sur la muséologie, cette dernière ayant tendance à intégrer tardivement les avancées de la première. Nous souhaitons mettre l'accent sur le fait que dans le monde pré-mondialisé, la circulation des idées était limitée par les déséquilibres entre centres et périphéries. À la naissance du musée dans les années soixante, les postulats de l'École des Annales bénéficient déjà en Europe d'une large acceptation et se confrontent dans l'espace anglo-saxon au paradigme néo-marxiste et à la cliométrie nord-américaine, en parallèle de quoi la Nouvelle Muséologie commence à se développer en France. En Colombie cependant, comme dans le reste de l'Amérique latine, les universités continuent d'enseigner l'histoire traditionnelle. En conséquence, il était impensable de construire dans un musée colombien un discours ordonné du point de vue des processus historiques, qui ne coïncident pas nécessairement avec les unités temporelles de siècle, demi-siècle ou décennie. L'historiographie classique fuyait les périodisations alternatives, dans lesquelles intervient un exercice d'interprétation, de peur d'abandonner sa prétention à l'objectivité. Comme on le sait, ce paradigme privilégie l'événement, car il considère que ce sont les faits isolés, plutôt que les structures, qui définissent le cours de l'histoire. Cela explique non seulement le choix du critère chronologique pour l'histoire du musée, mais aussi la sélection de deux événements exceptionnels, le Bogotazo et le Congrès Eucharistique, comme thèmes des seules salles pouvant être considérées comme historiques stricto sensu.

Cela dit, d'autres éléments d'ordres politique et symbolique sont intervenus dans le choix de ces événements. Comme indiqué précédemment, Virgilio de Barco a été chargé d'accomplir la tâche complexe de la recomposition urbaine de Bogota, impulsée par le processus de modernisation. Mais curieusement, ce n'est pour cela qu'on se souvient de lui dans le pays mais davantage pour le fait que pendant son mandat, la ville fut choisie comme lieu du XXXIX^e Congrès Eucharistique International, une assemblée convoquée par le pape qui réunit des fidèles et le clergé catholique afin de célébrer l'eucharistie et d'orienter la mission du catholicisme dans le monde. Cela impliquait pour la ville la réception de la visite non seulement du pape Paul VI mais aussi de milliers de visiteurs d'autres villes du pays et du monde venus assister à l'événement.

La confirmation de Bogota comme siège de l'événement fut annoncée à la fin de 1965 et le congrès eut lieu en août 1968. Durant près de trois ans de préparation, la ville dut être aménagée afin de permettre la tenue de l'évènement religieux. La tâche parut d'abord difficile, non seulement parce que les multiples chantiers demandaient des investissements importants, mais aussi en raison de l'ampleur et de la diversité des problèmes qui affligeaient déjà la ville. Ainsi le laisse entendre le père Rafael Vall-Serra, dans une tribune – qui ressemble davantage à un sermon – publiée en 1967 :

« Seuls ceux qui ne connaissent pas les problèmes complexes posés par Bogota pour le mois août de 1968 peuvent croire (...) que les foules peuvent se rassembler sans problème dans n'importe quelle avenue de Bogota, sur l'avenue Caracas ou dans le Parque Nacional par exemple. Il ne leur vient pas à l'esprit qu'il y puisse y avoir des besoins urgents en matière de santé, de communication, d'ordre, de sécurité, de confort, de nourriture, de transport, etc., etc. Certains ressentent obstinément le besoin d'assurer à l'étranger que la Colombie est un pays à coloniser, un pays de majorité indigène, un pays misérable sans ressources matérielles ni humaines. Mais une année peut suffire pour que l'orgueil colombien soit en mesure d'atténuer cette marque de sous-développement. »⁸³

Son texte se termine en soulignant la nécessité de changer l'image de sous-développement que la ville a dans le monde – celle d'un retard incarné par la figure de l'indien et par la ruralité – et en affirmant avec optimisme que le congrès est justement l'occasion qui permettra d'atteindre cet objectif.

Cet événement et les conditions d'urgence qui l'ont accompagné ont donc été une variable qui a accéléré au cours de cette période les transformations qui avaient déjà commencé à Bogota. Notons toutefois que les soutiens du secteur privé (banquiers, industriels et commerçants contribuèrent financièrement aux projets de restructuration des infrastructures), de la classe politique, et bien sûr de l'Église, jouèrent également en faveur de Barco. La réforme administrative menée par le président Lleras permit également à la ville, sous le statut de *Distrito Especial*, de recevoir directement des fonds du gouvernement central plutôt que par l'intermédiaire de Cundinamarca, la région à laquelle elle appartient, comme c'était normalement le cas. C'est ainsi que fut accompli ce qui semblait impossible : transformer « comme par magie » la Bogota Cendrillon en princesse.

⁸³ Vall-Serra, Rafael. "Congreso Eucarístico Internacional. Sus verdaderas dimensiones", Revista Javeriana (335, Tomo 67). Bogotá: 1967. p 549.



Figure 2. Caricature réalisée par Chapete⁸⁴

« Comme par magie / Ne t'inquiète pas, Cendrillon, tu seras prête pour le mois d'août »

Le déroulement de l'événement fut un succès, ce qui fut exploité non seulement comme une vitrine de l'action gouvernementale mais aussi comme l'opportunité politique de justifier les transformations ayant introduit Bogota dans la modernité. C'est ainsi que s'est construite une représentation de l'histoire de la ville dans laquelle le Congrès Eucharistique formait un contrepoint au Bogotazo, qui représentait un traumatisme pour la mémoire. Après la fin de son mandat, Barco lui-même faisait ainsi référence au Congrès comme « l'anti-Bogotazo » :

« (...) de cette façon, nous avons réussi à effacer l'image extérieure qui s'était formée à la suite du 9 avril 1948, qui nous poursuivait encore à la télévision et dans la littérature du monde. La célébration du Congrès Eucharistique International fut l'anti-Bogotazo. »⁸⁵

Il n'est donc pas surprenant que dans l'exposition, deux des trois salles historiques soient consacrées à ces deux événements, présentés côte à côte pour créer un contraste. Le temps présent acquiert un éclat singulier en établissant une rupture avec un passé sombre marqué par la violence et le sous-développement. Dans ce récit, la salle qui présente les chantiers et

⁸⁴ Periódico El Tiempo, 11 mai 1968, p. 5.

⁸⁵ Barco, Virgilio. La administración de una ciudad moderna. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura-Colección Popular, 1974. p 29.

programmes mis en œuvre par l'administration serait le vecteur de transition, le médiateur entre deux périodes historiques opposées : une décadence et une renaissance.

Il est utile de comparer ce discours muséographique avec ceux produits en France après la Première Guerre mondiale, car cela fait apparaître des similitudes intéressantes. La guerre, affirme Anna Hertzog, a profondément influencé la façon dont les musées ont commencé à raconter le passé et à représenter l'urbain dans le cadre temporel. Dans la région de Picardie où elle effectue sa recherche, plusieurs musées de ville sont créés après la guerre et beaucoup sont rénovés parmi ceux déjà existants. Selon l'auteur, il est possible d'observer dans ces villes une « martyrisation de la ville » à travers le discours muséographique :

« Durant l'entre-deux-guerres se constitue une représentation de la ville qui fait coexister souvenir du traumatisme et imaginaire de l'âge d'or (...) exprimant bien le désarroi d'une société urbaine locale face à la perte et au deuil, et sa volonté d'afficher aux yeux de la nation tout entière un retour à la ville d'avant. »⁸⁶

Au *Museo de Desarrollo Urbano* coexistent aussi le souvenir du traumatisme – qui correspond au Bogotazo – et l'imaginaire d'un âge d'or. La différence est que dans le cas de Bogota, cette époque dorée, qui renforce l'image de deux périodes distinctes et opposées, ne puise pas ses référents dans un passé auquel on chercherait à revenir mais les associe au présent en construction. Plus important encore, dans le discours du musée, cette opposition sert à légitimer les interventions de l'État sur l'espace physique. Avec la création du musée, le gouvernement cherche donc à institutionnaliser cette représentation de l'histoire, à la convertir en histoire officielle.

La troisième salle du groupe « historique » présente les interventions effectuées sur la Plaza de Bolívar, « le cœur du pays » tel qu'il est mentionné dans sa description par le directeur du Département de Planification. Cette place, située dans le centre historique de Bogota, est sans aucun doute le référent symbolique le plus important de la ville, de l'époque de la colonie jusqu'à aujourd'hui. Et bien que ses fonctions, de même que son apparence et son nom, aient changé au fil du temps, il n'est guère nécessaire de revenir sur son importance dans la génération et la structuration du tissu urbain, son rôle de scène de la vie publique ou encore sa fonction de noyau d'attraction, de concentration et d'émanation de pouvoir.

⁸⁶ Hertzog, Anne. « Montrer la ville au musée... », op. cit. p. 36.

La Plaza de Bolívar est le monument historique de Bogota par excellence. En ce sens, la création d'une salle qui retrace ses transformations est cohérente avec la proposition muséologique du MDU, tant comme musée d'urbanisme que comme musée historique. Nous en déduisons que le musée est pensé à un moment où la conception dominante du patrimoine local est encore l'approche monumentale, la fonction de cette salle étant clairement commémorative. On peut en dire autant de l'exposition des maquettes des principaux bâtiments publics dispersées à travers les autres pièces, qui confirment la prédominance de cette approche.

Cependant, la salle peut – et doit – être interprétée dans le contexte général du programme du musée, ce qui nous donnera un point d'entrée pour commenter les motivations principales – explicites ou non formulées – de la création du musée, en somme les fonctions qui lui étaient attribuées à la fois par ses fondateurs et par l'opinion publique.

Nous avons déjà soutenu que, comme dans le cas parisien, le premier projet non réalisé de musée de Bogota et le second projet concrétisé par le MDU ont utilisé le musée pour justifier les processus de transformation impulsés par la modernisation. Nous avons également soutenu que les deux projets ont chacun construit une représentation de l'histoire de la ville, bien que de nature différente. Le premier traitait de l'histoire selon la lecture de l'élite économique et des milieux savants, dans laquelle le progrès était associé à l'assimilation progressive des valeurs culturelles de la civilisation et se construisait en opposition à la barbarie originelle des populations indigènes. Dans le second, l'idée de progrès était cette fois-ci associée au degré de modernisation atteint, exprimé principalement par une urbanisation croissante.

À partir de l'analyse muséologique des trois dernières salles du musée, nous avons également soutenu que le gouvernement l'utilisait pour présenter et légitimer l'action de l'État. Nous ajoutons maintenant que la commémoration d'éléments architecturaux tels que la Plaza de Bolívar et certains bâtiments emblématiques avait pour objectif de participer à la création d'un impératif territorial pour les habitants de la ville : on a cherché à générer dans la population un lien d'identité fort avec l'espace habité, la ville, et une intégration de son histoire avec l'histoire personnelle. Ces impératifs sont fondamentaux dans des villes qui, comme Bogota, présentent un pourcentage très élevé d'habitants qui ne sont pas nés sur leur territoire mais s'y sont installés de manière durable dans des circonstances diverses. Ces impératifs constituent, d'autre part, la première étape de l'émergence d'un sentiment d'enracinement et de fierté qui permettra plus tard de réguler la condition sociale du citoyen, en définissant ce qu'un citoyen devrait faire

et ressentir en relation avec l'espace⁸⁷. Et le maire Barco était à notre avis bien conscient de ces enjeux :

« Il était urgent de réaliser ce qu'on appelle la bogotanisation des habitants de Bogota. L'administration de la ville étant confrontée à des gens nés très loin d'ici, comme c'était mon cas, nous nous sommes assigné la tâche d'imprimer à tous les habitants de Bogota nés en dehors de la ville une conscience de citoyen bogotanaïs, à la manière d'une carte d'identité qui, en plus d'attribuer certains droits, impliquerait l'obligation de se consacrer au service de notre capitale. »⁸⁸

A cette fonction de construction d'une identité, le programme du musée ajoute d'autres fonctions, de manière plus explicite puisqu'elles sont énoncées en tant que motivations par ses concepteurs, ce que l'analyse documentaire nous permettra de montrer. La fonction pédagogique, aussi observable dans le programme des premiers musées de ville européens, est associée à la volonté de promouvoir une conscience civique, présentée comme complémentaire des transformations physiques de la ville, comme son alter ego sur le plan culturel. Nous trouvons par ailleurs ce que nous identifions comme une fonction de valorisation et de positionnement, puisqu'elle correspond à la volonté de modifier l'image négative de la ville et de lui faire acquérir une position de prestige, dans le pays en tant que capitale chargée et capable d'orienter le destin de la nation, en Amérique latine en tant que pôle de développement et leader régional, et pourquoi ne pas le dire, dans une certaine mesure également à l'échelle globale, ce qui pourrait entraîner une augmentation de l'investissement étranger dans le pays. Enfin, le programme muséal s'attribue implicitement une mission que nous appellerons scientifique et qui correspond à l'intention de transformer le musée en un centre de ressources au service de l'enquête historique.

L'une des interviews données par Rodríguez à la presse nationale, dans laquelle il se réfère au Plan de musées, constitue un élément clé pour illustrer la vision qui a guidé le processus de création du musée, car elle rassemble presque toutes les fonctions que nous venons de décrire. Nous la reproduisons donc dans son intégralité :

« L'administration actuelle présidée par le maire Virgilio Barco Vargas a attribué beaucoup d'importance au travail de diffusion de la culture auprès des publics populaires (divulgación popular), c'est pourquoi elle s'est emparée non seulement des travaux de

⁸⁷ C'est actuellement l'un des principaux problèmes auxquels font face les nouveaux musées de la ville en France et en Europe en général, en raison du phénomène désigné sous le terme de crise migratoire.

⁸⁸ Barco, Virgilio. La administración de una ciudad moderna..., op. cit., p. 26.

structure routière, mais également de tous les aspects considérés comme essentiels afin de faire de Bogota une grande métropole. Dans le domaine de l'enseignement primaire, pour citer un exemple même s'il n'a rien à voir, 1 700 salles de classe ont été construites en l'espace de deux ans, soit bien plus que celles qui existaient à Bogota avant 1965. Dans le domaine de la culture populaire, un grand programme de dix musées et centres d'exposition et de culture a été conçu afin de donner à Bogota le rang de grande capitale et de grande ville dont elle a besoin. Une ville n'est pas qu'un ensemble d'habitations, elle aussi doit construire petit à petit un espace culturel qui la hisse à la hauteur qui lui correspond, dans le cas de notre capitale, à la place qu'elle mérite face au pays et aux nations latino-américaines (...) Quant au Museo de Desarrollo Urbano, je dire qu'il constitue une véritable nécessité pour la ville. »⁸⁹

La formation d'une grande métropole demande donc l'exécution de travaux urbains, mais ce n'est pas une condition suffisante. Le processus doit être complété par des stratégies de transformation culturelle, principalement par des politiques éducatives qui sont de deux types : celles de l'éducation formelle à destination de la population d'âge scolaire, en augmentant la couverture du système éducatif par exemple, et celles de la *divulgación popular*, dont la cible serait la totalité de population. L'utilisation du terme « populaire » peut avoir dans le contexte de l'époque une connotation marxiste ou ethnologique, et serait encore aujourd'hui discutable dans la mesure où il introduit dans l'interprétation une dimension de classe sociale. Néanmoins, cette critique n'est pas pertinente dans le cadre de l'historicisme que nous assumons dans notre recherche. Ce qui nous intéresse ici est uniquement de comprendre la relation de certains discours avec le contexte dans lequel ils se sont produits, ce afin de faire la description historique de l'institution muséale. Dès lors, l'utilisation de cette catégorie pour évoquer le peuple, l'ensemble de la nation, confirme notre hypothèse selon laquelle en adoptant cette ligne, le musée partage une caractéristique importante avec les nouveaux musées de ville et avec le projet d'origine du Carnavalet : l'ambition d'encourager une démocratisation de la culture.

La mission pédagogique du musée, mentionnée dans le discours du fonctionnaire à travers la mise à disposition du patrimoine culturel et historique à un large public, est envisagée comme une responsabilité de l'État, dans la mesure où il est pensé non seulement que la connaissance de ce patrimoine instruit et cultive la population, mais aussi qu'elle crée une conscience civique fondamentale pour la construction de la citoyenneté, pour la conduite d'un changement de mentalité sur la façon dont les *civitas* et la *urbs* sont perçus.

⁸⁹ Diario La República, 24 mai 1969. p. 2.

En ce qui concerne l'accent mis sur la fonction pédagogique, il convient d'indiquer que cela souligne à nouveau le lien étroit entre l'historiographie traditionnelle et l'approche muséologique, car cela nous renvoie à un autre des *topos* de ce paradigme, celui de l'histoire comme *magistra vitae*, c'est-à-dire comme source de connaissances pour la vie, fournisseur de modèles de vertu ou de leçons que nous devrions apprendre à ne pas répéter – le Bogotazo ? Cette vision est dangereuse car l'histoire pourrait être utilisée comme outil idéologique, et elle est inappropriée parce qu'en posant comme hypothèse que le passé est nécessairement un guide de nos actions dans le présent, l'histoire n'est considérée qu'à travers une rhétorique de répétition.

En tout cas, la fonction pédagogique est également mise en avant dans les premiers musées historiques et musées de ville du continent européen, et c'est une caractéristique implicite du projet muséologique du MDU, ainsi que dans l'idée que s'en fait l'opinion publique. Ainsi, les articles de journaux publiés le jour de son inauguration rejoignent Rodríguez en considérant le musée comme une nécessité pour la ville, ce qu'ils justifient directement ou indirectement par la fonction pédagogique que l'institution va remplir :

*« C'est un centre de culture et, concrètement, une biographie vivante de la ville, qui manquait jusqu'ici (...) cette maison est une occasion d'apprentissage et un centre qui intéressera non seulement les habitants de la capitale, mais aussi ceux qui nous rendent visite. »*⁹⁰

*« Ce musée sera d'une grande importance non seulement pour la jeunesse, mais aussi pour les citoyens et pour les visiteurs étrangers, car on pourra y découvrir le développement de la capitale de la République depuis sa fondation, à travers différentes étapes comme celle du 9 avril, jusqu'à l'événement mondial du Congrès Eucharistique international. »*⁹¹

Un autre point commun entre ces extraits et la déclaration de Rodríguez est qu'ils estiment que le public potentiel du musée n'est pas seulement constitué des habitants de Bogota mais aussi de « ceux qui nous rendent visite », les « visiteurs étrangers ». Lorsqu'il désigne les institutions muséales comme celles qui placeront la ville « à la place qu'elle mérite face au pays et aux nations latino-américaines », il fait allusion au prestige attribué aux musées et centres culturels d'une ville, mais aussi à la possibilité d'utiliser le musée, par le biais d'un public

⁹⁰ Periódico El Espectador, 11 juillet 1969. p. 10.

⁹¹ Periódico El Espectador, 11 juillet 1969. p. 9.

étranger, comme un outil pour diffuser une nouvelle image – positive – de Bogota et ainsi lui donner une meilleure position sur la scène nationale et internationale, pour lui offrir, comme il le dit, « le rang de grande capitale et de grande ville dont elle a besoin ».

Cette fonction de valorisation et de positionnement de la ville vise précisément l'institutionnalisation d'une nouvelle représentation de la ville et de son histoire, pour le monde et pour elle-même. L'intégration de cette fonction dans le discours du musée ne s'opère toutefois pas ex nihilo. L'idée a débuté sa gestation un an plus tôt, lorsque le Congrès Eucharistique s'est révélé une occasion historique exceptionnelle de commencer à changer la représentation de la ville, et par extension du pays, à l'étranger : « Après le Congrès, les journalistes étrangers purent vérifier que les Colombiens n'étaient pas les hommes des cavernes qu'ils s'imaginaient »⁹². Cette image de sous-développement, encore davantage détériorée par les vagues de violence ayant débuté il y a près de vingt ans, avait déjà commencé à se transformer, et le musée ne pouvait que chercher à prolonger ce processus.

Enfin, la fonction académique, comprise comme la création d'un lien entre le musée et les établissements d'enseignement supérieur ou les centres de recherche, n'est pas mentionnée explicitement. Malgré cela, il est possible de déduire que sa contribution en tant que fournisseur de sources pour l'étude de l'histoire était l'une des attentes des habitants, et probablement aussi des scientifiques, comme l'exprime le jugement d'un journaliste qui écrit à propos de son inauguration :

*« Le musée (...) contient toute l'histoire de Bogota et conserve des documents importants sur la vie de la capitale colombienne, qui serviront à conduire des études comparatives des différentes époques. »*⁹³

*« Le travail de Hernando Acevedo, en coordination avec Luis Mac-Cormick [sic], revêt une grande importance. Chargés de l'installation de cette série de musées, ils utilisent les techniques les plus modernes afin de proposer une présentation adéquate qui sert d'étude à ceux qui les visitent. »*⁹⁴

Le discours d'inauguration prononcé par le maire Barco contient plusieurs affirmations allant dans la même direction et confirmant de même la volonté du gouvernement de faire du musée « l'historien » officiel de la ville, l'instance qui raconte mais aussi explique son histoire :

⁹² Periódico El Tiempo, 26 août 1969. p. 8.

⁹³ Periódico El Tiempo, 22 février 1969. pp. 8-9.

⁹⁴ Diario La República, 24 mai 1969. p. 2.

« Une ville comme la nôtre, avec plus de quatre siècles d'histoire, doit avoir un témoin de son chemin et de ses progrès, quelque chose qui rappelle à ses habitants ce qu'elle était au commencement, quelles étaient ses propositions initiales en matière d'urbanisme, puis ses époques intermédiaires lentes et paisibles, et ce que fut la transe qui, après son IV^e centenaire, la transforma dans un élan vertigineux en métropole moderne. Ceci est le travail accompli aujourd'hui par le Museo de Desarrollo Urbano de Bogota et qui, sans aucun doute, continuera d'être accompli à l'avenir. »⁹⁵

Un autre passage de ce même discours nous indique que sa fonction sera également de rassembler des matériels de toutes sortes concernant l'histoire de la ville et de la rendre publique à tous les habitants à travers une bibliothèque :

« Voici des documents graphiques sur la savane de Bogota, telle que les Muisca l'ont habitée. Voici aussi les premiers plans de Santa Fe, tracés à vue d'œil et avec plus de bonne volonté que de technique, et les études modernes de Le Corbusier [sic], Wiener et Sert. Il y a aussi une bibliothèque spécialisée sur la ville, et des documents et objets rappelant l'une des plus belles époques de Bogota, celle des premières lueurs de la République. Aussi ses tramways, déjà de ce siècle, et de superbes maquettes qui nous parlent d'une Bogota villageoise, quelque peu lointaine, incroyablement proche. Le musée dispose d'une documentation photographique extraordinaire grâce à laquelle nous pouvons voir avec précision ses configurations urbaines antérieures et présentes. »⁹⁶

Cet extrait confirme également la description faite, à partir d'autres documents, de la nature des éléments constituant la collection, soulignant ainsi l'existence dès cette époque d'importants fonds photographiques. Nous sommes donc devant un musée qui est tout à fait éloigné du premier projet proposé à titre posthume par Mme Sierra en 1962. Le *Museo de Desarrollo Urbano* est une institution qui se consacre essentiellement à montrer le développement physique de la ville, et qui peut être donc classée comme musée spécialisé, dont les disciplines seraient l'urbanisme et l'architecture.

Pour certains chercheurs comme Patricia Pecha, la prédominance au sein du MDU de la discipline de l'urbanisme serait une conséquence de son instrumentalisation étatique. L'auteur soutient que la présentation du travail gouvernemental développé par une autre institution

⁹⁵ Periódico El Tiempo, 11 juillet 1969. p. 8.

⁹⁶ Ibid.

d'existence antérieure serait la raison d'être du musée et la cause de sa création, plutôt qu'une fonction parmi d'autres, comme nous le pensons :

« Sous le gouvernement de Barco, il a été considéré comme important de créer un espace dédié à la préservation d'une mémoire des interventions urbaines, qui permette de resituer dans un contexte historique les travaux publics réalisés dans la ville par l'Instituto de Desarrollo Urbano, créé un an auparavant. C'est ainsi qu'est né le Museo de Desarrollo Urbano. »⁹⁷

Les liens du musée avec l'*Instituto de Desarrollo Urbano* (IDU, Institut de Développement Urbain) dans les premières années de son existence ont certainement un poids explicatif dans la définition de son contenu, mais il est inexact de le réduire à une simple émanation ou un instrument entièrement dépendant de l'IDU. Comme nous l'avons relevé, on observe dans les motivations de ses fondateurs l'intention de créer un musée qui parle de la ville au sens large. C'est pour cette raison que, bien que la nature de sa collection soit restreinte, le musée tente d'enrichir son contenu par d'autres moyens, en créant au moins deux salles n'ayant aucune teneur urbanistique sinon plutôt historique, l'une consacrée au Bogotazo et l'autre au Congrès Eucharistique. Il y a donc dès sa création l'intention de construire un musée de la ville, compris ici comme un musée dont l'objet est la ville, tout simplement.

Or, le concept de ville présent dans ce projet est très limité car il se réfère principalement à l'environnement physique. La ville n'y est comprise que comme le support matériel construit dans lequel se déroulent les interactions sociales d'une communauté. Elle est réifiée par une opération d'abstraction qui ne laisse pas de place aux groupes humains, ni à leur manière particulière de se comporter dans l'espace urbain, ni aux relations qu'ils établissent avec lui ou à la façon dont ils exercent leur influence sur lui. Le musée avancera pourtant en adoptant une compréhension plus large du concept de ville qui lui permettra de prendre en compte la société urbaine.

Il faudra cependant de nombreuses années avant que ce changement et d'autres encore transforment le musée. Nous observerons également une évolution de sa muséographie, qui aura été durant près de deux décennies la même qu'à ses débuts. Bien qu'il y ait peu de sources disponibles permettant de décrire comment la collection a été exposée au cours de ces années,

⁹⁷ Pecha, Patricia. Historia Institucional del Instituto Distrital de Cultura y Turismo: 1978-2003. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2006. p. 107.

certaines de ses caractéristiques générales peuvent être relevées sur la base des photographies que nous avons obtenues dans les archives du MDU :

- L'exposition est composée principalement de photographies et de plans, les premières encadrées selon la technique du photo-retable avec des bords polis, les seconds dans des cadres en bois, protégés par du verre ;
- Les objets sont exposés séquentiellement, en reproduisant à l'échelle de la vitrine le même ordre chronologique utilisé pour les pièces ;
- Les maquettes sont réparties dans les différentes salles et généralement positionnées au centre de la pièce, ce qui crée artificiellement un effet de couloir ;
- Les œuvres sont généralement disposées, à quelques exceptions près, de façon à occuper toute l'étendue du mur, verticalement et horizontalement ;
- Les textes explicatifs accompagnant les œuvres sont rares ou absents, et un nombre important de photographies sont exposées sans légende ;
- Le système d'éclairage combine la lumière naturelle et la lumière artificielle, cette dernière au moyen de lampes à incandescence PAR installées sur des rails électrifiés eux-mêmes fixés aux poutres en bois du plafond. L'éclairage artificiel est ponctuel, direct et latéral, orienté sur les œuvres situées sur la partie supérieure des murs, ce qui ne permettait pas une répartition uniforme de la lumière à la surface, créant des zones d'ombre et produisant des reflets sur les photographies, ou une lumière excessive quand il s'agissait de plans encadrés sous verre.

Concernant le modèle de gestion du musée à cette époque, nous manquons là aussi de sources. Nous pouvons supposer qu'il s'agissait d'un musée à entrée gratuite, car il l'est encore à l'heure actuelle et parce que la pratique de la gratuité était et continue d'être la plus répandue parmi les musées publics en Colombie. Selon un catalogue produit en 2003 sur l'histoire du musée, sa gestion fut initialement confiée au Secrétariat Municipal de l'Éducation (*Secretaría de Educación Distrital*) jusqu'en 1978, et son premier directeur fut l'historien de Bogota José Joaquín Herrera Pérez.

En 1978, grâce à l'Accord 02 du Conseil municipal de Bogota, l'*Instituto Distrital de Cultura y Turismo* (IDCT, Institut de Culture et Tourisme de la Ville), actuel Secrétariat à la Culture, est créé. Cette nouvelle institution, qui abolit et remplace l'*Instituto Distrital de Turismo* créée en 1971, avait pour mission la promotion des arts, de la culture et bien sûr de le tourisme. Elle était en outre chargée de surveiller l'application des réglementations concernant

les monuments nationaux, ainsi que de la gestion de tous les musées publics de la ville, jusqu'ici confiée à la *Dirección de Extensión Cultural de la Secretaría de Educación*. Cette même année, conformément à l'accord, l'IDCT se voit donc affecter le contrôle du bâtiment dans lequel se trouve le musée, qui sera déclaré monument national l'année suivante par le Décret 1584.

L'accord n'apporte cependant aucune précision conceptuelle ou juridique concernant les musées, leur politique ou le modèle de gestion qui doit leur être appliqué. Il n'est dans un premier temps, au moins dans les faits, que la fusion de plusieurs entités en une seule disposant de davantage d'autonomie et d'une mission élargie. Avec le développement progressif de la structure interne de l'Institut au cours des années suivantes, les aspects liés à sa gestion seront définis plus précisément : organisation administrative, gestion financière, gestion du personnel, entre autres.

Le musée ne connaît donc pas de changements majeurs et nous ne trouvons pas de trace existé une politique spécifique visant à en promouvoir. Nous avons seulement pu vérifier, grâce à un rapport réalisé par des étudiants d'une faculté de tourisme en 1985, que le nombre de salles ouvertes au public était passé de dix à huit et que la composante historique de l'exposition avait commencé à s'emparer d'une plus grande variété de sujets. Ce rapport décrit quatre salles au rez-de-chaussée sur lesquelles nous ne revenons pas car elles sont demeurées telles qu'à l'ouverture, et quatre autres au premier étage, modifiées comme suit :

« Les salles du premier étage accueillent des parties de la collection plus hétérogènes : la première salle contient des informations sur la transformation de la ville et sur les conséquences du Bogotazo, ainsi qu'une partie dédiée aux machines à écrire. La deuxième salle est consacrée aux coutumes du XIX^e siècle, au théâtre en plein air La Media Torta, à la maison de l'expédition botanique et à l'ancienne cathédrale de Santa Fe. La troisième salle traite une variété de thèmes : la première automobile de Bogota, l'usine Bavaria, l'hôtel Regina, la Quinta de Bolívar, l'Observatoire astronomique, le Mono de la Pila, le 20 juillet 1810 et la proclamation de l'indépendance de la Nation. De la même manière, les thèmes suivants sont mélangés dans la quatrième salle : la Compañía Nacional de Tabaco, le Parque Centenario, l'ancien Palais de Justice, l'église de Belén, le Teatro Faenza, l'immeuble du quotidien El Tiempo, l'avenue Colón, le Museo de Arte

Colonial, la Plazuela de San Francisco, et la vie du millionnaire excentrique Carlos Secundino Navarro. »⁹⁸

La muséographie du musée est donc restée quasiment inchangée pendant près de vingt ans (cf. Annexes 9 et 10). On ne peut pas en dire autant du bâtiment qui l'abrite : à la fin des années 1980, sa détérioration atteint une telle ampleur que la direction de l'IDCT est obligée de se poser la question de l'avenir de l'institution et de prendre des mesures pour tenter de la protéger de la fermeture définitive. Ainsi commence une nouvelle période de son histoire, dans laquelle elle traversera une longue crise et connaîtra un processus de transformation profonde.

À cette même époque à Paris, le Pavillon de l'Arsenal, un centre d'information, de documentation et d'exposition sur l'urbanisme et l'architecture, est en cours d'inauguration. C'est la première institution européenne de ce genre et, bien qu'elle se rapproche d'avantage d'un centre d'interprétation que d'un musée, son caractère spécialisé, son orientation et la composition de sa collection, la désignent comme celle du territoire français qui se prêterait le mieux à une comparaison avec le MDU sur la période 1969-1988 traitée dans ce chapitre. Cette étude comparative, qui reste à faire, permettrait d'approfondir la compréhension du traitement muséal du fait urbain en Europe et en Amérique latine.

Le *Museo de Desarrollo Urbano* n'existe plus aujourd'hui en tant que tel, non seulement parce qu'il a changé de nom mais plus profondément parce que, comme nous le montrerons ultérieurement, il a ensuite évolué pour se rapprocher du concept contemporain de musée de ville. Néanmoins, il détient toujours sa collection originelle, c'est-à-dire les fonds cartographiques et les archives des programmes d'aménagement urbain, même si elle est rarement présentée dans les expositions programmées par le musée. Il serait souhaitable que le musée décide du devenir de cette collection, en créant par exemple un centre de documentation spécialisé sur le sujet, ou en transférant cette partie de la collection vers une nouvelle institution spécialisée, comme à Paris. Cela permettrait non seulement une meilleure utilisation de ce matériel, mais aussi une visibilité accrue dans la ville, donc une meilleure exploitation pour le bénéfice du public.

⁹⁸ Enquête des étudiants de la faculté de tourisme de la Fundación Universitaria Inuniversitas réalisée en février 1985, Archivo del Museo de Bogotá.

3. Les Années de crise, 1989-2000

Le musée nécessitant des travaux de restauration urgents, il fut décidé de lui trouver un nouveau site provisoire dans lequel il s'installerait le temps du chantier, plutôt que de le fermer. Mais cette tâche se révéla difficile en raison du manque de bâtiments du gouvernement disponibles présentant les conditions adéquates pour l'accueillir. C'est pourquoi, malgré la signature en 1987 d'un accord⁹⁹ avec la *Corporación La Candelaria* pour la restauration du bâtiment, les travaux ne purent débuter que deux ans plus tard, et le musée a entretemps continué à accueillir le public dans ses locaux habituels malgré les conditions difficiles.

Heureusement pour le musée, l'Académie d'Histoire accepta de mettre à sa disposition la *Casa de los Comuneros*, sous la forme d'un prêt d'usage, pour une durée limitée à huit mois (cf. Annexes 13 et 14). Il s'agissait d'une grande maison de style colonial située à l'angle sud-ouest de la Plaza de Bolívar, qui avait été acquise par la mairie en 1981 à l'occasion du Bicentenaire de la *Revolución de los Comuneros*¹⁰⁰. L'objectif était alors d'y créer un musée rendant hommage « à la mémoire des martyrs du mouvement populaire qui marquèrent un jalon dans l'histoire de l'indépendance américaine »¹⁰¹, et c'est pour réaliser ce projet qu'elle avait été cédée à l'Académie d'Histoire, même si le manque de ressources avait jusqu'alors empêché sa concrétisation.

La valeur historique et architecturale de ce bâtiment était incontestable : il avait été la demeure du notaire du Roi don Juan Florez de Ocaris et, du fait de son emplacement privilégié, il constituait une sorte de témoin silencieux des nombreuses exécutions effectuées sur la place par la Couronne espagnole, y compris celles des meneurs du soulèvement populaire. Cependant, lorsque la mairie l'avait acquis, il était très en mauvais état, la quasi-totalité de sa structure interne ayant été dévastée pour le convertir en parking¹⁰².

Sa restauration, également confiée à la *Corporación La Candelaria*, a été menée de 1981 à 1986. Et comme en 1989, la préparation de ce qui devait devenir le *Museo de los Comuneros* n'était pas encore achevée, le directeur de l'IDCT demanda au président de l'Académie d'Histoire de reporter encore un peu plus son ouverture afin de résoudre la situation urgente du *Museo de*

⁹⁹ Accord 03 de 1987.

¹⁰⁰ Soulèvement des habitants de Nouvelle-Grenade contre les autorités espagnols, qui préfigure la lutte pour l'indépendance de la Colombie.

¹⁰¹ Décret 535 de 1981.

¹⁰² Hernández, Rubén. *Casa de los Comuneros: Una esquina mayor entre la Cárcel Chiquita y la Real Audiencia de Bogotá*. Roma: Esempli di architettura, 2015. pp. 6-24.

*Desarrollo Urbano*¹⁰³. C'est ainsi que le 6 mars 1989, l'institution aménage provisoirement dans le bâtiment, situé au croisement de la Calle 10 et de la Carrera 4.

Fondée en 1980, la *Corporación La Candelaria* est une entité dotée d'un haut niveau d'autonomie en matière de gestion et de budget, chargée des travaux de conservation, de restauration et de construction de tous les sites situés dans le centre de la ville présentant un intérêt historique, architectural ou environnemental. Elle s'occupe également de l'émission de d'estimations de la valeur patrimoniale des édifices et de leur acquisition pour le compte de la ville¹⁰⁴.

Dans le cadre de l'accord de restauration du MDU, la *Corporación La Candelaria* s'était également engagée à produire un diagnostic institutionnel comprenant l'analyse de la collection, de la documentation et de la structure organisationnelle, qui devait servir de base à un projet de restructuration générale. La direction du musée avait en effet vu dans cette conjoncture l'occasion de renouveler non seulement ses installations mais aussi sa proposition muséologique. Cette étude est confiée à l'Université des Andes et livrée en 1988, mais elle ne satisfait les attentes de la direction du musée, qui considère qu'elle ne définit pas avec suffisamment de précision ce que devrait être l'orientation du nouveau musée. En effet, le document ne propose qu'une réorganisation du contenu suivant de nouveaux critères d'occupation spatiale, mais pas un véritable projet de rénovation¹⁰⁵. En outre, l'IDCT a procédé cette année à une nouvelle restructuration interne, qui entraîne l'intégration du musée dans l'Unité Culturelle et scientifique (*Unidad Cultural y Científica*), sous le statut de « programme » et non plus en tant qu'institution à part entière dans l'organigramme¹⁰⁶. On lui attribue pour la première fois explicitement et formellement la fonction de « diriger et coordonner des expositions sur le développement de la ville et les coutumes et traditions de la vie urbaine »¹⁰⁷.

En 1990, à l'initiative du directeur du musée, toujours en poste depuis sa fondation, un groupe interdisciplinaire est créé pour élaborer une nouvelle proposition de restructuration. Y prennent part un historien, un architecte, un philosophe, un restaurateur, un administrateur culturel et deux muséologues, tous professionnels aux parcours reconnus. La pluridisciplinarité

¹⁰³ Courrier de Alberto Upegui Acevedo adressé à Germán Arciniegas, daté du 26 avril 1989. Archivo del Museo de Bogotá.

¹⁰⁴ Pour une description approfondie de son histoire et de ses fonctions, voir : Instituto Distrital de Cultura y Turismo. *Corporación barrio la Candelaria, 1982-1988*. Bogotá: IDPC, 1988.

¹⁰⁵ Facultad de Arquitectura. *Museo de desarrollo urbano: propuesta de reestructuración. Informe final (mecanografiado)*. Bogotá: Universidad de los Andes, 1988.

¹⁰⁶ Accord 039 de 1988.

¹⁰⁷ Ibid.

est une caractéristique distinctive des musées de ville contemporains qui, étant d'emblée orientés vers un objet complexe et multiforme, ne peuvent pas se satisfaire de l'approche moderne fondé sur la séparation des disciplines. C'est entre autres choses ce qui rend ces musées uniques et spécifiques et justifie l'existence d'une catégorie complètement nouvelle les regroupant, selon Guyot Corteville¹⁰⁸. Il nous paraît clair qu'au *Museo de Desarrollo Urbano*, la mise en place de ce groupe exprime déjà un pas dans cette direction, une reconnaissance de cet impératif et l'intention de donner une nouvelle orientation à l'institution.

Il faut pourtant tenir compte du fait que la proposition naît à un moment de grande incertitude quant à l'avenir du musée, les huit mois dans la *Casa de los Comuneros* s'étant déjà écoulés sans que le bâtiment d'origine ne soit de nouveau utilisable. Un rapport de 1993 réalisé par Gloria Triana confirme cette situation. La directrice de l'époque de l'IDCT explique dans ce document qu'entre 1990 et 1991, trois courriers demandant des informations sur l'état d'avancement des travaux ont été envoyés à la *Corporación La Candelaria*, et qu'aucun n'a reçu de réponse¹⁰⁹. Le fait de savoir que le retour au siège d'origine prendrait plus de temps qu'anticipé doit donc être considéré comme une raison de plus de construire une proposition muséologique à moyen terme adaptée à l'espace et aux particularités de la Casa de los Comuneros. L'absence de réponse de la *Corporación* a été interprétée comme le signe que le séjour du musée dans ses locaux temporaires risquait d'être assez long.

Cette crainte n'était pas infondée, et la réalité s'est avérée pire que prévue. Non seulement la restauration a duré plusieurs années, mais au cours de l'avancement des travaux, le maire Juan Martín Caycedo Ferrer a attribué le siège d'origine du musée à l'*Instituto para el Desarrollo de la Democracia Luis Carlos Galán*, créé par décret en 1989, auquel la loi ordonnait d'affecter un bâtiment dans le centre historique dans un délai de six mois. Pour répondre à cette demande, le maire n'a donc pas hésité à « ouvrir une brèche pour en combler une autre »¹¹⁰, c'est-à-dire résoudre un problème en en créant d'autres semblables ou pires.

Il est possible que cette décision du maire soit le résultat de pressions politiques du camp libéral voire d'ordres direct du président lui-même, César Gaviria, également libéral. Luis Carlos Galán était un leader politique de ce parti et s'était porté candidat à l'élection présidentielle de 1990 avant d'être assassiné quelques mois avant le scrutin, alors qu'il bénéficiait de sondages extrêmement favorables lui prédisant une large victoire. Galán avait gagné la sympathie

¹⁰⁸ Guyot-Corteville, Julie. "Musées de ville en France" in Musée et Ville, lettre du Comité national français de l'ICOM. Assemblée générale de l'ICOM France à Belin du 20 au 22 mai 2005. Paris: ICOM France, 2005.

¹⁰⁹ Rapport de Gloria Triana adressé au Bureau de planification de l'IDCT. Archivo del Museo de Bogotá, 1993.

¹¹⁰ Dictionnaire populaire colombien.

populaire par son opposition ouverte et radicale aux organisations de narcotrafiquants qui gangrénéaient le pays depuis le milieu des années soixante-dix, et qui avaient récemment étendu leurs liens avec la classe politique à travers la corruption. César Gaviria, qui avait été son directeur de campagne (*jefe de debate*), prit sa relève et remporta l'élection. Que le gouvernement national ait fait pression pour l'attribution de locaux à l'institution chargé d'honorer la mémoire de l'ancien leader ne serait donc pas particulièrement surprenant. Dans tous les cas, cette décision revenait à déposséder le musée de son espace¹¹¹, accentuer sa crise et accroître encore l'incertitude quant à son avenir. La victime principale de cette décision était peut-être finalement l'Académie d'Histoire, dont le projet de *Casa-Museo de Los Comuneros* fut reporté indéfiniment jusqu'à que le problème du *Museo de Desarrollo Urbano* soit résolu.

Bien que ne lui appartenant pas, le musée disposait tout de même en pratique d'un nouveau site, ce qui aurait pu constituer l'amorce d'une fin de crise, mais la crise était au contraire loin d'être terminée : la *Casa de los Comuneros*, dont la restauration avait duré sept ans, commençait de nouveau à montrer des problèmes de structure : effondrement du chapiteau de la partie nord-est de la cour centrale, termites dans les fondations, affaissement de l'entresol. En 1993, l'état de détérioration de l'édifice était tel qu'il présentait des risques d'effondrement. N'étant plus en mesure de garantir la sécurité des visiteurs, le musée dû fermer ses portes au public le 24 février.

Cette nouvelle fermeture a mis en évidence l'un des problèmes les plus importants du musée depuis sa fondation : sa dépendance totale envers les pouvoirs publics. Comme nous l'avons montré, au cours de ses premières années sa gestion a été confiée à l'IDCT, qui n'était alors pas en mesure de lui fournir le soutien institutionnel propice à son développement, étant lui-même un nouvel organisme né de la fusion de plusieurs unités devant apprendre à travailler de concert, ce qui prend du temps. Son faible budget ainsi que son manque d'expérience dans la conduite d'une politique culturelle globale pour la ville ont nécessairement affecté le musée :

« Le projet d'Institut, consistant à regrouper dans une même organisation administrative tous les aspects liés aux activités culturelles et touristiques de Bogota, dut se résigner à n'aboutir qu'à une entité sans grand pouvoir, se consacrant à la réalisation de tâches quotidiennes héritées des différentes agences absorbées, telles que la programmation de concerts et de projections de films, et l'organisation de commémorations de la ville. Dans ses premières années, les actes administratifs de

¹¹¹ La seule chose qui put être conservée de l'ancien bâtiment fut la fontaine en pierre de la cour centrale, qui fut déplacée et installée dans la Casa de los Comuneros, où elle se trouve encore aujourd'hui. (Cf. Annexe 14)

l'Institut consistèrent principalement à réorganiser et replacer le personnel de l'entité. Le changement de maire et d'équipe, en plus de son maigre budget initial, a donné à l'IDCT une organisation interne sommaire, sa première structuration véritable n'intervenant que près de dix ans plus tard. »¹¹²

Les progrès du musée ont été lents et les changements qu'il a connus coïncident dans le temps avec les réformes internes de l'IDCT, qu'il n'avait d'autre choix que de suivre. Par ailleurs, comme nous l'avons montré, les problèmes liés à ses locaux ont été causés par l'obligation d'attribuer la réparation de la maison à la *Corporación La Candelaria*, malgré son inefficacité démontrée, puis par une décision du maire. Le paysage politique a en somme une forte influence sur son destin, et bien que cela ne lui ait pas toujours été défavorable, sa stabilité dépend dans une large mesure de l'intérêt que le gouvernement en place porte au projet. Un inconvénient supplémentaire de cette relation de dépendance est apparu immédiatement après la fermeture, documentée avec précision par la presse locale :

« Le Museo de Desarrollo Urbano connaît l'une de ses pires crises depuis sa création. Il ne possède pas son propre espace, et celui dans lequel il est actuellement installé a été fermé. Mais ce problème de locaux n'est pas qu'une question de restauration (...) Le cœur de la question réside dans l'imbroglio juridique qui s'est produit autour de ce bâtiment et empêche l'IDCT d'agir efficacement pour sa remise en état. Quatre ans après son installation, l'IDCT ne peut rien faire pour réparer ce site : l'argent manque et de plus, l'édifice appartient à l'Instituto de Desarrollo Urbano. Pour résoudre ce problème, Gloria Triana soutient qu'il est nécessaire que l'IDU cède la maison à l'IDCT afin que la mairie investisse dans la réparation du musée. Pour que l'Académie colombienne d'histoire ne soit pas lésée, l'IDCT consacrerait une salle de musée aux comuneros »¹¹³.

En effet, à la création de l'IDCT, certaines propriétés de l'État lui ont été attribuées, mais seulement verbalement, le transfert n'ayant jamais été concrétisé par écrit. En pratique, ces propriétés ne lui appartenaient donc pas¹¹⁴, comme c'était le cas de pour la *Casa de los Comuneros*, qui bien qu'ayant elle aussi été confiée à l'Académie d'Histoire, restait légalement une propriété de l'IDU.

¹¹² Pecha, Patricia. *Historia Institucional...*, op. cit., p. 36.

¹¹³ Periódico El Tiempo, 19 avril 1993. En ligne : <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-106115>.

¹¹⁴ Des situations absurdes de ce type se produisaient parfois, par exemple lorsqu'un service de l'administration payait un loyer pour ses locaux à une autre qui en possédait légalement la propriété.

Le problème n'est donc pas que le musée soit une institution publique, mais qu'en tant que service d'une administration publique, toutes ses opérations doivent répondre aux mêmes règles juridiques et procédurales. L'analyse de l'histoire du musée montre que les procédures bureaucratiques ont entravé son fonctionnement, en ont fait une institution inefficace et ont eu tendance à ralentir son développement.

Le musée restera fermé toute l'année 1993 et les critiques du gouvernement dans la presse ne manqueront pas. Dans un article intitulé « Musée en ruines », on peut ainsi lire :

« Comme preuve de l'incurie en matière d'administration de la ville, aucune n'a été aussi révélatrice que la situation du Museo de Desarrollo Urbano dont le siège dut être fermé au public à cause de la détérioration du bâtiment, qui constituait une menace sérieuse pour les visiteurs. Certes, ce musée, qui aurait dû être de par sa dénomination très important pour la ville, a joué de malchance, car ses locaux précédents avaient déjà été évacués également en raison de leur délabrement. Mais il faut aussi tenir compte du fait que le Museo de Desarrollo Urbano n'a été que provisoirement transféré dans son deuxième lieu, parce que cette maison de trois cent soixante-cinq ans, où a vécu don Juan Flórez de Ocaris, l'auteur des Genealogías de Santa Fe de Bogotá, était destinée à accueillir le Museo de los Comuneros, lequel n'a pas pu non plus fonctionner par manque de ressources. »¹¹⁵

La vente du bâtiment à la *Corporación La Candelaria* permettra finalement d'effectuer les travaux de structure les plus urgents et le musée rouvrira ses portes le 9 mai 1994. Les seules sources disponibles concernant ses caractéristiques pendant cette période sont deux articles de presse portant sur cette réouverture. Le premier d'entre eux montre que l'appellation « musée de ville » continue d'être associée à l'institution dans l'imaginaire de la capitale :

« Ce qui constitue réellement le véritable musée de Bogotá est de nouveau à la disposition du public, qui trouvera ici un témoignage physique de valeur de ce qu'a été la ville aux différents époques de sa trajectoire. »¹¹⁶

Le second article nous renseigne sur l'approche muséographique, qui présente de légères variations par rapport à la précédente :

¹¹⁵ Periódico El Tiempo, 21 avril 1993. En ligne : <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-107262>.

¹¹⁶ Periódico El Tiempo, 13 mai 1994. En ligne : <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-125979>.

« À l'entrée, on découvre environ mille cinq cent pièces et plans topographiques de Bogota depuis 1772. Suit ensuite un parcours chronologique d'objets et de documents passant par la conquête du royaume de Nouvelle-Grenade, la vie des premiers habitants de ce qui était alors à peine un village, l'arrivée des Espagnols, la fondation de Santa Fe de Bogota, le début du développement urbain au XVI^e siècle, la vie pendant la colonie et l'arrivée de nouveautés venues d'autres mers.

L'urbanisme d'aujourd'hui est une autre partie importante du musée. Au deuxième étage de Los Comuneros, trente-cinq maquettes de bâtiments historiques de Bogota réalisées par des étudiants de dessin architectural de la Corporación Escuela de Artes y Letras sont exposées. Avec la réouverture, il est prévu de faire une exposition d'architecture contemporaine incluant des modèles donnés par plusieurs cabinets d'architectes, parallèlement à quoi sera proposée une série de conférences sur le développement urbain de Bogota.

Il existe également une bibliothèque accessible au public, très bien approvisionnée en ouvrages sur divers sujets autour de la thématique de la ville. Tout cela peut être apprécié dès aujourd'hui, du lundi au vendredi de neuf heures du matin à cinq heures de l'après-midi pour cinq cent pesos, ou lors de visites guidées. »¹¹⁷

Le récit chronologie, ainsi qu'évidemment la thématique de l'urbanisme, sont donc conservés. De nouveaux sujets comme la vie pendant la colonie font leur apparition, ce qui révèle l'influence de la discipline anthropologique, une influence également observée à cette époque en Europe où les musées ethnographiques commencent à se multiplier. Ceci constituait probablement aussi une réponse à l'extension des missions du musée par l'IDCT à la fin des années 1980, qui avait ajouté à la fonction d'explication du développement urbain celles de présentation des coutumes et traditions de la ville.

L'espace dédié à la bibliothèque est maintenu, et nous constatons que l'entrée est payante. Quant à la collection, elle est enrichie par des dons provenant d'institutions scientifiques ou économiques travaillant dans le domaine de l'architecture. Un autre article daté d'avant la fermeture mentionne par ailleurs certains objets et documents ayant intégré la collection grâce au travail du directeur du musée :

¹¹⁷ Periódico El Tiempo, 9 mai 1994. En ligne : <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-122892>.

« Trois pierres du célèbre Puente de Aranda, sauvegardées par Herrera après la destruction de cette œuvre de l'architecture coloniale espagnole (...), la liste des maires de la ville depuis 1538, les jarres (mucuras) utilisées jusqu'en 1920 pour le transport de l'eau, des photographies de la première automobile arrivée en Colombie en 1905, un texte écrit en vers racontant l'arrivée du premier avion en 1910, l'acte de fondation de la Compañía de Energía Eléctrica de Bogotá. »¹¹⁸

Tous ces éléments s'intègrent avec cohérence dans la collection existante et viennent compléter le récit du développement des services publics tels que les transports, l'eau et l'énergie. Ils témoignent également de l'intérêt de Herrera pour l'archéologie urbaine et de sa participation à la découverte et à la préservation de pièces historiques de différentes époques, ce qui lui valut d'être connu comme le « défenseur des monuments »¹¹⁹. Sa démission du poste de directeur après vingt-quatre années eut lieu suite à la fermeture du musée en 1993 et constitua un signe supplémentaire d'une crise qui touchait non seulement le site mais le modèle même du musée de ville proposé ici¹²⁰.

En 1995, Antanas Mockus est élu maire en remplacement de Jaime Castro, dont le gouvernement a été décrit dans la presse comme « le pire » que Bogota ait connu depuis longtemps. Sous son mandat, la ville a traversé une crise financière majeure, le manque d'organisation dans la perception des impôts l'ayant presque conduite à la faillite. Castro était avocat et avait été professeur d'université pendant une grande partie de sa vie, mais il avait peu d'expérience administrative et, selon certains, peu de compétences de gestion et de leadership. Dès les premiers mois de son mandat jusqu'à sa fin, son image dans les médias est restée au plus bas :

« Il règne un malaise chronique dans l'esprit du peuple de Bogota et le principal symptôme de cet état d'esprit est la haine envers Jaime Castro (...) En temps de crise, un leader est nécessaire et c'est ce que Jaime Castro n'a jamais été. »¹²¹

¹¹⁸ Periódico El Tiempo, 11 décembre 1993. En ligne : <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-272541>.

¹¹⁹ Periódico El Espectador, 20 janvier 2011. En ligne : <http://www.elespectador.com/opinion/antigua-bogota-columna-246281>.

¹²⁰ Après la mort de Herrera en 2005, ses enfants décidèrent de créer la fondation *Amigos de Bogotá* pour continuer le travail de leur père. Depuis lors, des expositions sur la mémoire architecturale de la ville, à partir de sa collection personnelle de photographies, documents, maquettes et plans, sont proposées dans les locaux de la fondation. Située sur la Calle 12 dans le quartier de la Candelaria, cette maison est aujourd'hui, d'une certaine façon, la continuation de ce qu'a pu être le *Museo de Desarrollo Urbano* au cours des années où Herrera en était le directeur.

¹²¹ Semana, 17 janvier 1994. En ligne : <http://www.semana.com/nacion/articulo/que-hacer-castro/21638-3>.

Selon les journalistes, des plaisanteries circulaient dans la ville comme par exemple « il est si mauvais que Juan Martín [Caycedo Ferrer, son prédécesseur] nous manque déjà », ou encore « Est-ce que quelqu'un sait quand est prévu la prise de fonctions de Castro ? »¹²². Le Parti libéral lui retira son soutien et avant qu'il ne finisse son mandat, dont la durée n'était alors que de deux ans, on envisagea sa révocation, un mécanisme introduit dans la nouvelle Constitution du pays de 1991.

Castro fut donc « un maire sans argent, sans programme et sans équipe »¹²³. Lorsque Mockus arrive au pouvoir, les finances de la ville se sont quelque peu améliorées, mais la ville n'est pas encore sortie de la crise. L'image de ce bogotanaïs d'origine lituanienne, mathématicien et philosophe, connu pour son comportement extravagant et pour ses campagnes de communication hautement symboliques, attirait au contraire la sympathie des habitants de Bogota. Entre 1990 et 1993, il avait été recteur de l'Université Nationale, d'où il fut contraint de démissionner après avoir baissé son pantalon et montré son postérieur devant cinq cent élèves. Après cet événement qui a été un scandale national, il présente sa candidature à la mairie et, après une campagne de seulement huit mois, bat Enrique Peñalosa aux élections.

Le gouvernement Mockus a fortement soutenu le développement de la culture de la ville ainsi que la transparence dans la gestion des finances publiques. Afin de remplir ses objectifs, il avait formé une sorte de technocratie en nommant aux principaux postes de responsabilité, non pas des politiciens comme c'était l'usage, mais des experts reconnus pour leurs compétences dans les domaines qui leur incombaient : éducation, planification, finance.

Paul Bromberg est nommé à la tête de l'IDCT, et c'est sous sa direction que le musée ferme à nouveau en décembre 1995. Cette fois-ci cependant, ses activités sont suspendues parce que le gouvernement souhaite un diagnostic de la collection pour ensuite la restructurer complètement, comme l'explique à la presse Yolanda Sierra, responsable du musée pendant sa fermeture, en l'absence de directeur :

« La décision a été prise, entre autres choses, parce que la collection est trop hétérogène, très aléatoire, il n'existe aucun document qui exprime sa philosophie, sa mission (...) en plus de l'hétérogénéité des pièces, il existe un problème supplémentaire qui est que l'année dernière, il n'y eut pas assez de budget. Nous avons jugé nécessaire de réfléchir sérieusement à ce que doit être un musée pour la ville. Pour cette raison, l'IDCT a

¹²² Ibid.

¹²³ Semana, 20 janvier 1993. En ligne : <http://www.semana.com/opinion/articulo/el-alcalde-jaime-castro/19126-3>.

commandé une étude à l'Université Nationale qui établira la mission institutionnelle, la définition muséologique et muséographique et la structure administrative. »¹²⁴

La réaction ne s'est pas fait attendre et le lendemain de cette déclaration, dans le même journal apparaissait un article condamnant la fermeture et remettant en cause la justification fournie :

« Mauvaise nouvelle pour Bogota que la fermeture, et peut être la disparition, du Museo de Desarrollo Urbano. Il n'y a rien qui puisse expliquer et encore moins justifier l'abandon abrupt d'un projet qui a demandé tant d'efforts et a travaillé avec tant d'amour pour la capitale. Manquer de mémoire est une mauvaise chose, et pire encore si ce manque s'étend à la mémoire collective. Les habitants de Bogota ont trouvé un élément d'identité au Museo de Desarrollo Urbano, l'unique moyen de se remémorer ce qu'était et ce qu'est la ville dans laquelle ils vivent, et de rêver de la ville qu'ils souhaitent pour l'avenir. La fermeture du Museo Urbano est une erreur de l'administration et un nouveau coup dur pour la qualité de vie déjà détériorée de Bogota. »¹²⁵

Ce à quoi l'attaché de presse de l'IDCT répondit à travers le même journal :

« La déclaration faite à propos de la fermeture et de l'éventuelle disparition du Museo de Desarrollo Urbano est incorrecte. La fermeture momentanée du musée est due à la volonté de procéder à sa restructuration. L'Instituto Distrital de Cultura y Turismo travaille à faire du musée un espace qui reflète les transformations que la ville a connues en termes de mobilité, d'interaction et de complexité. »¹²⁶

Dans sa déclaration, Yolanda Sierra expliquait également qu'une nouvelle intervention serait entamée à la *Casa de los Comuneros* et que, pour cette raison, la collection devrait être temporairement dispersée afin d'en garantir les conditions de conservation. Ce programme est en effet réalisé dans les mois qui suivent : les maquettes anciennes sont envoyées au planétarium de la ville ; le wagon de tramway et la machine de pompiers, deux pièces de grandes dimensions et de forte valeur symbolique, restent dans les anciens locaux pendant les travaux ; les maquettes données par les étudiants de la *Escuela de Artes y Letras*, qui reproduisaient la totalité du centre de la ville, sont expédiées dans différents arrondissements périphériques ; la collection de photographies, les tableaux, les plans et d'autres pièces de plus petites dimensions

¹²⁴ Periódico El Tiempo, 11 mars 1996. En ligne : <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-336440>.

¹²⁵ Periódico El Tiempo, 12 mars 1996. En ligne : <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-339500>.

¹²⁶ Periódico El Tiempo, 16 mars 1996. En ligne : <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-336440>.

sont transférés aux archives nationales ; enfin, le fond documentaire de la bibliothèque est remis à l'*Observatorio de Cultura Urbana*.

Cette affaire entraîna un débat auquel participa même l'ancien directeur du musée, qui critiqua la manière dont les pièces étaient stockées et qualifia d'« absurde » la décision d'envoyer en périphérie des maquettes représentant des bâtiments situés dans le centre de la ville. Il mit également en cause la « rationalisation des dépenses » avancée par le gouvernement pour justifier sa décision de fermer le musée, en faisant valoir que contrairement à ce que l'on pensait, le musée accueillait bel et bien des visiteurs, étudiants, touristes et chercheurs, et générerait donc des revenus, certes limités¹²⁷.

Malgré les critiques, l'administration poursuivit son projet initial. L'étude fut menée à son terme, dirigée par un groupe multidisciplinaire réunissant un ensemble de professionnels très réputés : Alberto Saldarriaga, Silvia Arango, Carlos Niño, Andrés Orrantia et Maria Clara Romero. Conduite entre avril et août 1996, elle eut pour résultats l'établissement d'un inventaire complet de la collection, incluant l'analyse de l'état de conservation de chacune de ses pièces, et la rédaction d'un rapport traçant les orientations générales à suivre pour sa restructuration. Cet inventaire, une première dans l'histoire du musée, a représenté un pas en avant important en matière d'indexation.

Ainsi se terminait la première phase du projet, que l'administration avait décomposé en deux étapes : celle de diagnostic et de définition philosophique, puis celle de la recherche d'un nouveau site. Pour résoudre ce second problème, différentes possibilités ont été étudiées. L'une d'entre elles était d'installer le musée au *Centro Interactivo de Ciencia y Tecnología*, plus connu aujourd'hui sous le nom de Maloka, alors encore à l'état de projet. La deuxième option consistait à l'intégrer dans le siège de l'*Observatorio de Cultura Urbana* (OCUB), une unité spéciale de l'IDCT créée cette même année par le gouvernement Mockus dans le cadre d'une réforme interne de l'institut, réforme qui avait également placé le MDU sous la tutelle de cet observatoire. La possibilité de continuer dans la *Casa de los Comuneros* n'a pas été envisagée, car une fois la restauration terminée, l'administration comptait en faire le siège de l'IDCT¹²⁸.

Aucune des deux options initialement prises en considération ne sera finalement retenue. Toutefois, avant de nous intéresser à la solution choisie, il est utile de revenir sur la nature et le rôle de l'*Observatorio de Cultura Urbana*. Non seulement cette institution bénéficiait d'une

¹²⁷ Periódico El Tiempo, 11 mars 1996. En ligne : <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-340232>.

¹²⁸ Le projet de *Casa-Museo de los Comuneros*, promis à l'Académie d'Histoire, a été définitivement abandonné.

place très importante dans l'administration de Mockus, mais elle jouera en plus un rôle fondamental dans les changements que le musée connaîtra au cours des années suivantes, c'est-à-dire dans son processus d'évolution vers le modèle des musées de ville contemporains.

L'OCUB est le fruit de discussions entre des chercheurs spécialistes de la ville et des fonctionnaires de l'administration Mockus, ces derniers étant pour la plupart eux-mêmes des spécialistes du sujet, comme nous l'avons indiqué. Sa création fait suite à une proposition de l'Institut Colombien d'Anthropologie, mais plusieurs universités de la ville ont également participé à l'élaboration de cette proposition. S'inspirant d'observatoires sociaux déjà présents dans différents pays du monde, ce groupe de personnes envisage la possibilité de mettre en place à Bogota un grand centre de recherche visant à « étudier le comportement des citoyens à la lumière de la compréhension de leur culture, comprise comme la production, la circulation et la consommation des significations (...) la dimension symbolique des pratiques de l'homme »¹²⁹ dans le milieu urbain. L'initiative est très bien accueillie par le maire, dont le programme s'intitulait « Faire Ville » (*Formar Ciudad*). Pour le concrétiser, il lui affecte immédiatement les fonds nécessaires et lui accorde le soutien logistique de l>IDCT.

L'objectif de l'institution était clair dès le début : il s'agissait de « prendre le pouls des problèmes sociaux, économiques, politiques et culturels de la ville pour mettre ses résultats à la disposition des sphères locales et nationales, dans le but d'aider à la conception de politiques et d'actions »¹³⁰. Mais en plus de mener des recherches pour guider la prise de décision, cette unité devrait créer des instruments pour mesurer l'impact des politiques publiques mises en œuvre dans la ville, en particulier celles dont le but était précisément de modifier les comportements à travers une modification de la culture des citoyens. Le mandat de Mockus était idéal pour que l'observatoire joue ce rôle parce qu'il a développé de nombreuses politiques de ce type. L'une des plus mémorables, pour ne citer qu'un exemple, a consisté à remplacer 3 200 agents de circulation par une multitude de mimes qui, au lieu d'infliger des amendes aux contrevenants, les tournaient en ridicule. De cette façon, l'hypothèse selon laquelle les citoyens de Bogota craignaient davantage le ridicule que la punition fut testée de manière créative¹³¹.

¹²⁹ Martínez, Luis Fernando. "Una década observando la cultura de los bogotanos" in Gómez, Hernando (dir). Observatorio de Cultura Urbana de Bogotá: diez años observando la ciudad. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá-IDCT-Observatorio de Cultura Urbana, 2005. p.9.

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Jaramillo, Laura. Mockus: el político artista. La Silla Vacía, 17 avril 2010. En ligne : <http://lasillavacia.com/historia/10046>.

Avec cet observatoire, Bogota commence à développer non seulement une vision différente du citoyen mais aussi une compréhension différente de la ville elle-même, vue moins comme un espace physique que symbolique et social. Selon nous, le fait que le nouvel organigramme de l'IDCT place le musée au sein de l'observatoire indique qu'une connexion forte entre les deux entités était déjà attendue ou recherchée à cette époque. Pour les raisons déjà expliquées, il est donc compréhensible que cette administration ait accordé une grande importance au *Museo de Desarrollo Urbano*, qui était selon elle et pour les habitants de Bogota en général, le musée de la ville elle-même. L'intérêt porté à cette institution représentait en tout cas déjà en soi une nouveauté par rapport aux gouvernements précédents.

En 1997, il est décidé que ni le siège de l'observatoire ni Maloka ne sont adaptés à l'accueil du musée et qu'il est probablement préférable de lui construire un nouvel espace. Une nouvelle étude est donc commandée, cette fois ci à une agence étrangère spécialisée, afin qu'elle développe le projet d'un nouveau musée de ville. Simultanément à cette décision, Mockus démissionne de la mairie afin de pouvoir se présenter aux prochaines élections présidentielles. Le nouveau maire Paul Bromberg, est choisi par le président Samper pour terminer le mandat parmi trois candidatures proposées par Mockus, et c'est donc à lui que revient la tâche de lancer cette commande.

La proposition formulée par le cabinet barcelonais *Trànsit Projectes* prévoyait un nouveau musée avec un emplacement physique de 10 000 mètres carrés répartis entre les salles de l'exposition permanente, celles des expositions temporaires, des zones de service, le centre de documentation, une photothèque, un bibliothèque, des bureaux, des ateliers, une zone de parkings, une boutique, des salles de conférence, etc. Le programme de fonctionnement du musée intégrait des aspects tels que la formation des collections, leur conservation préventive et leurs conditions de sécurité, ainsi que les activités de restauration, de recherche, d'exposition, de diffusion et de communication. L'ambition du projet était que le musée de Bogota devienne une source de dynamisme pour la vie culturelle de la ville et un référent international pour d'autres musées de ville. Son siège devait donc être un nouveau bâtiment, pour lequel un concours international d'architecture serait lancé. Le projet gagnant serait ensuite construit et selon le calendrier, le musée devait être inauguré en 2004¹³².

Les dimensions de cette proposition ne correspondaient pas aux attentes de la ville, en particulier pour ce qu'elle impliquait en termes budgétaires. Le projet s'est révélé trop ambitieux,

¹³² Alcaldía Mayor de Bogotá-IDCT. Museo y Ciudad: teatros de la memoria. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá-IDCT, 2003. p. sans numérotation.

et même si l'intention de l'administration était de donner au musée une place de choix dans la ville, elle ne pouvait pas se permettre de le mener à bien sous cette forme. L'étude proposait des expositions temporaires dans l'espace public pendant la durée des travaux, de sorte qu'il reste visible et actif aux yeux des habitants de la ville. Ceci est le seul aspect du projet à avoir été implémenté, puisque le musée, bien que n'étant pas en travaux, demeurerait fermé et que les critiques de la presse persistaient :

« Bien que les villes elles-mêmes soient de grands musées, chaque métropole a besoin d'un petit espace pour conserver sa mémoire, reconstruire ce qui a été perdu et de là, penser à la ville de demain. Cet espace n'existe actuellement pas à Bogota, ou plutôt, il est en construction depuis décembre 1995, lorsque l'administration Mockus-Bromberg a fermé le Museo de Desarrollo Urbano pour redéfinir sa philosophie et sa mission. À cette époque-là, il avait été annoncé que ce processus prendrait de une à deux années. Mais l'administration a terminé son mandat sans définir ce qu'il adviendrait de cet espace, qui est bien plus qu'un simple débarras pour vieilleries. »¹³³

En effet, l'administration Mockus-Bromberg, débordant de bonnes intentions pour le musée, a perdu beaucoup de temps en études et projets et a fini par en manquer pour trouver de nouveaux locaux. Sa contribution au futur musée de la ville a finalement davantage consisté, presque d'une manière parallèle à l'administration de la ville, à créer le changement culturel nécessaire pour que cela devienne possible plus tard. Cependant, les transformations culturelles sont moins visibles que les changements pratiques qui s'imposent par leur caractère de réalités concrètes :

« Les anciens plans de Bogota ont été envoyés aux archives générales nationales, les autres éléments se trouvent dans un entrepôt. Depuis sa fermeture, le siège du musée a été trimbalé trois fois et n'a pu organiser que des événements itinérants en divers sites de la ville. L'année dernière, le musée a proposé des projections sur écrans géants et a recueilli, en vidéo, environ quatre-vingts heures de matériel historique de la ville. Il a également organisé l'exposition Bogotá Postal. Les douze œuvres sélectionnées sont exposées, mais à New York (...) Le musée a été démantelé et n'a pas reçu de solution à court terme. Tel qu'il est maintenant, c'est un musée démembré, et le danger existe donc de ne pas récupérer son corps. »¹³⁴

¹³³ Periódico El Tiempo, 24 janvier 1998. En ligne : <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-766373>.

¹³⁴ Ibid.

La crise entamée en 1989 n'a pas pris fin, comme beaucoup avaient pu l'espérer avec l'élection de Mockus, mais sa résolution était proche. Le nouveau maire a réussi, comme souvent, à mettre en places plusieurs réformes. Certains d'entre elles sont purement nominales, comme le changement de nom de l'*Observatorio de Cultura Urbana*, qui a poursuivi ses activités comme auparavant, mais sous le nom de *Oficina Asesora de Investigaciones de Ciudad*¹³⁵. Plus pragmatique que son prédécesseur, Enrique Peñalosa lance en 1998 un appel d'offre pour la rénovation de l'aile sud du Planétarium municipal où se trouvait auparavant le Musée d'Histoire naturelle, afin qu'il soit aménagé pour devenir le nouveau siège du musée. Il nomme à sa tête Juan Pablo Salcedo, et le 20 septembre 2000, trois mois avant la fin de son mandat, il pouvait à nouveau ouvrir les portes du MDU pour l'exposition *Bogotá, Siglo XX*.

4. Le Musée de Bogota (2003)

En s'appuyant sur une partie de la collection, l'exposition *Bogotá, Siglo XX* a retracé les principaux changements et événements qui se sont produits dans la ville au cours du siècle finissant (cf. Annexe 16). Un temps proposée comme exposition permanente du musée dans ses nouveaux locaux, elle continuait pourtant à suivre une présentation chronologique et à reproduire ainsi le concept d'évolution hérité des sciences positives. On peut considérer qu'il s'agissait en quelque sorte d'un hommage dans la forme de l'exposition elle-même aux pratiques muséographiques qui avaient prévalu dans le musée de la ville au cours du siècle.

Par ailleurs, à la suite de la réforme administrative de 1998 conduite à l'IDCT sous la direction d'Adriana Mejía, le musée est intégré au département Planétarium municipal lui-même rattachée à la Sous-direction des Évènements, Salles et Scènes. Les liens avec l'ancien OCUB s'étaient donc distendus et les études menées pour renouveler sa vision et sa mission avaient visiblement été archivées car comme souvent à cette époque, le nouveau dirigeant était arrivé avec une nouvelle équipe pour les différents services dans le but de montrer qu'il avait une meilleure façon de faire les choses.

Ce personnalisme marqué, caractéristique du système politique colombien, a transformé chaque alternance en une occasion de faire table rase. Tous les trois ans ressurgissait l'incertitude quant à l'environnement institutionnel : tout semblait possible, la seule quasi-certitude étant que rien ne serait construit sur les fondations déjà en place. Comme nous l'avons

¹³⁵ Martínez, Luis Fernando. "Una década observando la cultura de los bogotanos" in Gómez, Hernando (dir). *Observatorio...*, op. cit. p.10.

déjà montré, cela a miné la continuité des politiques et des processus institutionnels à tous les niveaux, le musée ne faisant pas exception.

Pour cette raison, le musée qui ouvre ses portes dans les nouvelles salles du Planétarium n'est pas toujours pas un nouveau musée. Malgré tout, retrouver un siège fixe après une fermeture de cinq années fut un facteur décisif de stabilité pour le MDU et un signe clair de la fin de la crise.

Lorsque Mockus est réélu maire en 2001, la politique de culture urbaine de la vie est réactivée. Il n'est donc pas surprenant que sa première décision soit de changer à nouveau la structure de l'IDCT. La nouvelle directrice de l'Institut, Rocío Londoño, introduit quelques changements davantage destinés à modifier le schéma fonctionnel que le schéma structurel, en réduisant le nombre de services, chacun assumant un plus grand nombre de fonctions. L'OCUB est restauré sans sa forme originelle et le musée lui est de nouveau rattaché, ce qui semblait être l'intention de la première administration Mockus. Désormais, en plus de devoir :

« définir les critères techniques et les normes muséologiques sur l'image et la conservation des pièces et des collections du Museo de Desarrollo Urbano et de veiller à son développement et son bon fonctionnement »¹³⁶, ce qui était déjà le cas depuis la réforme de 1996, l'observatoire est chargé de « faire connaître par le biais du Museo de Desarrollo Urbano, l'évolution de la capitale dans ses différentes sphères, par la réalisation d'expositions, l'organisation d'événements, la mise en place d'activités de conférences, de formation et de conservation du patrimoine »¹³⁷.

Juan Pablo Salcedo, qui continue de diriger le musée jusqu'en mai 2002, mène au cours de cette période deux types d'expériences novatrices, importantes en tant qu'étapes de la transition vers un nouveau concept de musée. La première a été la réalisation pour la première fois de l'histoire du musée, d'expositions hors les murs. *Bogotá, Siglo XX* fut ainsi augmentée par l'utilisation de matériel photographique disponible et porté dans différentes zones de la ville. Par exemple, sur l'avenue Jiménez ou sur la place San Victorino, des photos imprimées en grand format sur la transformation de ces espaces en béton tout au long du siècle ont été installées. Grâce à ce dispositif innovant, il était devenu fréquent de voir des passants s'arrêter quelques minutes dans leur itinéraire quotidien pour contempler les expositions rencontrées sur leur chemin. De même, l'exposition *Espacio Público por la Ciudad*, montée en collaboration avec la

¹³⁶ Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Libro de Resoluciones de Dirección, 1994-1997. p 10.

¹³⁷ Accord 02 de 2001.

*Defensoría del Espacio Público*¹³⁸, s'est trouvée répartie dans plus de trente lieux différents, principalement des universités et des écoles municipales.

Ces expositions, qui auraient accueillis près de 80 000 visiteurs des classes moyennes et populaires¹³⁹, révèlent un déplacement de la focalisation du musée de la fonction pédagogique vers la fonction sociale, sous-tendu par une volonté de démocratiser la culture en utilisant de nouvelles stratégies de diffusion. Mais il ne faut pas perdre de vue que ce changement s'inscrit aussi dans un processus plus large dans lequel s'est engagé le système d'administration public, et qui se répercute dans chacune de ses institutions : la décentralisation. Ce sont en tout cas des expériences visant à tisser de nouveaux liens entre l'action du musée et la vie urbaine.

D'autre part, le musée a commencé à proposer, là aussi pour la première fois, des visites guidées. Cela a été réalisé grâce à sa participation au programme *Siga, esta es su casa*, une initiative proposée en 1998 suite à la proclamation de la Journée internationale des musées, qui établissait la gratuité de l'entrée aux musées de Bogota le dernier dimanche de chaque mois. Cette mesure visait à garantir l'accès aux musées et aux biens culturels des couches les moins favorisées de la population. Le MDU était déjà gratuit, mais sa participation au programme à travers ces visites guidées lui permet de commencer à réfléchir à de nouvelles formes de médiation entre ses expositions et ses visiteurs, ainsi qu'à de nouvelles stratégies de sensibilisation.

En outre, le musée renforce son lien avec d'autres institutions s'occupant du patrimoine de la ville, telles que les Archives de Bogota récemment ouvertes, avec qui il réalise une exposition intitulée *Bogotá en movimiento* (Bogota en mouvement) qui accompagnera leur inauguration.¹⁴⁰ On pouvait y voir une grande partie du fonds documentaire de la *Empresa Distrital de Transportes Urbanos* (EDTU), le dernier wagon sauvegardé de l'ancien tramway à traction animale de la ville – un élément emblématique de la collection restauré pour l'occasion – et d'autres pièces permettant de comprendre l'évolution du transport de passagers dans la ville entre 1910 et 1990. À la suite du succès rencontré par cette exposition, les deux entités signent un accord afin que désormais l'espace d'exposition des archives soit géré conjointement.

Une autre avancée importante dans cette période a trait à la collection de photographies du musée, enrichie suite à l'acquisition des œuvres du photographe allemand Paul Beer, portant sur

¹³⁸ Organisme public chargé de la protection de l'espace public, en particulier de la lutte contre son occupation illégale.

¹³⁹ Periódico El Tiempo, 2 janvier 2002. En ligne : <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1374397>.

¹⁴⁰ Periódico El Tiempo, 6 août 2003. En ligne : <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1029596>.

la période 1950-1970. Grâce à un accord avec la Faculté de Restauration de biens meubles de l'Université Externado, des stages sont proposés de manière récurrente à ses étudiants afin de travailler sur la conservation et le catalogage de la collection.

En juillet 2003, toujours sous le gouvernement Mockus, l'architecte Luis Carlos Colón succède à Juan Pablo Salcedo à la direction du MDU et initie sa transformation radicale et définitive. L'étude réalisée huit ans auparavant par l'Université Nationale est reprise, et Edmon Castell, muséologue espagnol, est recruté pour accompagner Colón dans la mise en œuvre des réformes.

Ce projet proposait un changement de la philosophie de l'institution et mentionnait de façon explicite les musées de ville comme la catégorie dans laquelle le musée devait s'inscrire et vers laquelle son développement devait être dirigé. Un changement de nom était également envisagé, après consultation de la population de la ville par différents moyens, à travers des enquêtes et des échanges sur les forums de discussion en ligne des principaux titres de presse. L'enquête a été lancée en novembre¹⁴¹ et la consultation des médias un peu plus tôt à la mi-août, comme le rapporte un article publié dans le magazine Semana :

*« Pour montrer la nouvelle image du Museo de Desarrollo Urbano, l'IDCT souhaite savoir si les habitants de Bogota accepteraient qu'il soit appelé "Musée de Bogota". Donnez votre avis sur le changement de nom du musée sur les forums de discussion de semana.com et apprenez l'histoire d'un des symboles de la ville. »*¹⁴²

C'est ainsi que le 15 décembre 2003, le *Museo de Desarrollo Urbano* est rebaptisé *Museo de Bogotá*. La procédure de légitimation du nouveau nom, qui pourrait sembler à première vue de peu d'importance, relève déjà d'une approche qui considère la participation des citoyens comme un élément fondamental de la construction même du musée. La modification du nom fait également office de signe visible du renouvellement entrepris, qui cherche à représenter et interpréter la ville d'un point de vue nouveau, comme le produit des relations entre les habitants et l'environnement physique et social à travers le temps. Et élargir la conception de la ville nécessite de dépasser l'approche urbanistique suivie jusqu'alors, mais aussi adopter les postulats de la Nouvelle Muséologie déjà solidement établie en Europe.

L'étude de l'Université Nationale constitue le premier document dans lequel le musée est explicitement défini comme un musée de ville, et puisqu'il ne s'agit désormais plus d'un rapport

¹⁴¹ Alcaldía Mayor de Bogotá-IDCT. Museo y Ciudad..., op. cit., p. sans numérotation.

¹⁴² Revista Semana, 12 août 2003. En ligne : <http://www.semana.com/noticias/articulo/asunto-identidad/62184-3>.

écrit dépourvu de conséquences pratiques mais véritablement de l'outil servant de base à sa restructuration, elle devient dans un certain sens le document fondateur qui détermine sa nature et ses fonctions :

« Le Musée de Bogota ne se définit pas lui-même comme un musée d'histoire, car la ville contemporaine, la géographie et l'environnement y ont aussi leur importance. C'est avant tout un musée de la ville, un espace dans lequel s'élaborent la représentation et l'interprétation des valeurs du patrimoine naturel et culturel dans le contexte du développement de la ville, ainsi que des contextes historique et contemporain. »¹⁴³

Ressort tout d'abord la distance que l'institution prend avec le modèle du musée de ville historiciste, et sa volonté de s'inscrire dans une perspective de type culturaliste englobant les dimensions géographique et environnementale. Le deuxième élément à retenir de cette définition est que désormais, le musée s'autorise à traiter non seulement le passé mais aussi le temps présent. Enfin, nous relevons l'intention de construire une histoire que nous appellerons « concertée », à laquelle participent plusieurs voix – donc plusieurs représentations de cette histoire – et dans laquelle la mémoire aurait également sa place.

Sur la base du nouveau modèle de musée décrit dans le document, Luis Carlos Colón et ses collaborateurs organisent une exposition intitulée *Museo y Ciudad: teatros de memoria* (Musées et Ville : théâtres de la mémoire), dans laquelle les visiteurs se voient proposer un parcours à travers les principales phases de l'histoire du musée et qui se conclut par la nouvelle approche désormais adoptée. Avec l'exposition est également publié ce qui sera premier catalogue publié par l'institution, qui lui emprunte son titre. On perçoit aisément dans cet ouvrage, qui s'appuie sur la recherche de 1996 de l'Université Nationale, l'influence de ce qui fut le premier et l'un des plus importants congrès pour le développement de la catégorie des musées de ville, évènement d'ailleurs explicitement cité par le texte. Lors de cette réunion, convoquée en 1993 par Max Hebditcha, alors directeur du Musée de Londres, les discussions ont souligné l'importance de la place donnée à la diversité dans ce type de lieux, et elles ont soulevé la question de leur vocation face aux mutations sociales et culturelles auxquelles ils étaient confrontés. Un certain nombre de caractéristiques communes à ces musées sont également recensées.

¹⁴³ Alcaldía Mayor de Bogotá-IDCT-Universidad Nacional. Informe para la reestructuración del Museo de Desarrollo Urbano. p. sans numérotation.

La présentation du catalogue, signée par Rocío Londoño, contient un résumé des principaux traits du musée à cette époque, dont ressortent trois éléments débattus lors du congrès de 1993, à savoir la complexité inhérente à l'objet du musée, sa relation à la mémoire ainsi qu'aux identités urbaines :

« [Le Musée de Bogota] reçoit le difficile défi d'être aussi dynamique que son objet d'étude et d'être capable d'accueillir diverses visions et représentations de la ville, des zones rurales et de l'ensemble de ses habitants (...) il ne doit pas se limiter à préserver et exposer les documents et les objets du patrimoine historique de la ville, il doit également recueillir et exposer le patrimoine vivant (...) jouer un rôle actif dans la gestion des identités urbaines qui coexistent dans la ville, et explorer les différentes voies à travers lesquelles se construit sa mémoire. »¹⁴⁴

Dans le même document, les quatre principes directeurs du Musée de Bogota sont aussi introduits :

La ville comprise comme un texte, c'est-à-dire comme un objet à partir duquel il est possible de faire des lectures et des interprétations multiples, ce qui oblige le musée à se positionner comme un espace ouvert à la critique et à la spéculation, mais surtout comme un espace dans lequel toutes les visions différentes de la ville peuvent être discutées. Cela implique également de reconnaître son caractère multiculturel, de même que la contribution de différents groupes humains et de différents regards à la construction de la ville. Par conséquent, dans le nouveau musée, il serait possible et souhaitable de traiter des sujets rendant compte de sa nature complexe et diverse, tels que les migrations, les cultures urbaines ou les différentes conceptions politiques de la ville.

Le musée comme laboratoire de recherche : la réflexivité du musée et la définition de ses lignes d'action sont principalement impulsées par cette activité. La recherche est présentée dans le document comme l'un des principaux objectifs du musée, « son cœur et sa raison d'être ». Elle serait ce qui permet de comprendre les phénomènes de configuration de la ville et les modalités selon lesquelles la société urbaine se forme, d'un point de vue qui respecte sa complexité. Pour cette raison, le musée formule la nécessité qu'elle soit conduite de manière multidisciplinaire en s'appuyant sur équipes formées de professionnels de différents domaines. La nécessité de maintenir une relation étroite avec l'*Observatorio de Cultura Urbana* et avec les universités est également reconnue.

¹⁴⁴ Alcaldía Mayor de Bogotá-IDCT. Museo y Ciudad..., op. cit., p. sans numérotation.

La ville en tant que musée : cette approche part du constat des limites de sa collection, dont les objets ne suffiraient pas à « construire un ensemble représentatif de l'évolution de Bogota ». Ne pouvant évoquer par lui-même toutes les facettes de la réalité de la ville, le musée se définit alors comme une entité dont la mission est « d'introduire et de guider tous ses visiteurs dans un large réseau de lieux et d'itinéraires possibles » à travers la ville. Cette affirmation propose que toute la ville, y compris ses lieux et ses habitants, soit considérée comme un grand musée, « une ressource pour mettre en évidence les traces de son passé et les diverses manifestations culturelles qui en font partie »¹⁴⁵. Par conséquent, l'activité du musée ne serait pas circonscrite au bâtiment qui l'héberge mais s'étendrait potentiellement sur tout le territoire urbain, et le patrimoine culturel immatériel deviendrait particulièrement important.

Il est clair qu'avec ce postulat, le musée tente de surmonter le trait le plus saillant du modèle d'histoire publique, à savoir sa circonscription au centre-ville traditionnel. Mais au-delà, il en résulte deux conséquences concernant les pratiques muséographiques. La première est le refus de continuer à utiliser exclusivement l'éventail des sources privilégiées par l'orthodoxie de la discipline historique. Positionner les personnes sur un pied d'égalité avec les objets et les espaces, en termes de traitement de la ville, implique d'envisager l'utilisation de sources graphiques et orales. Pour le nouveau musée, il s'agit d'un défi clair : « tout témoignage devient un sujet et un objet de conservation et d'étude (...) les entretiens avec des personnes âgées sont un matériel inestimable pour reconstituer divers aspects de l'histoire de la ville (...) le cinéma et la photographie sont d'ailleurs deux des composants les plus importants de notre collection »¹⁴⁶.

La deuxième conséquence importante, qui découle de ce qu'on pourrait appeler la « dé-localisation » du musée, serait l'augmentation de la collection et la possibilité de faire des expositions itinérantes ou dans l'espace public : « La collection du musée n'est plus limitée à ce qu'il détient dans sa réserve, mais s'étend à tout le patrimoine dispersé à travers la ville ». Mais cela signifie également, dans l'autre sens, que le musée assume la responsabilité de préserver, valoriser, diffuser et gérer pratiquement tout le patrimoine de la ville, aussi bien matériel qu'immatériel. Une tâche qui dépasse non seulement la conception classique d'un musée de ville, mais la notion de musée même. Ce processus de dé-localisation risquerait donc de rendre floue sa définition en tant qu'institution, ainsi que de réduire son efficacité dans l'exercice de ses autres fonctions. Posséder comme objet une réalité dispersée, presque insaisissable, signifie également diluer les ressources disponibles pour la traiter.

¹⁴⁵ Ibid. p. sans numérotation.

¹⁴⁶ Ibid. p. sans numérotation.

Futur conditionnel : ce titre définit l'engagement du musée à construire un discours à partir de la recherche, avec un regard englobant, qui lui permette de réaliser, plutôt qu'une exposition permanente, un ensemble d'expositions temporaires avec une certaine régularité. L'accent mis sur ce type d'exposition répondrait à la nécessité d'un exercice constant d'explication du présent, de devenir « un instrument de connaissance publique » et de remplir son rôle de « miroir dans lequel la société s'observe et se reconnaît ». Il est fait ici référence de manière critique à la relation entre le musée et les autorités politiques de la ville, afin d'affirmer que ce lien ne doit exercer aucune contrainte sur la production du musée, celui-ci n'ayant pas vocation à répondre aux besoins commémoratifs de l'administration ni à devenir la vitrine de ses politiques. Le musée s'autorise donc à parler du futur sans nécessairement faire référence aux programmes gouvernementaux en cours.

Ainsi, entre 2003 et 2007, sous la direction de Luis Carlos Colón et avec l'assistance permanente d'Edmond Castell, le musée réalise plusieurs expositions temporaires en suivant les orientations décidées lors de sa restructuration :

- ***Las ciudades y los muertos: cementerios de América Latina*¹⁴⁷ (2004)** explore le rôle des cimetières dans les zones urbaines, leur symbolique et leur dimension patrimoniale, l'attitude face à la mort et la relation avec le sacré, ainsi que le rôle des rites et des édifices funéraires, leur relation avec l'espace et avec la culture.
- ***La fotografía urbana. Máquina del tiempo*¹⁴⁸ (2004)** montrait la transformation de certains des principaux repères architecturaux de la ville au fil du temps, en utilisant le contraste entre différentes pièces de la collection. Elle proposait également une réflexion sur le rôle de la photographie en tant que source documentaire pour l'histoire. Enfin, elle tentait de sensibiliser les visiteurs à sa valeur mémorielle, en tant que « machine à remonter le temps » capable de les transporter dans les espaces qui ont marqué leurs expériences de vie et sur lesquels ils ont construit des significations, même si ceux-ci avaient déjà disparus.
- ***Ciudad (in)visible: Gráfica e iconográfica popular urbana*¹⁴⁹ (2004)** regroupait des éléments de l'iconographie populaire visible dans différents espaces de la ville tels que les bus, les murs ou les boutiques d'articles religieux. Elle a cherché à

¹⁴⁷ Les villes et les morts : cimetières d'Amérique latine.

¹⁴⁸ La photographie urbaine. Machine à remonter le temps.

¹⁴⁹ Ville (in)visible : graphisme et iconographie populaire urbaine.

contribuer à la compréhension et la valorisation de la culture populaire et de ses signes en tant que composante fondamentale du langage urbain.

- ***Álbum familiar de Bogotá*¹⁵⁰ (2005, appel de 2003)** a eu comme point de départ la constitution d'archives en collaboration avec les habitants de la ville, par l'intermédiaire d'un appel à participation. Les volontaires devaient non seulement faire don de photographies, mais ils étaient invités à raconter les souvenirs qu'elles leur évoquaient et à décrire le moment et le lieu dans lesquels elles avaient été prises. Grâce à cette campagne, environ 5 000 photographies furent recueillies, dont une sélection fut retenue pour l'exposition. Son objectif était d'une part de rendre compte de la mémoire visuelle de la ville et d'enrichir les collections photographiques du musée grâce à ses habitants, tout en renforçant leur lien avec le musée, et d'autre part d'explorer le potentiel de la muséographie participative et développer le sentiment d'identité des citoyens. Pour Colón, il s'agissait en somme avant tout de « réaliser un exercice collectif de construction de la mémoire ».
- ***Paul Beer. Metamorfosis de una ciudad*¹⁵¹ (2005)** : En exposant le travail du photographe allemand entre 1950 et 1970, qui offre un témoignage de la transformation de la ville au cours de ces décennies, l'exposition a cherché à montrer l'ampleur et les particularités du processus de modernisation de la ville. Ce fonds constituait par ailleurs l'une des dernières acquisitions du musée.
- ***Bogotá León de Oro 1990-2006: el renacer de una ciudad*¹⁵² (2006)** : invitée à participer à l'édition 2006 de la Biennale d'Architecture de Venise, qui a pour thème « Ville. Architecture et société », Bogota y remporte le Lion d'Or pour les transformations qu'elle a vécu ces dernières années. L'exposition qui montrait ces transformations, initialement présentée en Italie et ultérieurement à Bogota, couvrait la période de 1990 à 2006 en s'articulant autour de quatre axes : politiques d'aménagement du territoire, culture citoyenne, espace public et inclusion sociale. Par ailleurs, elle reconnaissait le rôle et les contributions des dernières administrations dans l'élaboration de cette nouvelle ville.

¹⁵⁰ Album de photo familial de Bogota.

¹⁵¹ Paul Beer. Métamorphoses d'une ville

¹⁵² Bogota Lion d'Or : la renaissance d'une ville

Bien que cette dernière exposition soit peut-être celle ayant été la plus mise en avant et ayant demandé le plus de travail au musée, chacune a été accompagnée de l'édition d'un catalogue, et elles ont tous bénéficié d'une certaine visibilité dans les medias :



Figure 3. Encadré publicitaire publié dans le quotidien *El Tiempo* pour la promotion de l'exposition *Les villes et les morts : cimetières d'Amérique latine*

Au cours de cette période, le musée ne dispose toutefois pas d'exposition permanente en raison du fait que, selon Castell, les salles d'exposition qui lui avaient été assignées au sein du Planétarium devaient en réalité être partagées selon un planning avec les projets développés par le Planétarium¹⁵³. En dépit de cela, l'institution connaît à cette époque une relative stabilité, car bien qu'en 2004, un nouveau maire soit élu en la personne de Luis Eduardo Garzón, cela n'entraîne pas le remplacement de l'équipe aux commandes du musée, ce qui permet de poursuivre le développement de la nouvelle vision et des missions de l'institution. De plus, lors de la réforme politique de 2002, la durée des mandats des administrations locales a été étendue à quatre ans, précisément pour chercher à assurer davantage de continuité des politiques publiques.

Mais à la fin de 2006, une nouvelle réforme, cette fois de l'ensemble de la structure administrative de la ville, a lieu. L'IDCT est transformé et est renommé Secrétariat Municipal à la Culture, aux Loisirs et aux Sports. L'ancienne *Corporación La Candelaria* devient l'*Instituto Distrital de Patrimonio Cultural* (IDPC, Institut Municipal de Patrimoine Culturel) une entité rattachée au secrétariat mais indépendante, dont la mission est de mettre en œuvre toutes les

¹⁵³ Entretien avec Edmon Castell. Bogota, février 2017.

politiques patrimoniales de la ville, qu'il s'agisse de sa protection, d'interventions ou de sa diffusion.¹⁵⁴ Le Musée de Bogota passe sous la responsabilité de l'IDPC et rejoint donc la *Subdirección de Divulgación* (Sous-direction de la Diffusion du Patrimoine) dans le schéma organisationnel de la nouvelle institution :

« Les fonctions suivantes sont attribuées à la Subdirección de Divulgación : administrer le fonctionnement du Musée de Bogota, en tant qu'instrument de diffusion du patrimoine culturel de la capitale, en faisant connaître l'évolution de la capitale dans différents domaines, à travers des activités de diffusions telles que des expositions, des exhibitions et des publications, utilisées comme mécanismes d'information autour de la thématique du patrimoine culturel. »¹⁵⁵

Parmi les multiples conséquences de ce changement, l'une a particulièrement affecté le fonctionnement du musée. L'IDPC décide que les expositions se tenant au sein du musée seront sélectionnées par concours, de sorte que le musée lui-même n'aura plus à produire de contenu et perdra donc son autonomie créative. Le musée devient une sorte de médiateur administratif à qui il n'est demandé que de garantir la réalisation effective de ces expositions. Une autre conséquence, encore plus grave que la première, est que Colón et son équipe quittent le musée, puisque la figure de directeur n'a plus réellement de raison d'être, ses attributions fortement réduites pouvant désormais être assumées par le directeur de l'IDPC.

L'appel à expositions, un concours baptisé « Ville et Patrimoine » qui bénéficie d'une dotation pécuniaire conséquente, est organisé pendant plusieurs années consécutives à partir de 2007. Durant cette période, d'autres financements sont proposés, tels que la bourse « Ville Imaginée », qui récompense le meilleur court métrage documentaire sur la mémoire d'un groupe social urbain, la bourse « Ville-mémoire », qui finance des projets de recherche portant sur le patrimoine mobilier, immobilier et immatériel, et le « Soutien Concerté », décerné au meilleur projet de restauration et de conservation de patrimoine culturel mobilier¹⁵⁶. L'ensemble s'inscrit dans un nouveau programme, appelé Programme Municipal d'Incitations (*Plan Distrital de Estímulos*), qui continue d'exister aujourd'hui et vise à « renforcer les processus, les projets et les

¹⁵⁴ Accord 257 de 2006.

¹⁵⁵ Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, Archives institutionnelles.

¹⁵⁶ Programa Distrital de Estímulos, convocatorias y requisitos. En ligne : <http://www.bogota.gov.co/agenda-cultural-bogota/becas-y-convocatoria/programa-distrital-de-estimulos-119-convocatorias-en-arte-cultural-y-patrimonio-de-la-ciudad>.

initiatives développés par les agents culturels, artistiques et patrimoniaux de la ville »¹⁵⁷. Cette stratégie favorise bien sûr le développement du secteur culturel et promeut une participation plus active des citoyens et d'autres acteurs tels que les organisations à but non lucratif dans la protection et l'étude du patrimoine urbain. Il est toutefois regrettable qu'elle ait été conçue comme un remplacement de l'activité du musée, en faisant quasiment de ce dernier une agence de gestion de projets, sans mission propre ni responsabilité spécifique vis-à-vis du patrimoine de la ville, comme la construction d'un discours, d'une mémoire collective, d'un sentiment d'identité.

Chacun des projets ayant remporté l'appel « Ville et Patrimoine » a monté son exposition dans les salles du musée, sur la base du programme muséographique proposé, ce qui a conduit à la publication de plusieurs catalogues :

- ***Bogotá Retroactiva***¹⁵⁸ (2010), lauréat de 2007
- ***Agua: Fuentes en Bogotá***¹⁵⁹ (2010), lauréat de 2008
- ***Bogotálogo: usos, desusos y abusos del español hablado en Bogotá***¹⁶⁰ (2012), lauréat de 2009
- ***Juegos tradicionales de calle en Bogotá***¹⁶¹ (2012), lauréat de 2010
- **Photographie, patrimoine et ville, concours *¡Bogotá, Patrimonio presente!***, lauréat de 2011

La première exposition a lieu alors que le musée est encore installé au Planétarium. Mais à partir de 2008, lors du mandat de Samuel Moreno, le musée déménage à nouveau, et les gagnants des années suivantes sont exposés dans le nouveau site, puis en 2011, ce système d'attribution des expositions prend fin. Cette année-là, un changement de gouvernement se produit à nouveau, et le système d'incitation de l'IDPC se voit réduit à l'octroi d'aides à la recherche sur le patrimoine et à des projets de restauration. Il ne prend plus en charge le financement des expositions.

Le nouveau siège du musée sera la *Casa Sámano*, située comme les deux premiers emplacements du musée dans le quartier La Candelaria, donc dans le centre historique. Cet

¹⁵⁷ Bases y estímulos de la convocatoria Ciudad y Patrimonio, 2008. En ligne : <http://guiatramitesyservicios.bogota.gov.co/portel/libreria/pdf/ciudad-patrimonio-o8.pdf>

¹⁵⁸ Bogotá rétroactive

¹⁵⁹ Eau : Fontaines de Bogota.

¹⁶⁰ Bogotalogue : usages, mésusages et abus de l'espagnol parlé à Bogota

¹⁶¹ Jeux de rue traditionnels à Bogota.

édifice de deux étages date de la période coloniale de la Nouvelle-Grenade et a été la résidence du dernier vice-roi espagnol, Juan José Francisco de Sámano, resté célèbre pour avoir établi un régime de terreur dans les années précédant la déclaration définitive d'Indépendance. Acheté par la *Corporación La Candelaria* en 1990, il était resté abandonné en raison du manque de ressources pour le restaurer. En 2006, année où la *Corporación* devient l'IDPC, les études techniques préalables à sa réhabilitation débutent, sous la direction de l'architecte Jorge Omar Taborda. L'intervention durera une année entière (cf. Annexes 17 et 18).

La stratégie choisie pour sa réhabilitation fut de combiner une restauration stricte de la façade et de la partie avant du bâtiment, et une rénovation plus libre à l'arrière, qui ne conserva qu'une partie des éléments architecturaux d'origine comme les colonnes en pierre et les poutres en bois. Des matériaux plus modernes ont également été utilisés et les espaces ont été adaptés aux nouvelles fonctions du siège du musée (cf. Annexe 19). Une restauration à l'identique aurait de toute façon été impossible en raison du degré de détérioration du bâtiment, occupé illégalement pendant quelques années et également victime de l'incursion de pillards qui, à la recherche du prétendu trésor de Sámano, en défoncèrent les planchers et les murs.

La *Casa Sámano* a été inaugurée en janvier 2009, et déclarée bien d'intérêt culturel la même année. Bien que la période de 2008 à 2011, sous l'administration de Samuel Moreno, n'ait pas été l'une des plus productives pour le musée en termes d'activité interne, elle fut l'une des plus importantes en termes de renforcement institutionnel, car c'est à ce moment-là que se développe la première politique sectorielle de musées dans le pays. Ceci est significatif, même indirectement, puisque le développement d'une législation spécifique aux institutions muséales, la création d'un réseau national de musées, d'un programme pour les renforcer, bref d'un système de soutien institutionnel, pourrait à terme devenir le garant de sa stabilité, stabilité qui lui a souvent fait défaut dans son développement, comme nous l'avons vu.

Samuel Moreno est suspendu au cours de la dernière année de son mandat en raison de soupçons, ultérieurement confirmés, à propos de sa participation à un scandale majeur de corruption lié à l'attribution irrégulière de contrats publics de travaux. Pour ce motif, la ville le destitue et une gouvernance intérimaire s'installe jusqu'à ce que Gustavo Petro soit élu en 2011. Sa prise de fonction entraîne un nouveau jeu de chaises musicales, avec le remplacement de Gabriel Pardo par Maria Eugenia Martínez à la direction de l'IDPC, qui désigne à son tour comme directeur du musée Julien Petit, historien de l'art parisien spécialiste de la photographie.

Ce gouvernement assigne au musée l'un de ses programmes les plus ambitieux : le Programme de Revitalisation du Centre Historique (*Plan de Revitalización del Centro Histórico*), dont il se voit confier la diffusion. De nouveau, le musée est utilisé comme un outil au service de politiques gouvernementales particulières, phénomène qui indique son manque d'indépendance et la continuité d'une pratique dont les origines remontent à sa fondation sous le gouvernement Barco. Cette fonction de communication n'est cependant vue par le gouvernement que comme une parmi d'autres. De fait, le processus de restructuration de la proposition du musée est redémarré au cours de cette période, autre élément récurrent de son histoire.

La restructuration proposée s'inspire désormais largement du travail effectué par Colón et Castell, avec néanmoins quelques points de différence. La volonté d'organiser des expositions hors les murs est maintenue, ce à quoi s'ajoute la réalisation de promenades patrimoniales, un programme de visites guidées à travers le centre historique et les secteurs d'intérêt patrimonial de la ville, comprenant à la fois des paysages naturels et des paysages culturels. C'est dans cet esprit que deux expositions temporaires ont lieu dans l'espace public :

- ***La Perse (2013)*** : huit photographies dont imprimées en très grand format et exposées en huit points du quartier *La Perseverancia*. Le matériel utilisé provient du fonds du photographe Sady González appartient au musée, et il montre des scènes de perquisitions menées dans le quartier au cours des jours suivant le Bogotazo (cf. Annexe 29).
- ***Ruta 7 recorridos por la memoria*¹⁶² (2013)** : des itinéraires à travers des monuments et des sculptures sont proposés gratuitement, dans le but de susciter la réflexion sur l'espace public et ses mutations. L'objectif est également de donner une visibilité au Programme de revitalisation du centre traditionnel dirigé par l'IDPC, afin qu'habitants et visiteurs soient au courant des interventions en cours.

Le postulat de « la ville en tant que musée » est également réactivé et trouve sa meilleure concrétisation dans le projet intitulé « Musée à ciel ouvert ». En ce sens, des programmes muséologiques et muséographiques sont élaborés pour l'avenue Jorge Eliecer Gaitán, la Carrera Séptima et le quartier Las Aguas.

D'autre part, la nécessité que le musée ait une exposition permanente en plus de ses expositions temporaires est posée. Afin de faire avancer cette proposition, la réparation d'un autre édifice du centre historique possédé par l'administration est entamée en janvier 2012 : il s'agit de la *Casa de la Independencia*, aussi connue comme la *Casa de las Urnas* (cf. Annexes 20

¹⁶² Ruta 7 parcours à travers la mémoire.

et 21). Il est prévu qu'elle soit dévolue à l'exposition permanente du musée et que la *Casa Sámano* continue d'accueillir le programme d'expositions temporaires.

En parallèle de la restauration de la Casa de la Independencia, le musée enrôle un groupe de charpentiers et artisans du quartier Belén, un secteur populaire de la Candelaria, afin de fabriquer les meubles qui seront utilisés dans le nouvel espace. L'intention derrière cette opération était de réaliser un exercice de muséographie participative impliquant des populations économiquement vulnérables, ainsi que d'adapter l'activité du musée à l'un des axes clefs du Programme de revitalisation du centre, à savoir la participation directe de communauté habitant cet espace à la dynamique de changement qui s'y déroule. Dans le même esprit, il a été proposé – ce qui est une nouveauté – d'installer à la *Casa de las Urnas* un « Laboratoire de Ville » en plus de l'exposition permanente.

Dans le sillage de la muséologie éphémère, ce projet consistait à convertir certaines des quarante-deux pièces de la maison en ateliers qui seraient attribués sur concours et de façon temporaire à des artistes locaux ou étrangers pour y travailler *in situ*. Là, ils disposeraient de toutes les ressources nécessaires pour mener à bien leurs recherches ou projets, et les résultats de leurs travaux serviraient de base à des expositions de courte durée présentées dans les salles du premier étage. Les projets candidats devaient toutefois satisfaire à un prérequis, celui d'impliquer la communauté.

La recherche et la diffusion de la connaissance formeraient ainsi un tandem inséparable, la conception statique du musée en tant que récipient de la mémoire de la ville serait dépassée et remplacée par un modèle dans lequel il jouerait un rôle d'activateur ou de médiateur des processus de construction de cette mémoire. En qualifiant cet espace de laboratoire, il s'agissait précisément de souligner son caractère dynamique et d'encourager le développement de propositions artistiques expérimentales. Ceci rappelle inévitablement les résidences artistiques de l'Académie de France à Rome ou encore de la *Casa Velásquez* à Madrid, ce qui nous amène à penser que l'initiative était une proposition de Julien Petit, le directeur du musée à cette période.

Dans des entretiens accordés à la presse locale, la directrice de l>IDPC présentait cette proposition comme le résultat d'un travail de reformulation en cours :

« Dans le nouveau bâtiment, une reformulation du musée de Bogota est faite, qui sera plus proche de la population, car elle sera construite avec la participation des citoyens. Il y aura des espaces ouverts de création libre, mais également des espaces pour continuer à créer la mémoire historique de la ville (...) En d'autres termes, les spectateurs

du nouveau Musée de Bogota verront non seulement des tableaux, des photographies et des cartes de la capitale accrochés à un mur ou protégés derrière des vitrines de verre, mais ils rencontreront aussi des artistes et des chercheurs travaillant au sein d'ateliers qui fonctionneront au rez-de-chaussée de la maison. »¹⁶³

« Le nouveau musée sera un référent pour la mémoire collective, pour la réflexion sur l'expérience urbaine et un endroit pour comprendre la diversité. Ce sera un foyer de rencontre, de réflexion et de recherche; un laboratoire de ville qui sollicitera la participation active des citoyens dans sa construction et son entretien. »¹⁶⁴

La Casa de la Independencia sera inaugurée le 6 août 2015, date anniversaire de Bogota, avec une exposition intitulée *Los síntomas de la modernidad*¹⁶⁵ exploitant le fonds photographique de Saúl Ordúz. Cependant, le projet d'exposition permanente n'est pas pour autant abandonnée. Son programme muséologique et muséographique continue d'être développée et s'articule autour de quatre axes : centralités, bords, citoyennetés et cité. Les lignes directrices de son projet pédagogique et du plan de gestion de la collection, qui comprend un manuel de bonnes pratiques d'indexation et d'inventaire et une politique de collection, sont également élaborées. L'inventaire de la collection est mis à jour et une étude de publics est effectuée.

L'administration Petro ne put diriger ce musée nouvellement reformulé que pendant trois mois, son mandat arrivant à son terme à la fin de l'année 2015. Durant cet intervalle, sa volonté d'intégrer au musée des méthodes de muséologie participative n'a pu se concrétiser que dans une exposition rendant compte d'un semestre de stages artistiques (appelée Laboratoire de Ville), et au travers de projets (appelé Laboratoire de Savoirs Populaires) tels que la création d'un jardin communautaire de plantes médicinales dans la cour du bâtiment, ou encore les « vendredis tisane » (*viernes de aromática*), qui réunissaient des habitants du quartier autour d'une boisson chaude, comme il était coutume dans la Candelaria. Le temps manquera pour la mise en place de l'exposition permanente, et le lecteur ne sera pas surpris de savoir que les plans de l'administration Petro n'ont pas trouvé de continuité dans ceux de la nouvelle administration. Ce phénomène ayant déjà été identifié et décrit à plusieurs reprises dans ce document, nous ne nous étendrons pas dessus une nouvelle fois. Il sera suffisant de mentionner que ceci constituait exactement la crainte de la directrice de l'IDPC lorsqu'elle a déclaré au cours d'une interview que

¹⁶³ Periódico El Tiempo, 29 mai 2015. En ligne : <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-15848059>.

¹⁶⁴ Periódico El Espectador, 3 juin 2015. En ligne : <http://www.elespectador.com/noticias/bogota/petro-entrego-nueva-sede-del-museo-de-bogota-articulo-564376>.

¹⁶⁵ Les Symptômes de la modernité.

le projet du musée devait » devenir une politique de l'État, au-dessus des partis et gouvernements, afin que les choses ne s'interrompent pas à mi-chemin »¹⁶⁶.

Un pas en avant significatif persistera toutefois au-delà de cette période : le musée qui n'avait auparavant aucun site en possède maintenant deux. Le bilan est également positif en ce qui concerne la gestion de la *Casa Sámano* et de ses expositions temporaires, un domaine plutôt prolifique sous la direction de Julien Petit, bien que reposant sur l'exploitation quasi exclusive des fonds photographiques, comme nous le montre la liste des expositions produites pendant la période (cf. Annexe 4).

5. Le Musée aujourd'hui, un nouveau musée de ville ?

En mars 2016, l'équipe du nouveau maire Enrique Peñalosa commence à travailler. La direction de l'IDPC est attribuée à Mauricio Uribe, un architecte lié à l'organisation depuis plusieurs années par l'intermédiaire de la *Oficina Editorial (Service d'Édition)*. Daniel Manjarrés, un autre architecte, prend la tête du musée. Comme indiqué, la fonction de directeur du musée avait été rétablie sous l'administration Petro, après qu'entre 2007 et 2012 elle ait été assumée directement par le directeur de l'IDPC. Après la première année de gouvernement Peñalosa, elle est de nouveau supprimée.

En septembre de la même année, le maire « ré-inaugure »¹⁶⁷ le site de la *Casa Sámano*, pourtant en fonctionnement régulier depuis 2009, avec une exposition qui rend hommage au bogotanaïs Germán Samper, célèbre architecte responsable de nombreux bâtiments emblématiques du Bogota du XX^e siècle. Au cours de cette ré-inauguration, qui ne peut signifier que l'intention de refonder encore une fois le Musée de Bogota, le directeur de IDPC confirme ce soupçon en déclarant qu'il a « déjà commencé à travailler sur un projet muséographique d'expositions permanentes dans l'espace alternatif de ce musée, appelé "*Casa de la Independencia*" » et que « de cette façon, les citoyens de Bogota auront enfin le musée que la ville demande »¹⁶⁸.

La précision apportée sur le nom du bâtiment exprime sans aucun doute la volonté de différencier le nouveau projet de celui de l'administration précédente, qui a toujours préféré

¹⁶⁶ Periódico El Tiempo, 8 septembre 2015. En ligne : <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16353157>.

¹⁶⁷ Diario CMI, 9 septembre 2016. En ligne : <http://www.cmi.com.co/bogota/penalosa-reinaugura-museo-de-bogota-con-un-homenaje-al-arquitecto-german-samper/402586/>

¹⁶⁸ Ibid.

utiliser les termes de « bâtiment de la *Calle de La Fatiga* » et « bâtiment de la *Calle de la Rosa* » pour se référer aux deux sites. Mais cela s'avère inapproprié, si l'on considère que le nom « *Casa de la Independencia* » provient d'une erreur historique, à savoir la fausse croyance que c'est dans cette maison que la déclaration d'indépendance fut signée en 1810. Si l'intention était simplement, comme nous le pensons, de se démarquer du gouvernement précédent, il aurait été plus approprié de parler de « *Casa de las Urnas* », l'autre nom qui lui a été attribué historiquement parce que les deux urnes centenaires créés en 1910 pour célébrer le processus d'indépendance y sont conservés, sortes de capsules temporelles léguées par le gouvernement de cette année.

Lors d'une interview en mars de la même année, alors que sa nomination venait d'avoir lieu, Uribe évoque le sujet du patrimoine et de la continuité avec les chantiers réalisés par l'administration précédente dans ce domaine. À la question de savoir ce qui est envisagé à propos du patrimoine immatériel, il répond :

« Il a été presque absent dans cet institut et nous allons beaucoup travailler sur le patrimoine immatériel. Heureusement, nous disposons d'une plate-forme, le Musée de Bogota, qui doit être le lieu d'où émerge la pensée sur la ville du futur. Nous allons faire une grande exposition qui montrera d'abord ce que cela représenta de fonder une ville au pied des collines orientales, qui sont la source de l'identité de Bogota, et qui sera clôturée par la présentation du projet de sentiers écologiques proposé par le maire Peñalosa. Nous ferons quelque chose de similaire à propos de l'histoire du transport, en analysant ses débuts pour finir avec le projet de métro. »¹⁶⁹

Projet qui, omet-il de préciser, est là aussi une proposition du gouvernement Peñalosa, et même son projet phare.

Enfin, la consultation du rapport de responsabilité rendu fin 2016, qui récapitule les travaux accomplis au cours de l'année, montre que le musée travaille sur la conception d'une nouvelle exposition permanente, intitulée *Museo Renovado* (Musée Rénové). Sa préparation a été menée pour le moment jusqu'à l'étape de définition des thèmes traités dans les six salles qui lui seront dévolues, et des trois axes thématiques qui seront développés dans l'exposition de manière transversale :

¹⁶⁹ Periódico El Espectador, 28 mars 2016. En ligne : <http://www.elespectador.com/noticias/bogota/muchos-planes-pocos-recursos-el-patrimonio-de-bogota-articulo-624266>

Axes transversaux	Thèmes
Ville, patrimoine culturel	Ville : Territoire géographique et biophysique
	Ville racontée
Ville connectée	Ville imaginée
Ville : Territoire social et politique	Ville habitée
	Ville : Territoire en conflit

Figure 4. Thématiques du projet d'exposition permanente *Museo Renovado*

En nous appuyant sur les informations présentées jusqu'ici, nous pouvons à ce stade affirmer que le musée ne dispose pas de continuité en termes de projets, lesquels continuent à succéder les uns après les autres, en fonction de l'équipe gouvernementale au pouvoir. A chaque nouveau mandat, la prétention de réinventer le musée resurgit et fait obstacle à son développement, en plus de représenter un coût élevé en termes de budget, de temps et de travail. La dernière proposition en date, que nous venons de décrire, possède la qualité d'aller au-delà de l'approche très géographique du projet de l'administration précédente, dans laquelle une bonne partie du discours s'articulait en termes de « centralités » et « bords ». Mais elle n'est pas pour autant intrinsèquement meilleure ni moins bonne, car il serait parfaitement possible d'y trouver des éléments manquants – par exemple la ville oubliée, la ville cachée, la ville perdue, etc. –, ou de formuler des critiques des axes proposés, comme par exemple celui de « ville connectée » qui semble se référer au nouveau système de transport collectif – le métro – que l'administration Peñalosa souhaite mettre en place. Mais l'enjeu ne se situe pas sur le plan de la qualité des projets.

Ce phénomène nous confirme que les administrateurs du musée sont conscients que la construction d'un discours pour l'exposition permanente est la construction d'une lecture officielle de la ville, destinée à durer, et qui plus est légitimée par le fait même d'être exposée au musée de la ville. C'est pour cette raison que le contenu d'une telle exposition pose problème, davantage encore que celui des expositions temporaires, et que chaque gouvernement souhaite réécrire l'histoire en fonction de sa propre lecture de ce que la ville est et devrait être. Ce qui est en jeu, c'est le système de valeurs exprimé à travers ce discours et sa capacité à générer de la mémoire. Un phénomène semblable se produit avec la patrimonialisation de quelque bien que ce soit : lorsque l'État définit un ensemble de biens comme faisant partie du patrimoine, il impose une représentation du passé. Il édicte ce qui doit être préservé et attribue une valeur à l'ensemble

sélectionné, tout en laissant un autre ensemble d'objets à l'extérieur de cet espace ainsi délimité. De la même façon, la définition d'une exposition permanente procède à la patrimonialisation d'un discours, d'une représentation. Ceci nous amène donc à penser que ce problème devrait persister à l'avenir.

D'autre part, il est possible de voir que le musée continue d'être instrumentalisé, utilisé comme outil de promotion – et non seulement de diffusion du savoir, comme il est parfois prétendu – des politiques et des programmes de l'administration. Ce qui est discutable n'est pas que le musée considère le traitement de ces sujets comme partie intégrante de ses fonctions. De fait, la tendance des musées de ville contemporains est d'inclure le temps présent dans leurs expositions, et si l'on considère l'impact important que peuvent avoir les politiques publiques sur le développement de la ville, il est tout à fait valide de les traiter comme un élément structurant du temps présent. Le problème est que ces programmes ne sont pas présentés dans le musée comme quelque chose susceptible d'être discuté. Entre autres choses, aucune discussion n'est organisée sur les conséquences ou les implications des projets que l'administration a pour la ville, comme cela pourrait être le cas à propos de n'importe quel autre sujet d'actualité. Ils sont au contraire présentés comme les « progrès » apportés par l'administration dans tel ou tel secteur, sur un ton révérencieux, apologétique et presque commémoratif. Cela étant dit, cette présentation, émanant de fonctionnaires qui travaillent pour ce gouvernement et en son sein, pourrait-elle être faite sur un mode différent ? Difficilement, nous semble-t-il.

Une difficulté supplémentaire, qui commence à apparaître depuis l'intégration du musée à l'IDPC, concerne la gestion des objets respectifs des deux institutions. La première produit des interprétations du patrimoine, qui devraient en principe être guidées par des processus de recherche. La seconde s'occupe de la conservation, de la diffusion et de l'appropriation de ce patrimoine. Ce sont donc deux missions distinctes qui, dans le cas de Bogota, ont tendance à se confondre chaque fois un peu plus au fur et à mesure que le temps progresse et que les gouvernements se succèdent. Le fait que le musée n'ait plus de directeur propre et que la même personne soit chargée de diriger les deux institutions constitue un symptôme de cette « symbiose », pour l'appeler ainsi. De même, nous décelons un autre symptôme dans le fait d'assimiler tous les biens patrimoniaux de la ville à la collection du musée : non seulement cela démultiplie les engagements et les chantiers que le musée doit prendre en charge, ce qui est déjà problématique en soi, mais cela constitue également une source de confusion. Les monuments ou le patrimoine immatériel ou tout autre bien culturel de la ville peuvent être traités par le musée, il peut encourager leur mise en valeur, leur diffusion et leur appropriation par les

publics, mais avant cela, ils doivent passer par le processus de devenir des objets du musée, des éléments dont il entreprend l'étude.

Formulons une dernière remarque générale sur une tendance actuelle du musée, en lien avec sa nature même. Un examen des dernières expositions menées ainsi que de la politique d'acquisition mise en œuvre ces dernières années suggère que le musée, auparavant spécialisé dans l'urbanisme et l'architecture, se transforme aujourd'hui en musée spécialisé dans la photographie. Cela n'est nécessairement critiquable. Néanmoins, le langage étant toujours limité par les moyens d'expression disponibles, une politique de diversification de sa collection serait souhaitable pour cette institution, d'autant plus qu'elle aborde un sujet complexe et diversifié, dont la matérialité prend les formes les plus variées.

A ce stade, est-il toujours possible de soutenir, comme nous avons essayé de le faire depuis le début de cette recherche, que le Musée de Bogota possède les caractéristiques d'un musée urbain contemporain ? Oui, répondons-nous. Pour mettre à l'épreuve cette hypothèse, nous avons analysé de manière exhaustive les deux expositions occupant les deux sites lors de notre intervention de terrain en Colombie au cours du mois de février 2017, intitulées *Arquitectura sublime*¹⁷⁰ et *Orientate : Los Cerros son nuestro norte*¹⁷¹ (cf. Annexes 22, 23 et 24).

Comme nous l'avons souligné dans la première partie de cette recherche, l'un des changements les plus importants opérés par la transformation d'un musée de ville classique en nouveau musée de ville a trait à l'abandon de l'approche centrée sur une seule discipline, l'histoire dans la plupart des cas, ainsi qu'à l'adoption d'un nouveau regard sur la ville qui ne serait plus dirigé seulement vers le passé mais inclurait le présent et parfois le futur de la ville. D'après l'échantillon des deux expositions que nous avons analysées, le musée de Bogota produirait actuellement des expositions à propos desquelles il est possible de parler d'une vision pluridisciplinaire. De fait, le groupe chargé des recherches préalables à chaque exposition est formé de professionnels de différentes disciplines, et bien que cela ne constitue pas nécessairement une garantie de multidisciplinarité, nous pensons que c'est tout au moins une condition préalable qui favorise ce type d'approche.

Par ailleurs, l'histoire reste une dimension traitée par le discours muséal, bien qu'il ne s'y restreigne plus. La construction de cette histoire adopte plusieurs des principes de la **Nouvelle**

¹⁷⁰ Architecture sublime.

¹⁷¹ Oriente-toi : les Collines sont notre nord.

Histoire, un paradigme historiographique que nous déjà décrit en détail dans la première partie.

La Nouvelle Histoire défend l'idée d'histoire totale selon laquelle tout peut être historisé. Les deux expositions portent sur des sujets très différents l'un de l'autre, le premier faisant intervenir les disciplines historiques, sociologiques et architecturales pour son analyse, le second étant plutôt propice à l'intervention de la géographie et des disciplines orientées vers l'étude des problèmes environnementaux.

Arquitectura sublime traite ainsi du patrimoine culturel et architectural de la ville en matière d'édifices religieux, en s'appuyant sur l'architecture pour construire un récit sur le sacré et sur la relation de Bogota avec la spiritualité, tant dans le passé que de nos jours. Pour sa part, *Los Cerros son nuestro norte* s'emploie à caractériser un espace géographique et sa configuration sociale, en mettant l'accent sur la richesse du patrimoine naturel de la ville. Il montre également la valeur des collines (*los Cerros*) à la fois en tant que référent d'identité des habitants de Bogota et comme point de repère leur servant à s'orienter dans leurs déplacements à travers la ville. Les collines apparaissent alors comme le nord de Bogota au sens littéral comme au sens figuré.

La Nouvelle Histoire encourage également la multiplication des sources, elle rejette l'hégémonie du document écrit et favorise l'utilisation de nouvelles ressources parmi lesquelles les sources orales et les sources visuelles. La photographie est, nous le savons déjà, un point fort de la collection du musée, et il est ici exploité par les deux expositions, à travers des clichés historiques d'édifices religieux présents dans les archives antérieurement à l'exposition, et par la production de nouvelles photographies (ainsi que de vidéos) de l'environnement physique et des habitants des collines, qui sont inciter à participer à la conception de l'exposition.

Ce dernier élément est lié à un autre des développements de la Nouvelle Histoire, à savoir la production d'une histoire « d'en bas » dans laquelle des groupes sociaux, restés invisibles dans le récit historique, acquièrent une voix, un corps, bref une place dans l'histoire. C'est ce que le Musée de Bogota fait aussi en recueillant les témoignages des paysans qui vivent dans les collines, en les interrogeant sur leur vision de la ville, leurs expériences de vie et leurs souvenirs, pour ensuite exposer ces témoignages et construire avec eux le discours de l'exposition.

Ici, nous devons également mentionner la dynamique de négociation que cela introduit dans l'exposition à propos de l'écriture de l'histoire, puisque dans le récit coexistent sur un même plan l'histoire proprement dite, c'est-à-dire la connaissance que la discipline construit à propos

des collines, et la mémoire, incarnée par les témoignages de des habitants, lesquels sont aussi des connaissances mais d'une autre nature, et dont la légitimité n'est pas mise en doute dans le musée.

Une deuxième caractéristique des nouveaux musées de la ville est l'utilisation de méthodologies de **muséographie participative** qui intègrent les communautés au processus de construction du discours muséal et qui utilisent le patrimoine comme une ressource pour le renforcement des identités urbaines, individuelles et collectives. Dans le même ordre d'idées, les nouveaux musées de ville apparaissent comme des entités qui n'ont pas peur de manifester leur engagement social dans le développement de la ville. L'exposition sur les collines est effectivement décrite comme suit :

« (...) le résultat du laboratoire de recherche-crédation Forêts de Papiers dirigé par le département pédagogique du Musée de Bogota. Tout au long de l'exposition, l'intervention murale sera enrichie par la participation de nos publics et de nos visiteurs (...) »¹⁷².

Ceci était affiché au début de l'exposition, laquelle présentait effectivement des peintures murales sur des thèmes écologiques ou de paysages naturels, réalisés par des personnes figurant comme collaborateurs au générique de l'exposition. En outre, une petite pièce proposait à chaque visiteur de tester ses connaissances et de raconter ses expériences en lien avec les collines, en inscrivant sur un morceau de papiers, ensuite glissé dans une urne, ses réponses aux questions suivantes :

- « *Quelle est la colline la plus haute de Bogota ?* »
- « *A quelles couleurs penses-tu lorsque tu vois les collines ?* »
- « *A ton avis, en quoi les collines sont-elles importantes ?* »

Certaines des vidéos montraient des entretiens avec des membres ou des leaders d'associations écologistes ou communautaires du secteur des collines, telles que les Amis de la Montagne ou la *Mesa Ambiental de los Cerros Orientales*. Une partie de l'exposition, intitulée « Les Collines orientales d'aujourd'hui et de demain », leur a été consacrée.

La **subordination de la collection au discours** d'exposition constitue un troisième trait fréquemment associé aux nouveaux musées de ville, que l'on peut effectivement observer dans les deux expositions analysées. Comme on peut le voir sur les photographies, le musée exploite dans ces expositions certains éléments de sa collection, principalement le matériel

¹⁷² Panneau introductif de l'exposition *Orientate : los Cerros son nuestro norte*.

cartographique et photographique (photos historiques d'églises et vues panoramiques de la ville dans lesquelles on aperçoit les collines). Mais ces éléments ont été sélectionnés pour leur capacité à s'insérer dans le récit de l'exposition, à illustrer ou à enrichir un discours préalablement construit, et non pas dicté par la collection. Ce qui prévaut est donc le discours plutôt que la collection.

Par ailleurs, nous discernons une tendance à développer les thèmes choisis d'un point de vue pédagogique, non seulement parce que les visiteurs se voient proposer des informations sur chacun des thèmes, à partir d'une approche holistique, intégrale et documentée :

« Les collines sont de l'eau » ; « contexte géographique des collines » ; « les sanctuaires Muiscas dans les collines » ; « l'occupation culturelle des collines » ; « les collines : un système orographique » ; « les collines dans la représentation de la ville ».

Mais cette fonction pédagogique apparaît aussi avec le recours à plusieurs reprises à des phrases exhortatoires en rapport avec le patrimoine, telles que « Les collines orientales doivent être respectées et protégées », ou encore « Les sept péchés mortels sur les collines » (pour désigner pollution, surexploitation des ressources, activités minière, incendies volontaires, guet-apens, etc.). Cela manifeste la volonté de développer une éthique qui oriente la relation des citoyens avec leur héritage, ce qui constitue donc une ambition à teneur pédagogique.

Enfin, nous avons relevé un élément qui ne se manifeste pas dans la plupart des musées de ville, du moins pas en Europe, et qui nous semble révéler une des particularités du cas de Bogota (et peut-être de l'Amérique latine ?). La fonction du musée comme vitrine des politiques publiques du gouvernement est présente dans toutes les activités d'exposition menées, même dans celle des expositions temporaires, dont les thèmes ne semblaient pourtant pas au premier abord avoir été sélectionnés avec une intention politique.

Cette particularité est confirmée par une déclaration explicite du directeur actuel de l'IDPC dans la presse, déjà reproduite plus tôt dans ce chapitre, dans laquelle il nous informe que l'exposition des collines devait être clôturée par une présentation du programme de sentiers écologiques lancé par le maire. Et de fait, il est vrai qu'une part importante de l'exposition était consacrée à la présentation de ce programme et de ses qualités.

Le Musée de Bogota doit donc aujourd'hui faire face à ce problème ainsi qu'à celui, lié, de son financement, d'autant plus que sous la gouvernance actuelle, l'institution aurait subi une réduction de son budget de 35% par rapport à la période précédente, d'après une tribune de

l'ancienne directrice de l'IDCT Maria Eugenia Martínez¹⁷³. Sa dépendance vis-à-vis de l'État est non seulement préjudiciable à sa stabilité institutionnelle, mais aussi à sa stabilité financière, car ni l'une ni l'autre ne devraient être soumises à l'intérêt qu'un élu souhaite accorder au projet du musée.

De plus, compte tenu du nombre élevé de monuments à Bogota¹⁷⁴ et de la faible différenciation de fonctions entre le musée et l'entité publique qui l'accueille (l'IDPC), nous serions tentés d'affirmer que la gestion du musée est très impactée par les dispositions de la Loi 185 de 2011, qui a transféré à l'IDPC la responsabilité de l'entretien, de la récupération et de la mise en valeur des monuments et du patrimoine meuble de la ville. Cela provoque pour le musée non seulement une surcharge de travail, mais se manifeste aussi par l'apparition d'activités et d'expositions autour de ce patrimoine : exposition *Arquitectura sublime*, parcours-découvertes des monuments, ateliers théâtre au *Temple del Libertador*, etc.

En lien avec cette extensions des missions de l'IDCT, le musée possède en effet depuis juillet 2015 deux nouveaux sites, qui sont tous les deux des monuments de la ville. Le premier se trouve, comme la *Casa Sámano* et la *Casa de la Independencia*, dans le secteur de la Candelaria, concrètement dans le *Temple del Libertador* du *Parque de los Periodistas*. Le second est un bâtiment souterrain construit sous le *Monumento a los Héroes* (cf. annexe 31), beaucoup plus au nord de la ville. L'intégration de ce monument à la liste des sites gérés par le musée est un indicateur clair de l'intention de se rapprocher des populations éloignées du centre-ville. De plus, cela correspond au mouvement d'expansion que connaît la ville, orienté principalement vers le nord. Cela montre enfin une volonté de rupture avec la conception classique assimilant la ville au périmètre restreint du centre, et cela s'avère aussi cohérent avec la politique de l'IDPC de mise en valeur des monuments.

Le musée n'est pourtant pas le premier à développer ce modèle multi-sites. Le musée de Lisbonne a lui aussi entamé cette expérience en 2005 et compte aujourd'hui cinq bâtiments historiques répartis dans tout le territoire de la ville et formant, d'après sa directrice, des espaces complémentaires parce qu'ils montrent la ville de différents points de vue¹⁷⁵. Deux des sites sont comme dans le cas de Bogota des monuments (le Théâtre Romain et la Tour de l'Est).

¹⁷³ Martínez, Maria Eugenia. Por el valor de la memoria: el Museo de Bogotá. Imagina Bogotá, 7 de octubre de 2016. En ligne : <http://imaginabogota.com/columna/museo-de-bogota/>

¹⁷⁴ 625 d'après les comptes annuels de l'IDPC pour l'année 2014. Voir : Notes a los estados financieros de carácter general, diciembre de 2014. Archivo del Museo de Bogotá, 2014.

¹⁷⁵ Sousa, Joana. Museum of Lisbon : a city museum in transformation. CAMOC News (02), 2016. pp. 5-6.

Pour le *Monumento a los Héroes*, le Musée de Bogota a opté pour une stratégie différente de celle des sites du centre. Depuis son ouverture en 2015, plusieurs festivals de cinéma s'y sont tenus. L'inauguration a d'ailleurs été faite avec l'accueil de l'IndiBox, un festival de cinéma indépendant, bénéficiant de la présence de personnages médiatiques, y compris une Miss Univers née à Bogota. La population ciblée a des caractéristiques sociodémographiques très différentes de celles du public habituel du centre-ville, formée majoritairement des habitants du quartier, d'étudiants universitaires – c'est dans le centre qui se concentrent aujourd'hui la plupart des institutions d'enseignement supérieur – et d'écoliers.

A propos de ces derniers, notons que la *Casa de la Independencia* assure en continu l'accueil des élèves des écoles primaires et des collèges situés dans la zone et dans les quartiers populaires du sud les plus proches (cf. Annexe 25). Conjointement avec leur professeurs, le musée programme des visites « commentées » – ce terme est volontairement substitué à celui de « guidées » – et des ateliers et animations, comme des séances de lecture par exemple. Cela constitue l'une des particularités les plus intéressantes que nous avons trouvées au Musée de Bogota : les liens étroits qu'il tisse avec les écoles, avec qui il développe une politique éducative riche et variée. Cette politique ne se limite pas à une activité d'animation puisque le musée propose aussi des ateliers de formation aux professeurs afin d'intégrer l'offre du musée dans les programmes scolaires (cf. Annexe 26). En ce moment par exemple, des groupes d'élèves sont formés pour devenir « gardiens du patrimoine », un projet qui succède à un autre dans le même esprit baptisé *Civi-Labs*, sorte de laboratoire de formation citoyenne.

Outre les activités adressées au public scolaire, le musée propose des « *charlas* », conversations autour d'un thème dans un cadre détendu où le public et les animateurs prennent librement la parole ; des conférences, des ateliers, des visites commentées en ville, des parcours à travers divers monuments emblématiques et enfin des expositions temporaires dans l'espace public (cf. Annexes 28, 29 et 30). Principalement constituées de photographies, ces expositions sont souvent en relation avec un site ou un bien d'intérêt culturel dont elles présentent l'histoire, à travers ses transformations physiques ou les différents usages qui en ont été faits à différentes époques.

Les activités d'animation ont lieu principalement dans la *Casa de la Independencia*, la *Casa Sámano* servant davantage d'espace d'exposition. Le projet de l'administration actuelle est de consacrer cette dernière aux expositions temporaires et de monter en 2018 l'exposition permanente dans la première. Les thématiques abordées par les expositions depuis 2016

confirment la tendance à accorder une place centrale à la photographie, initiée au cours de la période précédente (durant la direction de Petit, sous l'administration Petro).

Ces expositions sont souvent accompagnées d'activités et d'animations s'employant à montrer les usages et potentialités de ces documents dans le cadre d'une lecture historique. Quelques expositions ont une vocation commémorative, d'autres ont été réalisées avec la collaboration d'organisations aussi bien du secteur public que privé : l'Université Nationale, la société Fujifilm, la fondation *Amigos de Bogotá*, le Goethe Institut ou d'autres institutions dans le champ culturel. Cela permet une consolidation institutionnelle du musée grâce à l'installation de liens durables avec ces institutions et à la création éventuelle de projets communs dans le futur.

Enfin, le musée met l'accent sur la construction identitaire dans une perspective multiculturaliste, et sur le renforcement des valeurs associées au plein exercice de la citoyenneté, par exemple avec l'activité *Civi Nautas* portant sur le « devoir de la mémoire et le droit à la ville ». Les fonctions auxquelles il accorde le plus d'importance semblent être celles de l'animation culturelle et de la pédagogie, cette dernière étant marquée par l'application des principes du constructivisme.

Le Musée de Bogota souffre de sa dépendance totale envers l'*Alcaldía*, dépendance à la fois financière, l'intégralité du budget étant financée par les fonds de la collectivité, et administrative, puisque son directeur ne se situe que deux niveaux hiérarchiques en dessous du maire, lequel ne s'est généralement pas privé de renouveler le poste de l'échelon intermédiaire (le directeur de l'IDCT) dès son arrivée au pouvoir, entraînant par ricochet le départ du directeur du musée, comme nous avons pu le constater à de nombreuses reprises au cours de cette recherche. La situation s'est d'ailleurs empirée avec la suppression du poste de directeur du musée et la prise en charge de ses fonctions par le directeur de l'IDPC.

A quoi pourrait ressembler une solution alternative à celle choisie pour la gestion du musée de Bogota ? N'y a-t-il le choix qu'entre l'inféodation au pouvoir politique dans le cas d'une structure publique, et la soumission à des intérêts économiques particuliers en acceptant des financements privés ? Pour continuer notre exercice d'histoire comparative en l'appliquant à la question de la gestion du musée, penchons-nous sur les situations d'autres institutions similaires.

A Paris, le Musée Carnavalet, qui nous sert de point de comparaison dans cette recherche, avait jusqu'à récemment un modèle de gestion similaire à celui de Bogota. Il constituait jusqu'à

récemment un service public administratif, géré directement par la ville sous la modalité de la régie direct. Cela signifiait que son budget faisait partie intégrante de celui de la ville, celle-ci prenant en charge ses opérations courantes et nommant directement ses équipes, lesquelles étaient donc ses employés. Notons qu'il aurait été possible, même avec le mode de gestion de la régie, d'accorder une autonomie financière au musée et même la personnalité juridique¹⁷⁶. Cette première configuration rappelle donc le fonctionnement actuel du Musée de Bogota, à ceci près que la muséologie relativement statique du Carnavalet se prête d'avantage à cette configuration que le projet de Bogota, qui se veut fédérateur et participatif.

En 2012, l'ensemble des musées de la ville de Paris passe dans le giron de Paris Musées, un établissement public local à caractère administratif). Un établissement public est une personne morale (qui dispose donc de la personnalité juridique) financée par des fonds publics et remplissant une mission d'intérêt général. Cette forme juridique, qui a été progressivement défini par la jurisprudence française depuis la Révolution, permet d'apporter l'autonomie administrative et financière (les deux points problématique de la situation du Musée de Bogota) à des institutions publiques (écoles, agences nationales, musées, etc.) Elle permet également de faciliter la coopération de plusieurs entités ou composantes, par exemple l'Etat, des collectives territoriales et les usagers. Enfin, elle peut constituer un moyen de diversifier les sources de financement.¹⁷⁷

Dans le cas parisien, le recours à la forme de l'EPA (Etablissement Public Administratif) ne permet pas tellement cette diversification des financement, la municipalité continuant à fournir l'intégralité du budget, mais surtout de mutualiser la gestion des quatorze musées de la ville en partageant les services centraux nécessaire à leur fonctionnement (services des achats, de communication, etc.). Pour le reste, les missions qui lui sont assignées sont les fonctions classiques des institutions muséales : mise en valeur des collections municipales, programmation d'expositions et réalisation de publications, développement et élargissement des publics. Le Conseil d'Administration de Paris Musées est ainsi composé :

- neuf membres du Conseil municipal, de différentes couleurs politiques, parmi lesquels est élu le président de l'établissement ;

¹⁷⁶ Voir: <http://www.collectivites-locales.gouv.fr/modes-gestion-des-services-publics-locaux>

¹⁷⁷ Voir: http://www.conseil-etat.fr/content/download/1842/5554/version/1/file/rapport_etude_etablissements_publics_15102009.pdf

- cinq « personnalités qualifiées », pour la plupart des directeurs d'autres établissements culturels, qui forment un groupe certes moins nombreux mais apportant le contrepoids de la légitimité académique.¹⁷⁸

L'Etablissement Public Administratif semble donc être une forme *ad-hoc* pour libérer ces institutions des contraintes imposées par l'administration publique en rendant leur fonctionnement plus proche de celui d'une entité privée. La Colombie ne dispose pas d'une structure équivalente qui pourrait satisfaire aux nécessités du Musée de Bogota. Dans le cadre de son Programme de Renforcement des Musées (*Programa Fortalecimiento de Museos*), le Ministère de la Culture édite une sorte de guide pratique de la création de musée, donnant une marche à suivre détaillée pour accompagner l'élaboration des projets de nouvelles institutions muséales. A propos de l'aspect juridique, il est indiqué :

«En général, pour un meilleur fonctionnement, l'entité muséale doit détenir une personnalité juridique ou faire partie d'une structure qui la détienne. (...) Un musée doit être légalement constitué comme une entité sans but lucratif. Ceci lui permettra d'optimiser des processus de gestion de ressources, ses connexions interinstitutionnelles et de valider des procédures internes et externes. Les entités faisant partie d'une autre institution (Casa de Cultura, Institution académique, fondation, etc.) doivent figurer dans l'organigramme et dans les objectifs stratégiques de celle-ci pour garantir son existence à long terme, ses ressources, et l'exécution de toutes les tâches administratives et logistiques nécessaires à l'accomplissement de ses fonctions muséales. »¹⁷⁹

La forme recommandée est donc celle de l'ESAL (*Entidad Sin Ánimo de Lucro*), équivalent colombien de l'Association Loi 1901 française. Cette brochure insiste à plusieurs reprises sur le risque de ne pas avoir accès aux ressources et à la reconnaissance nécessaires lorsque l'institution muséale est intégrée à une autre structure. A défaut de l'existence d'une forme juridique semblable à celle de l'établissement public, l'adoption de ce statut est censée fournir l'autonomie requise.

¹⁷⁸ Un « collège d'experts », formé d'un représentant des directeurs de musées désigné par ses pairs et de trois représentants du personnel, assiste également aux séances du Conseil d'Administration, sans détenir un pouvoir décisionnaire. Voir : Rapport d'activité 20216, Paris Musées.

En ligne : http://parismusees.paris.fr/sites/etablissement_public/files/ra2016_v4_web_o.pdf

¹⁷⁹ Cartilla orientativa para museos, Programa de fortalecimiento a Museos, Ministerio de la Cultura. En ligne : http://www.museoscolombianos.gov.co/publicaciones/cartillas/propuestamuseologica_2014.pdf

De fait, même en France, toutes les institutions muséales ne sont pas sous le régime de l'EPA. Le Pavillon de l'Arsenal, un centre d'information, de documentation et d'exposition sur l'urbanisme et l'architecture dans Paris et sa région, est ainsi constitué sous la forme d'une Association Loi 1901. Son rapport d'activité pour l'année 2015 nous détaille la composition de son Conseil d'Administration :

- deux élus du Conseil municipal de Paris, dont la présidente Afaf Gabelotaud, qui siège aussi au Conseil d'Administration de Paris Musées ;
- douze membres issus du monde académique ou professionnel de l'urbanisme et de l'aménagement du territoire : architectes, directeurs d'écoles, de musées ou d'instituts, mais aussi représentants de groupes d'intérêts ou de syndicats mixtes;
- neuf « membres bienfaiteurs » représentant les organisations qui participent au financement du Pavillon, à nouveau des sociétés mixtes, bailleurs sociaux, etc.¹⁸⁰

Nous remarquons bien évidemment la grande mixité de ce Conseil d'Administration, certes composé majoritairement de personnalités issues d'entités financées par de l'argent public, directement ou indirectement, mais dont la connexion directe avec la mairie de Paris se limite à la présence de deux membres. Ces derniers n'ont sur le papier pas le pouvoir de, par exemple, révoquer le directeur du Pavillon de l'Arsenal. L'autonomie administrative est donc réelle, à défaut peut-être de l'indépendance financière, la ville de Paris finançant l'institution à hauteur de 59%¹⁸¹. Pourquoi parle-t-on malgré tout d'autonomie financière ? Parce que le Pavillon de l'Arsenal gère lui-même son budget, ses dépenses et recettes, il est libre de recevoir d'autres financements tels que du mécénat et de rechercher des fonds là où il le souhaite.

Au-delà des problématiques d'indépendance et d'autonomie administratives et financières, la mixité que nous observons dans le Conseil d'Administration du Pavillon de l'Arsenal correspond aussi à la volonté même l'institution de donner la parole aux différents acteurs de l'aménagement du territoire. La comparaison avec le Musée de Bogota est intéressante car historiquement, ce dernier a lui aussi eu vocation à rendre compte du phénomène d'urbanisation. Il a été amené à collaborer avec d'autres entités telles que l'IDU et l'OCUB, mais ces liens ont rarement été concrétisés autrement que par un lien hiérarchique de dépendance du musée à tel ou tel service. Nous observons dans le cas du Pavillon un entrelacement plus

¹⁸⁰ Rapport d'activité 2015, Pavillon de l'Arsenal. En ligne : http://www.pavillon-arsenal.com/data/a-propos_3096b/fiche/8681/rapport_dactivite_2015_48199.pdf

¹⁸¹ Ibid.

complexe des différentes parties concernés, qui limite le pouvoir de chacune et élargit les différents regards qui vont orienter son discours.

Pour conclure, nous pensons que le modèle institutionnel du Musée de Bogota constitue le principal frein à son développement aujourd'hui. Outre les deux exemples décrits précédemment, il existe encore une possibilité qui n'a pas été explorée à Paris mais à Bologne, celle d'une structure à financement mixte panachant fonds publics et privés et partageant à parts égales le pouvoir de décision et la participation pécuniaire de chacun. Ce schéma est celui appliqué par l'Urban Center de la ville. Le Musée de Bogota aurait dans tous les cas grandement à profiter d'un changement de statut lui apportant à la fois indépendance vis-à-vis des aléas de la vie politique de la capitale, autonomie financière, et ouverture de son modèle d'administration à divers composantes de la société.

CONCLUSION

A cours de cette recherche, nous nous sommes employés à retracer les différentes étapes qui ont fait du Musée de Bogota ce qu'il est aujourd'hui : un musée sociétal qui prend pour objet la ville où il se situe, dans une compréhension large englobant non seulement son patrimoine matériel mais aussi immatériel, les phénomènes sociétaux et interactions quotidiennes qui s'y déroulent, les problématiques de représentations des différentes composantes de la population, et enfin les enjeux de la démocratie contemporaine.

Cette approche holistique, qui intègre les dimensions historiques, mémorielles et sociales du fait urbain, fait définitivement du musée un membre à part entière de la catégorie des nouveaux musées de ville, dont nous avons entrepris la caractérisation. En conséquence de l'adoption des principes de la Nouvelle Histoire, et parallèlement au rejet par celle-ci de l'hégémonie des sources écrites, la désacralisation des objets se traduit par la réduction de l'importance accordée à la collection du musée. Elle n'est désormais plus le point de départ de la construction des expositions mais simplement une ressource parmi toutes celles dont elles disposent. Le récit muséographique fait ainsi la part belle à d'autres types de sources, visuelles à travers la photographie, mais aussi orales avec la collecte de témoignages des différents groupes socioculturels de la ville, qui trouvent ainsi un espace où ils peuvent exprimer une parole qui n'avait pas toujours été relayée par l'historiographie plus traditionnelle. Cette conception novatrice du rôle du musée, qui prend sa source dans la Nouvelle Muséologie française des années 1970, rend caduques les classifications en vigueur des différentes institutions muséales.

Tout ceci est mis en place à travers une muséographie innovante et participative. Outre la productions d'expositions temporaires, le Musée de Bogota organise des ateliers pratiques, monte des laboratoires de citoyenneté, et propose des espaces de rencontre et de discussions informelles. Il sort de ses murs pour aller à la rencontre de ses publics, y compris en dehors du centre historique où il est resté confiné la majeure partie de son histoire, et il développe une collaboration étroite avec le secteur éducatif, revisitant ainsi une des premières fonctions des musées, la fonction pédagogique. Enfin, il réinvestit les lieux monumentaux en y amenant de

nouveaux usages afin d'y attirer à nouveau les citoyens de la ville. L'absence d'exposition permanente semble donc paradoxalement emblématique de la direction prise par l'institution depuis l'adoption de son nouveau nom, bien qu'elle résulte davantage de l'incapacité des administrations successives de mener à bien son développement plutôt d'une volonté délibérée.

Le Musée de Bogota a donc connu une évolution inverse à celle du Musée Carnavalet, que nous avons pris comme repère dans le cadre de notre démarche comparative. Ce dernier avait été fondé avec l'intention démocratisante de mettre en valeur la vie des classes populaires plutôt que celle de la bourgeoisie, avant de se réorienter vers le récit de l'histoire des personnalités et de la haute-société de la ville. En revanche, le Musée de Bogota fut d'abord une initiative, restée à l'état de projet, de membres de l'élite intellectuelle de la capitale désireuse d'y perpétuer leur lecture de la société. Puis il fut repensé et cette fois-ci concrétisé comme un musée d'histoire et d'urbanisme, destiné à servir aussi, entre autres choses, d'outil de communication au service des projets de transformations et des ambitions de grandeur que l'administration de la ville avait pour elle à l'aube des années 1970. Il entame ensuite à la fin des années 1980 un long et parfois chaotique processus de mutation qui lui donnera la dimension démocratique qui le caractérise aujourd'hui.

Notre travail a donc également cherché à mettre en évidence le rôle de ces conditions historiques ayant entouré la création du musée de la ville de Bogota. Le processus de modernisation de la Colombie, qui connaît une accélération après la Seconde Guerre mondiale avec le rétablissement des flux de connaissances avec l'Europe et l'Amérique du Nord, impulse d'importants chantiers d'aménagement du territoire. Ces transformations sont aussi rendues nécessaires par l'urbanisation rapide du pays et l'arrivée massive à Bogota d'une population fuyant la violence qui secoue le pays, en particulier dans les campagnes. Dans un phénomène comparable, toutes proportions gardées, à celui que connut Paris lors de la période haussmannienne, le réaménagement du territoire entraîne la destruction d'une partie du patrimoine architectural de la ville. Cette perte est alors elle-même à l'origine quelques années plus tard de l'apparition d'un sentiment d'attachement pour le « vieux Bogota » du centre. Plus globalement, cette prise de conscience de la valeur du patrimoine vient parachever un processus entamé un siècle auparavant avec la réappropriation des biens architecturaux du clergé après l'accès du pays à l'indépendance.

Ce phénomène se traduit par la création d'une législation protectrice avec l'adoption en 1959 de la Loi 163 de *Défense et conservation du patrimoine historique, artistique et des moments publics de la nation du centre de Bogota*, première du type dans le pays. Son intitulé

témoigne de la conception encore très monumentale du patrimoine à cette époque, expliquant ainsi que le *Museo De Desarrollo Urbano* fondé deux ans plus tard conçoive la ville avant tout comme l'environnement physique, le support strictement matériel d'interactions sociales, qui ne sont pas l'objet du musée. Il faudra attendre la Constitution de 1991 pour que le patrimoine culturel soit pris en considération, dans une temporalité qui coïncide avec l'extension progressive des préoccupations du musée à cette dimension.

Nous avons donc traité cette évolution du développement de la législation patrimoniale comme un indicateur du développement la conscience patrimoniale de la société colombienne. Mais nous avons également étudié ses implications plus concrètes en termes institutionnels, à travers la création du Ministère de la Culture qui se voit assigner pour missions non seulement la protection et diffusion du patrimoine culturel, mais également la protection et le développement des musées dans le pays. C'est ainsi qu'est mis en place en 2010 le *Programa de Fortalecimiento de Museos*, une institution de soutien aux musées qui formulera notamment un certain nombre de recommandations quant à la meilleure façon d'assurer l'indépendance nécessaire à leur développement.

Ces initiatives apparaîtront bien trop tard pour le Musée de Bogota. Notre recherche montre en effet à quel point il a pâti depuis sa création d'une instabilité institutionnelle chronique, causée par sa dépendance totale envers l'administration municipale. Depuis la fin des années 1980, il a ainsi dû subir presque à chaque nouveau mandat un renouvellement des postes de responsabilité, se traduisant par l'arrivée d'une nouvelle direction soit à la tête de son institution de tutelle, soit du musée lui-même. De plus, outre les multiples restructurations internes de l'administration, de nombreuses équipes sont arrivées avec leur propre conception de ce que devaient être les missions du musée, avec souvent peu de considération pour la continuité de son projet. Enfin, l'IDCT, organisme dont a dépendu le musée durant plus de vingt-cinq ans, a fait la preuve de son incapacité à fournir au musée un site qui lui soit propre de manière définitive.

Malgré ce handicap majeur que constitue le manque d'autonomie administrative et budgétaire, le musée est parvenu à devenir aujourd'hui un modèle auquel se réfèrent les nouveaux musées de ville des pays d'Amérique latine. Ceux-ci partagent en partie les conditions historiques et sociétales de la Colombie et ils peuvent donc bénéficier d'une meilleure connaissance de son histoire. Les musées de ville étant encore peu nombreux sur ce continent, il nous semblerait intéressant qu'ils se regroupent au sein d'un réseau leur permettant d'échanger

à partir de leurs expériences respectives et plus généralement, de dégager les traits particulier de la muséologie latino-américaine.

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages et articles

Alcaldía Mayor de Bogotá-IDCT. Museo y Ciudad: teatros de la memoria. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá-IDCT, 2003.

Alcaldía Mayor de Bogotá-IDCT. « Tres años de Administración Distrital, 1967-1969 » in Estudios e Informes de una Ciudad en Marcha, T. VII. Bogotá-IDCT, 1969.

Ariès, Philippe. « Histoire des mentalités » in Le Goff, Jacques (dir.). La Nouvelle histoire. Bruxelles: Complexe, 2006.

Ardila, Luis. La práctica de la arquitectura en Colombia: una política de Estado. Revista M (2). Bucaramanga, Universidad Santo Tomás, 2003.

Autores Varios. La carrera de la modernidad: construcción de la carrera décima, Bogotá 1945-1960. Bogotá, Instituto Distrital de Patrimonio Cultural IDPC, 2010.

Barco, Virgilio. La administración de una ciudad moderna. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura-Colección Popular, 1974.

Baya, Jusèp. Vitrines de la història: una panoràmica de l'evolució dels museus d'història. Revista Mnémosyne, dossier 3. En ligne : <http://www.museologia.cat/wp-content/uploads/2014/03/2.2.-Dossier.-Mnem%C3%B2sine-3.pdf>.

Burke, Peter (ed.). Formas de hacer Historia. Madrid : Alianza, 2003.

Bushnell, David. Colombia, una nación a pesar de sí misma: de los tiempos precolombinos a nuestros días. Bogotá: Planeta, 1994.

Cartier, Stéphane. Terroir en nuances. Revue Strates, Laboratoire de Dynamiques sociales et recomposition des espaces (11), 2004.

Chevalier, Dennis (dir.). Métamorphoses du musée de société. Paris : La Documentation Française, 2013.

Delfosse, Claire. La France fromagère : 1850-1990. Paris : La boutique de l'histoire, collection Mondes ruraux contemporains, 2007.

Fiori, Ruth. *L'invention du Vieux Paris: naissance d'une conscience patrimoniale dans la capitale*. Wavre : Mardaga, collection Architecture, 2012.

Garavito, Leonardo. El origen del patrimonio como política pública en Colombia, y su relevancia para la interpretación de los vínculos entre cultura y naturaleza. *Revista Opera* (Vol. 6, No. 6), Universidad Externado de Colombia, 2006.

Germani, Gino. "La ciudad, el cambio social y la gran transformación" in Germani, Gino (Ed.), *Urbanización, desarrollo y modernización*. Buenos Aires: Paidós, 1969.

Gob, André y Noémie Drouguet. *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels*. Paris : Armand Colin, 2014.

Gómez, Javier. *Dos museologías, las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*. Gijón: Trea, 2006.

Gorbacheva, Tatiana. "Le musée de ville et ses valeurs" in Vinson, Isabelle y MacDonald, Robert (ed.) *Vie urbaine et musées*, Museum International (231). Paris : Unesco, 2006.

Guyot-Corteville, Julie. "Musées de ville en France" in *Musée et Ville*, lettre du Comité national français de l'ICOM. Assemblée générale de l'ICOM France à Belin du 20 au 22 mai 2005. Paris: ICOM France, 2005.

Hernández, Rubén. *Casa de los Comuneros: Una esquina mayor entre la Cárcel Chiquita y la Real Audiencia de Bogotá*. Roma: Esempli di architettura, 2015.

Hertzog, Anne. « Montrer la ville au musée : ville exposée, ville fragmentée, de la difficulté à muséographier l'urbain ». In : Fagnoni, Edith et Maria Gravari-Basrbas (Dir.). *Nouveaux musées, nouvelles ères urbaines, nouvelles pratiques touristiques*. Laval : Université de Laval, 2015.

Instituto Distrital de Cultura y Turismo. *Corporación barrio la Candelaria, 1982-1988*. Bogotá: IDPC, 1988.

Instituto Distrital de Cultura y Turismo, IDCT- Alcaldía Mayor de Bogotá. *Museo y ciudad: teatros de la memoria*. Bogotá: IDCT-Alcaldía de Bogotá, 2003.

Martínez, Luis Fernando. "Una década observando la cultura de los bogotanos" in Gómez, Hernando (dir). *Observatorio de Cultura Urbana de Bogotá: diez años observando la ciudad*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá-IDCT-Observatorio de Cultura Urbana, 2005.

Ministerio de Cultura. *Diagnóstico de la política pública de patrimonio cultural mueble en Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura y Universidad Externado de Colombia, 2004.

Ministerio de Cultura, Programa de Fortalecimiento de Museos. *Política Nacional de Museos: mejores museos, mejores ciudadanos*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014.

Nora, Pierre. « Présentation » in Nora, Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, vol. 2 : La Nation. Paris : Gallimard, 1986.

Pecha, Patricia. Historia Institucional del Instituto Distrital de Cultura y Turismo: 1978-2003. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2006.

Pérez Preciado, Alfonso. La expansión urbana de Bogotá. Instituto de Estudios Urbanos, colección digital. En ligne : http://institutodeestudiosurbanos.info/dmdocuments/cendocieu/coleccion_digital/Expansion_Urbana/Expansion_Urbana_Bogota-Perez_Alfonso.pdf

Postula, Jean. Les musées de ville : histoire et actualités. Paris: La Documentation Française, 2015.

Poulot, Dominique. Musée, nation, patrimoine: 1789-1815. Paris : Gallimard, 1997.

Poulot, Dominique. Le temps des musées et le temps du patrimoine. Hermes, la revue (61). Paris, 2011.

Rodríguez, Gabriel et al. El proyecto moderno en Bogotá: arquitectura en Colombia 1946-1951. Colección Textos (14). Bogotá, Universidad Nacional de Colombia-CIDAR, 2005.

Rojas, Juan Carlos. La política de la demolición: renovación urbana y hábitat social en Francia y Colombia. Scripta Nova, revisata electrónica (Vol XIV, 331-72). Universidad de Barcelona, 2010.

Saldarriaga Roa, Alberto. Arquitectura colombiana en el siglo XX: edificaciones en busca de ciudad. Credencial de Historia (114). Bogotá, 1999.

Sebastián, Santiago. Hacia una valoración de la arquitectura colonial colombiana. Bogotá: Universidad Nacional-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004.

Vall-Serra, Rafael. “Congreso Eucarístico Internacional. Sus verdaderas dimensiones”, Revista Javeriana (335, Tomo 67). Bogotá: 1967.

Weber, Max. Essais sur la théorie de la science. Paris : Pocket, 1992.

Archives

Alcaldía Mayor de Bogotá-IDCT-Universidad Nacional. Informe para la reestructuración del Museo de Desarrollo Urbano, 1996.

Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Libro de Resoluciones de Dirección, 1994-1997.

Courrier de Alberto Upegui Acevedo adressé à Germán Arciniegas, daté du 26 avril 1989. Archivo del Museo de Bogotá.

Enquête des étudiants de la faculté de tourisme de la Fundación Universitaria Inuniversitas réalisée en février 1985, Archivo del Museo de Bogotá.

Facultad de Arquitectura. Museo de desarrollo urbano: propuesta de reestructuración. Informe final (mecanografiado). Bogotá: Universidad de los Andes, 1988.

Notes a los estados financieros de carácter general, diciembre de 2014. Archivo del Museo de Bogotá, 2014.

Rapport de Gloria Triana adressé au Bureau de planification de l'IDCT. Archivo del Museo de Bogotá, 1993.

Rendición de cuentas del IDPC, 2013 y 2014. Archivo del Museo de Bogotá. Également en ligne : http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/rendicionidpc_o.pdf

Presse

Periódico El Tiempo
1968, 1969, 1993, 1994, 1996, 1998, 2002, 2003, 2015

Diario La República
1969

Periódico El Espectador
1969, 2011, 2015, 2016.

Revista Semana
1993, 1994, 2003

Diario CMI
2016

Documents électroniques et webographie

Museo de Bogota : <http://museodebogota.gov.co/>

Cartilla orientativa para museos, Programa de fortalecimiento a Museos, Ministerio de la Cultura. En ligne:
http://www.museoscolombianos.gov.co/publicaciones/cartillas/propuestamuseologica_2014.pdf

IDPC : <https://issuu.com/patrimoniobogota>

Listado de realizaciones del museo durante la Administración de Gustavo Petro. En ligne :
<https://drive.google.com/file/d/oBx7rZvyfjqBcQnRWRjlnNkp3Q3M/view>.

Bases y estímulos de la convocatoria Ciudad y Patrimonio, 2008. En ligne :
<http://guiatramitesyservicios.bogota.gov.co/portel/libreria/pdf/ciudad-patrimonio-o8.pdf>

Jaramillo, Laura. Mockus: el político artista. La Silla Vacía, 17 de abril de 2010. En ligne :
<http://lasillavacia.com/historia/10046>.

Martínez, Maria Eugenia. Por el valor de la memoria: el Museo de Bogotá. Imagina Bogotá, 7 de octubre de 2016. En ligne : <http://imaginabogota.com/columna/museo-de-bogota/>

Rapport d'activité 2015, Pavillon de l'Arsenal. En ligne : http://www.pavillon-arsenal.com/data/a-propos_3096b/fiche/8681/rapport_dactivite_2015_48199.pdf

Rapport d'activité 2016, Paris Musées. En ligne : http://parismusees.paris.fr/sites/etablissement_public/files/ra2016_v4_web_o.pdf

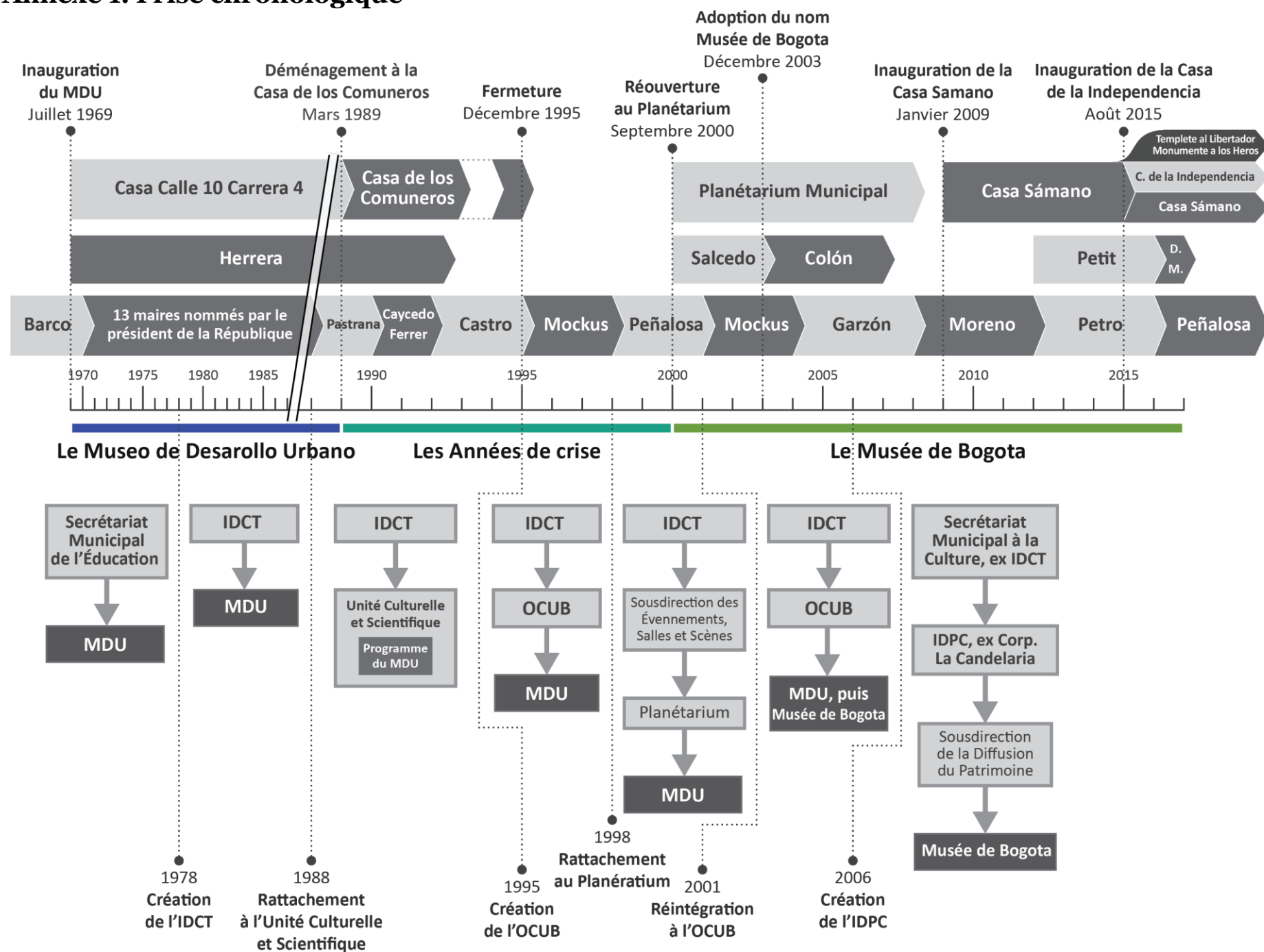
Programa Distrital de Estímulos, convocatorias y requisitos. En ligne : <http://www.bogota.gov.co/agenda-cultural-bogota/becas-y-convocatoria/programa-distrital-de-estimulos-119-convocatorias-en-arte-cultura-y-patrimonio-de-la-ciudad>

Collectivités Locales. <http://www.collectivites-locales.gouv.fr/modes-gestion-des-services-publics-locaux>

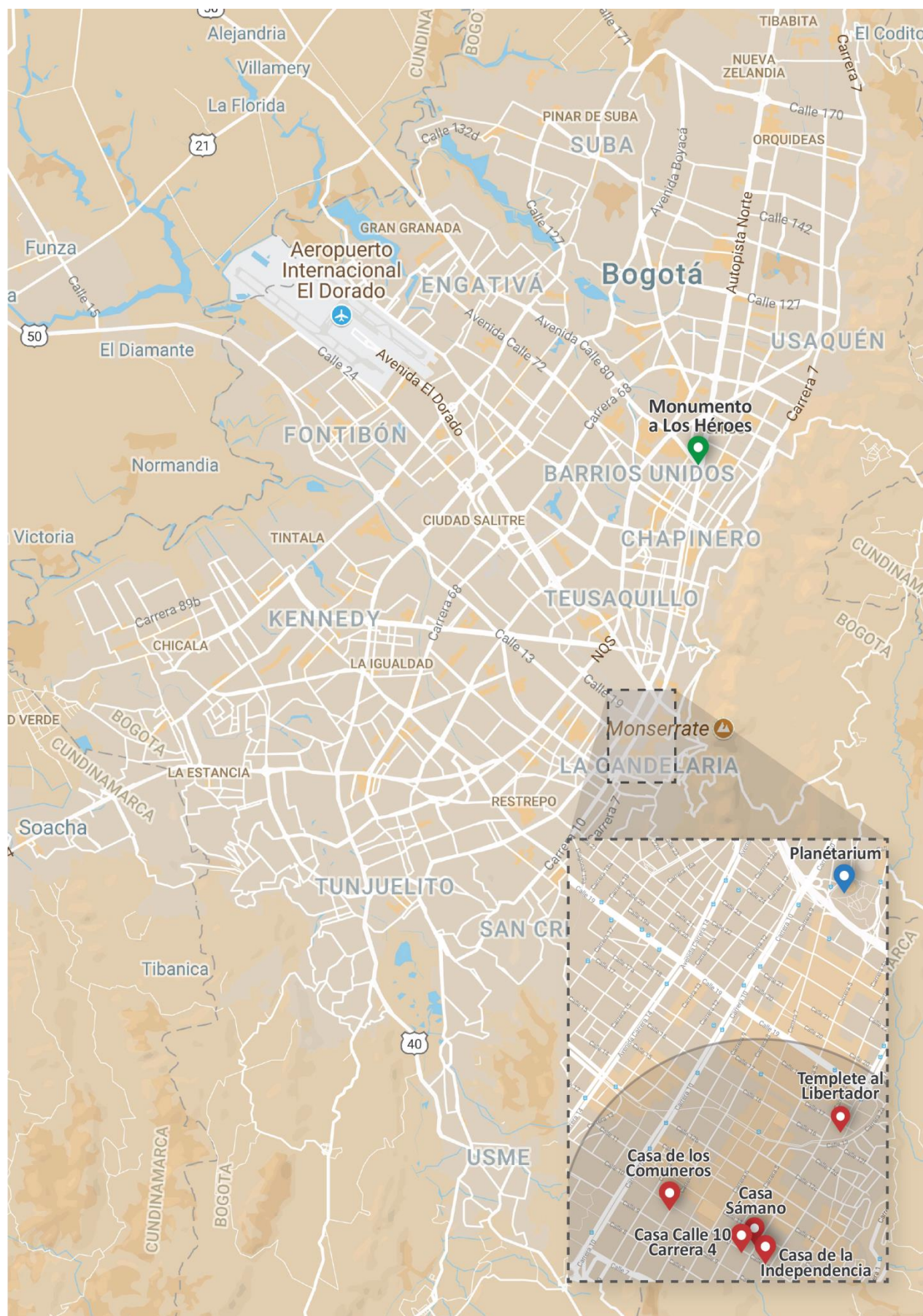
Conseil d'État. http://www.conseil-etat.fr/content/download/1842/5554/version/1/file/rapport_etude_etablissements_publics_15102009.pdf

ANNEXES

Annexe 1. Frise chronologique

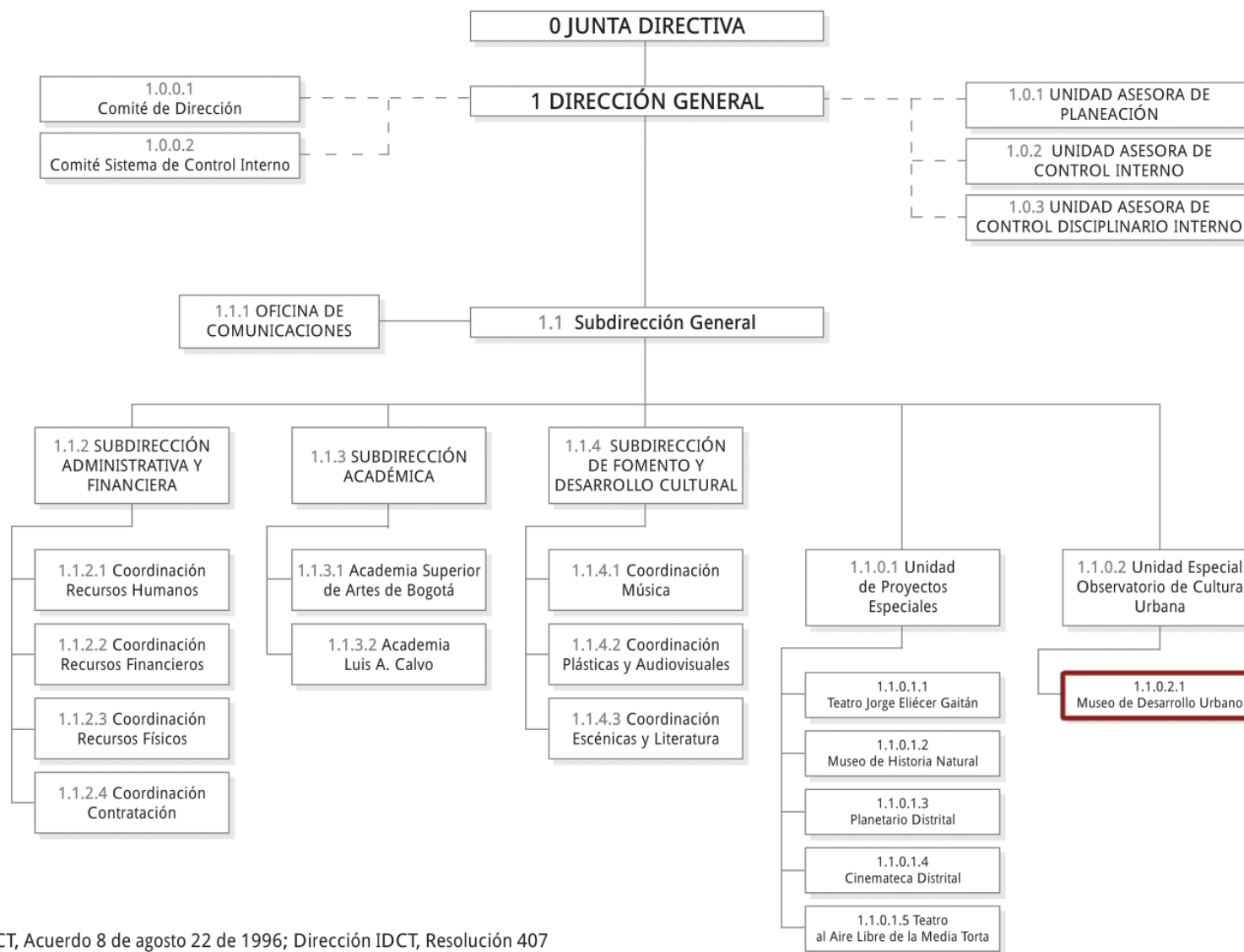


Annexe 2. Carte des sites actuels et anciens sites



Annexe 3. Organigramme de l'IDCT de 1996¹⁸²

ORGANIGRAMA IDCT 6 1996



Fuentes: Junta Directiva IDCT, Acuerdo 8 de agosto 22 de 1996; Dirección IDCT, Resolución 407 de septiembre 16 de 1996.

¹⁸² Source: Pecha, Patricia. Historia Institucional del Instituto Distrital de Cultura y Turismo: 1978-2003. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2006.

Annexe 4. Liste des expositions temporaires durant la direction de Julien Petit, 2012-2014¹⁸³

- *El arte de los inmigrantes*¹⁸⁴ (du 31 octobre 2012 au 27 janvier 2013)
- *A favor del espacio público*¹⁸⁵ (du 07 février 2013 au 14 mars 2013)
- *Bienal Fotográfica Bogotá: Panorama del Paisaje*¹⁸⁶ (du 04 mai 2013 au 28 juillet 2013)
- *Alec Soth: Dog Days, Bogotá* (du 15 août 2013 au 20 novembre 2013)
- *La ciudad silenciada. Marta Rodríguez y Jorge Silva*¹⁸⁷ (du 07 décembre 2013 au 16 mars 2014)
- *Nuevos fotógrafos griegos: Green Project 2014 / Paisajes revelados*¹⁸⁸ (du 21 juillet 2014 au 03 août 2014)
- *Bogotá en series 1894-1911, 1923-1933* (du 24 septembre 2014 au 03 octobre 2014)
- *Concejo de Bogotá. Exposición de retratos de la colección*¹⁸⁹ (du 11 décembre 2014 au 1er février 2015)
- *La forma laboral. Exposición de fotografías de Paul Beer*¹⁹⁰ (du 11 décembre 2014 au 1er février 2015)
- *Diálogos. Exposición Fotográfica de Paul Beer y Gerrit Engel* (06 août 2015)
- *Archivos del terror. Exposición de Carlos Trilnick*¹⁹¹ (27 août 2015)
- *Cartografías de la memoria – Memorias de las víctimas del conflicto*¹⁹² (09 septembre 2015)
- *Memorias de la Revitalización – Propuesta artística de Camilo Bojacá sobre el Plan de revitalización del centro tradicional de Bogotá*¹⁹³ (du 03 décembre 2015 au 28 février 2016)
- *Exposición fotográfica Jorge Panchoaga*, en collaboration avec Fujifilm (du 03 décembre 2015 au 26 février 2016)

183 Rendición de cuentas del IDPC, 2013 y 2014. Archivo del Museo de Bogotá. Également en ligne : http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/rendicionidpc_O.pdf. Voir aussi, Listado de realizaciones del museo durante la Administración de Gustavo Petro. En ligne : <https://drive.google.com/file/d/0Bx7rZvyfjqBcQnRWRjIhNkp3Q3M/view>.

184 L'Art des immigrants.

185 A la faveur de l'espace public.

186 Biennale photographique (de) Bogota : Panorama du paysage.

187 La ville réduite au silence. Marta Rodríguez et Jorge Silva.

188 Nouveaux photographes grecs : Green Project 2014 / Paysages révélés.

189 Conseil municipal de Bogota. Exposition des portraits de la collection.

190 La physionomie du travail. Exposition de photographies de Paul Beer.

191 Archives de la terreur. Exposition de Carlos Trilnick.

192 Cartographies de la mémoire – Mémoires des victimes du conflit.

193 Souvenirs de la revitalisation – Proposition artistique de Camilo Bojacá sur le Programme de Revitalisation du centre traditionnel de Bogota.

Annexe 5. Liste des expositions temporaires durant la direction de Mauricio Uribe (IDPC), 2015-2017¹⁹⁴

Arquitectura sublime: el patrimonio religioso de Bogotá (du 23 novembre 2016 au 23 avril 2017)

Paisaje en Obra (du 03 novembre 2016 au 09 avril 2017)

Oriéntate: los Cerros son nuestro norte (du 31 janvier 2017 au 07 mai 2017)

German Samper: A dibujar se aprende dibujando (du 08 septembre 2016 au 20 novembre 2016)

Fototá 2016 (du 23 juin 2016 au 25 septembre 2016)

Bogotélica (du 04 août 2016 au 25 septembre 2016)

Civi-Lab: sentir, pensar, hacer (du 25 octobre 2016 au 05 novembre 2016)

Exposición de Retratos del consejo de Bogotá (du 23 juin 2016 au 25 septembre 2016)

La Forma Laboral de Paul Beer (du 12 décembre 2014 au 25 janvier 2015)

Carlos Trilnick, Archivos del Terror : apuntes sobre el Plan Cóndor (du 27 août 2015 au 25 octobre 2015)

Bienal Fotográfica Bogotá 2015 (du 25 octobre 2016 au 05 novembre 2016)

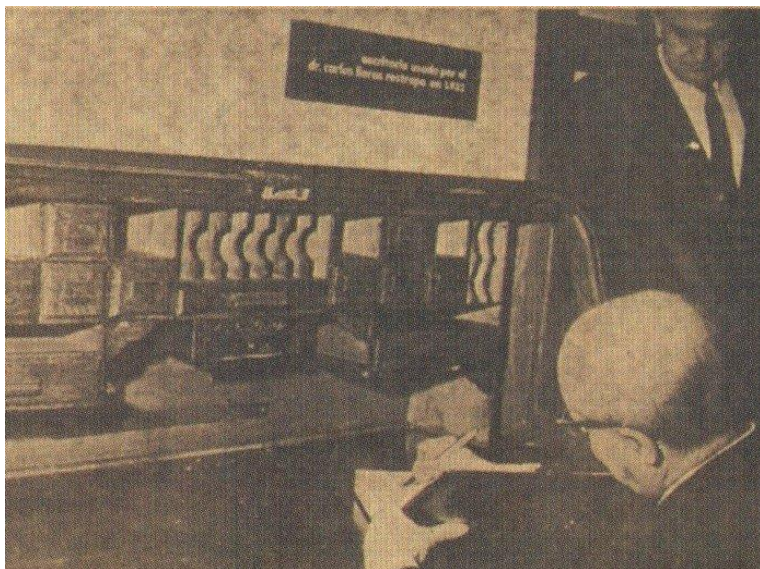
Fotografía de Bogotá (du 06 mai 2015 au 08 juin 2015)

Gerrit Engel : Berlín /Fotografías (du 25 juin 2015 au 16 août 2015)

¹⁹⁴ Informe de Empalme, Octobre 2015. Archivo del Instituto Distrital de Patrimonio Cultural IDPC. Également en ligne : <http://idpc.gov.co/archivos-pdf/INFORME%20DE%20EMPALME%20IDPC%202015.pdf>

Annexe 6.

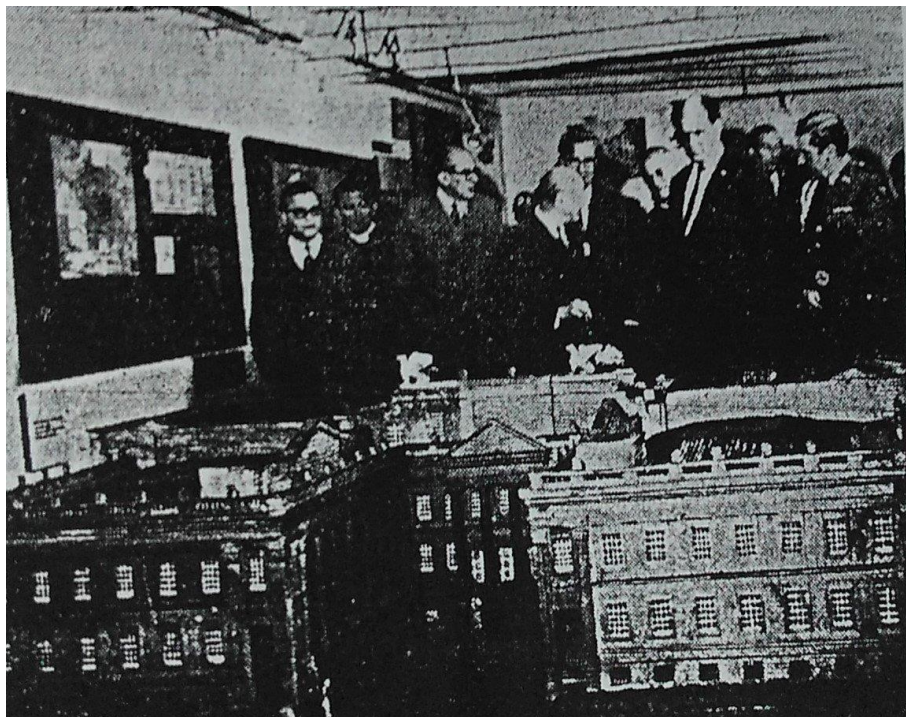
Le Président Lleras signe le livre de visites du Museo de Desarrollo Urbano lors de son inauguration, 11 juillet 1969.



Source : Archives Musée de Bogotá.

Annexe 7.

Visite inaugurale du Museo de Desarrollo Urbano, 11 juillet 1969.



Source : Archives Musée de Bogotá.

Annexe 8.

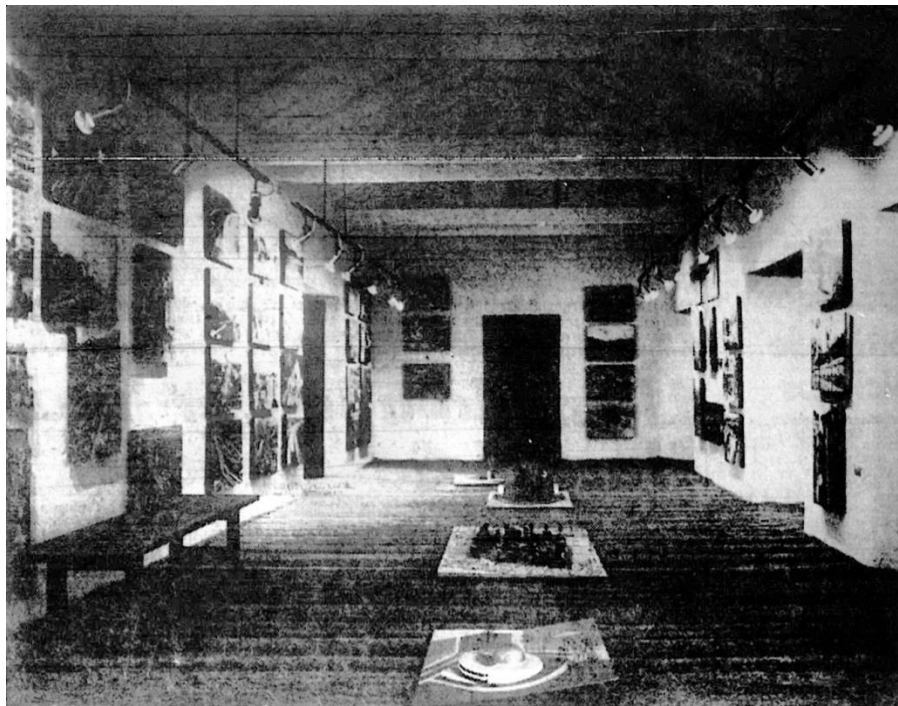
Façade de la maison accueillant le premier site du Museo de Desarrollo Urbano dans le centre-ville.



Source : <http://herenciamia.org/bogota/items/show/41>

Annexe 9.

Museo de Desarrollo Urbano, 1969 : aperçu muséographique.



Periódico El Tiempo, 8 juillet 1969. .

Annexe 10.

Museo de Desarrollo Urbano, 1985 : aperçu muséographique.



Source : Archives Musée de Bogotá

Annexe 11.

Museo de Desarrollo Urbano, 1986 : aperçu muséographique.



Source : Archives Musée de Bogotá.

Annexe 12.

Museo de Desarrollo Urbano, 1986 : aperçu muséographique.



Source : Archives Musée de Bogotá.

Annexe 13.

Façade de la Casa de los Comuneros, deuxième site du Museo de Desarrollo Urbano.



Source: Revista Santa Fé, 1988. Photographie de l'Instituto Caro y Cuervo, 1988.

Annexe 14.

Cour intérieur de la Casa de los Comuneros.



Source: Archives de l'IDCT, 1993.

Annexe 15.

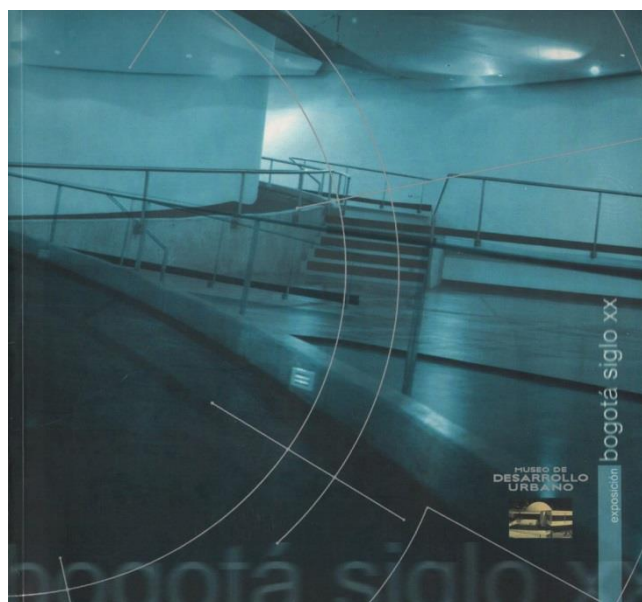
Le Museo de Desarrollo Urbano à la Casa de los Comuneros : intérieur et aperçu muséographique.



Source: Archives de l'IDCT, 1993.

Annexe 16.

Catalogue de l'exposition Bogotá siglo XX, Museo de Desarrollo Urbano au Planetarium.



Source: Archives de l'IDCT, 2003.

Annexe 17.

Museo de Bogotá, façade de la Casa Sámano avant ses travaux de restauration.



Source: Archives de l'IDCT, 2006.

Annexe 18.

Museo de Bogotá, façade de la Casa Sámano après sa restauration.



Source: Claudia Tamayo, 2017.

Annexe 19.

Casa Sámano, après sa réhabilitation : cour intérieure.



Source: Claudia Tamayo, 2017

Annexe 20.

Museo de Bogotá, façade de la Casa de la Independencia aujourd'hui.



Source: Claudia Tamayo, 2017.

Annexe 21.

Museo de Bogotá, intérieur de la Casa de la Independencia aujourd'hui.



Source: Claudia Tamayo, 2017.

Annexe 22.

Exposition Arquitectura Sublime, Museo de Bogotá 2017.



RECORRIDO POR EL PATRIMONIO RELIGIOSO

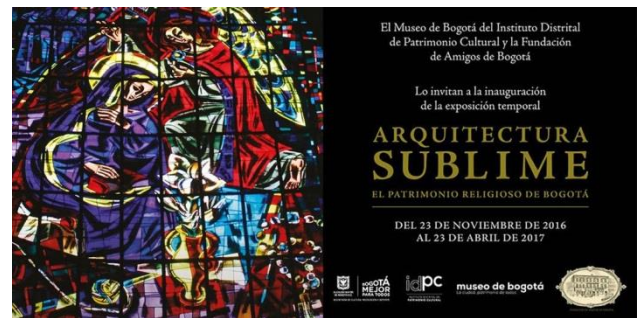
El Instituto Distrital de Patrimonio Cultural (IDPC) y el Museo de Bogotá lo invitan a descubrir el valor patrimonial y arquitectónico de algunas iglesias del Centro Histórico de Bogotá.

ESTACIONES

- ★ Punto de encuentro:
Museo de Bogotá
Sede: Casa de la Independencia
Calle 10 No. 3-61
- 1 Iglesia del Carmen
- 2 Iglesia de San Agustín
- 3 Claustro de San Agustín
- 4 Museo Santa Clara
- 5 Catedral Primada de Colombia

FECHA

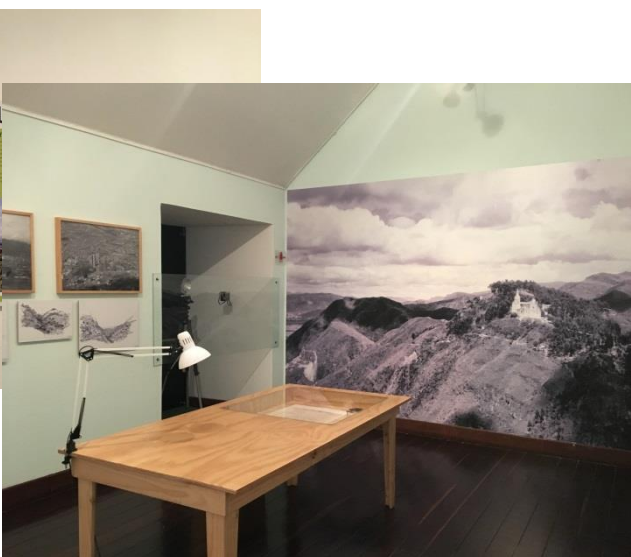
• Sábado 15 de abril / 3:00 PM.
Los interesados deben enviar un correo electrónico a: juan.pinto@idpc.gov.co y recibirán de vuelta información complementaria y la confirmación de su inscripción.



Source: Claudia Tamayo &
Communications Museo de
Bogotá, 2017

Annexe 23.

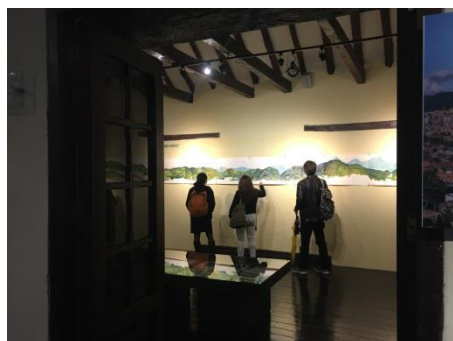
Exposition Oriéntate, los cerros son nuestro norte, Museo de Bogotá 2017.



Source: Claudia Tamayo & Communications Museo de Bogotá, 2017

Annexe 24.

Exposition Oriéntate, los cerros son nuestro norte, Museo de Bogotá 2017.



Source: Claudia Tamayo & Communications Museo de Bogotá, 2017

Annexe 25.

Le musée et les écoles : visites commentées et animation.



Source : Archives Musée de Bogotá.

Annexe 26.

Atelier : « Les profs au musée »

VIERNES 23
DE JUNIO

"Profes al Museo"
TALLER "DISEÑANDO MI TARJETA DE VISITA"

¿Quieres conocer nuestras ofertas educativas? participa en este taller a propósito de la exposición Más allá del cliché: El Fondo Fotográfico de Ernest Bourgairel. Entérate de nuestro portafolio de servicios y haz tus reservas.

INSCRIPCIÓN PREVIA:
juan.barragan@idpc.gov.co

LUGAR: Museo de Bogotá. Calle 10 No 3-61
Sede: Casa de la Independencia.

HORA: 11:00 a.m.




BOGOTÁ MEJOR PARA TODOS
ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

Annexe 27.

Charla a propos de l'importance de la
« voix » des prisonniers durant la période coloniale »

MIÉRCOLES 12
DE JULIO



El Fondo Fotográfico de Ernest Bourgairel
El Fondo Fotográfico de Ernest Bourgairel
El Fondo Fotográfico de Ernest Bourgairel
El Fondo Fotográfico de Ernest Bourgairel

Ciclo de charlas
ENTRE LO COTIDIANO Y LO DOMÉSTICO: LA VIDA EN BOGOTÁ

Vivir y decir: relatos, quejas y solicitudes en la real cárcel de corte de Santafé (1772-1800)

»4:00 p.m.

A cargo de
Juan Sebastián Ariza Martínez

*Hasta Completar aforo
Lugar: Museo de Bogotá, Casa de la Independencia
Calle 10 no. 3-61


museo de bogotá
La ciudad, patrimonio de todos


BOGOTÁ MEJOR PARA TODOS
ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

Source: Communications, Museo de Bogotá.

Annexe 28.

Museo de Desarrollo Urbano, 1993 : aperçu muséographique.



Source: Archives Museo de Bogotá

Annexe 29.

Exposition dans l'espace public : La Perse.



Annexe 30.

Conférences au musée.



Source: Archives Museo de Bogotá.

Annexe 31.

Site Monumento a los Héroes

