

3



La représentation muséale de la favela à Rio de Janeiro

Regards croisés

Leonor Eva Hernández





Sociomuseology & Sociomuséologie 3

**La représentation muséale de la *favela* à Rio
de Janeiro :
regards croisés**

Leonor Eva Hernández

Departamento de Museologia
Universidade Lusófona

Lisboa 2024

Ficha Técnica

[Título]

La représentation muséale de la favela à Rio de Janeiro : regards croisés

[Autor]

Leonor Eva Hernández

[Coleção]

Sociomuseology & Sociomuséologie, 3

[Editora]

Manuelina Maria Duarte Cândido

Professora convidada do Departamento de Museologia da Universidade Lusófona

[Comité editorial internacional]

Adel Pausini

Carolina Ruoso

Giusy Pappalardo

Guido Fackler

Judite Primo

Léontine Meijer van Mensch

Manuelina Maria Duarte Cândido

Marcelle Nogueira Pereira

Mario Moutinho

Placide Mumbembele Sanger

[Imagem da capa]

Vista do Rio de Janeiro com bairro de Botafogo, o Cristo e a favela Santa Marta / Vue de Rio de Janeiro avec le quartier Botafogo, le Christ et la favela Santa Marta. Autora: Leonor Hernández, 2021

[Capa e Paginação]

Bel Lavratti

[ISBN]

979-8340484499

[DOI] :

<https://doi.org/10.60543/fcsea/kzee-y597>

[Edição]

Edições Universitárias Lusófonas

Campo Grande 376, 1700-090 Lisboa

<http://loja.ulusofona.pt/>

[Ano de edição]

2024

[Contactos]

Departamento de Museologia / Cátedra UNESCO “Educação, Cidadania e Diversidade Cultural”

Edifício A. sala A.1.1.

Nathalia Pamio

E-mail: museologia@ulusofona.pt

Universidade Lusófona

Campo Grande, 376, 1749 - 024 Lisboa

[Todos os direitos desta edição reservados por]

Universidade Lusófona.

A responsabilidade pela revisão dos textos e pelas permissões para uso de imagens cabe exclusivamente à autora do livro

Hernández, L.

La représentation muséale de la favela à Rio de Janeiro : regards croisés / Leonor Eva Hernández;

Centro de Estudos Interdisciplinares em Educação e Desenvolvimento (CeiED),
Departamento de Museologia-Universidade Lusófona, Cátedra UNESCO “Educação
Cidadania e Diversidade Cultural”

edição por Manuelina M. Duarte Cândido. -- Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas,
2024. 104 p.: il. (Sociomuseology & Sociomuséologie, 3)

ISBN: 979-8340484499

1. Muséologie. 2. Sociomuséologie. 3. Nouvelle Muséologie. 4. Muséologie Sociale. 5. Favela
I. Hernández, L. II. Duarte Cândido, M. M. III Titre. IV Série
CDU 069

[**Também nesta coleção**]

**La décolonisation du système occidental de musée en Afrique orientale : état
actuel, réflexions et proposition**, Édouard Nzoyihera

A guide through Sociomuseology: roots and practices, Maria Magdalena Neu

Museums and social change: two perspectives on the social role of museums,
Gabriela Aidar

**La muséologie sociale et le patrimoine populaire en dialogue (perspectives
Brésil-France)**, Silvia Capanema, Carolina Ruoso, Manuelina Maria Duarte Cândido
(dirs.)

Nid de frelons: un musée collaboratif d'art à l'Université Fédérale du Ceará,
Carolina Ruoso

Sociomuseology & Sociomuséologie vol. 3

Manuelina Maria Duarte Cândido

La collection appelée **Sociomuseology & Sociomuséologie** publie des œuvres sélectionnées, écrites à l'origine en anglais et/ou en français, ou traduites dans ces langues, qui dialoguent avec les muséologies insurgées, telles que Sociomuséologie, Muséologie sociale, Nouvelle Muséologie, Muséologie populaire, muséologie communautaire, écomuséologie, entre autres (Duarte Cândido, Cornelis, Nzoyihira, 2019 ; Duarte Cândido, Pappalardo, 2022).

L'objectif est de donner une plus large visibilité internationale à cette production et de favoriser progressivement une plus grande circulation des auteurs, des concepts et des expériences liés à ces muséologies insurgées dans les pays ne parlant ni le portugais ni l'espagnol. Ainsi, la publication cherche à surmonter les barrières linguistiques identifiées dans l'œuvre Ondas do Pensamento Museológico Brasileiro (Duarte Cândido, 2003), qui persistent même après deux décennies.

L'Université Lusófona à Lisbonne, Portugal, à travers son Département de Muséologie, a une longue histoire de contribution à la consolidation du domaine, offrant un cours de spécialisation depuis 1993, et plus tard un master et un doctorat en 2007. Dans la même année Lusófona a lancé la publication bien connue Cadernos de Sociomuseologia (<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia>). Dans le premier volume, Mário Moutinho a cherché à construire une définition de la Muséologie Sociale (Moutinho, 1993). La spécificité de cet environnement académique est l'affirmation de la Sociomuséologie comme école de pensée. Loin de préconiser un clivage entre la Muséologie Sociale et la Sociomuséologie, le Département a été une plateforme « pour jeter un pont entre le concept sud-américain radicalement politique et engagé de Muséologie Sociale et le domaine universitaire international » (Neu, 2024, traduction propre). Largement connue dans le contexte ibéro-américain, cette école de pensée a activement recherché des partenariats pour l'expansion des horizons géopolitiques, avec une collaboration historique avec pratiquement toutes les universités brésiliennes dans lesquelles il y a une formation en Muséologie, et avec la Reinwardt Academy aux Pays-Bas, pour n'en nommer que quelques-uns. Plus récemment, des partenariats ont été étendus également à des universités en Espagne, en Allemagne et en Italie. Il y a cependant encore beaucoup de résistance dans les milieux muséaux et universitaires conservateurs, au-delà de la barrière linguistique déjà soulignée. Même pour ceux qui sont intéressés, il y a encore relativement peu de matériel disponible sur la Sociomuséologie en anglais et plus rarement encore en français.

Avec l'objectif d'accroître l'accessibilité de la production florissante de la Sociomuséologie à plus d'alliés potentiels dans les affrontements pour la transformation du champ muséal, j'ai dirigé mon travail en tant que professeure invitée au Département de

Muséologie de l'Université Lusófona avec deux buts principaux : effectuer la prospection et la sélection de matériel d'intérêt pour la publication de livres en anglais et / ou en français dans le cadre de la Sociomuséologie; et aussi de stimuler de nouvelles productions en français et en anglais, notamment en cherchant à attirer des doctorants désireux d'écrire leurs thèses en français ou en anglais (sans écarter l'orientation de thèse en portugais) au Département de Muséologie. La diffusion des livres de cette collection est principalement en ligne et gratuite, ce qui permet une utilisation plus démocratique de cette production, avec la possibilité d'imprimer certains volumes.

Ce troisième volume de la collection Sociomuseology & Sociomuséologie a son origine dans le mémoire de master de Leonor Eva Hernández, défendu en 2022 à l'Université de Neuchâtel, sous la promotion de Régine Bonnefoit, dont j'étais co-promotrice. Cela a été une surprise de voir l'ouverture et le soutien de cette Université à la détermination de Leonor d'explorer des thèmes atypiques dans son étude et d'apporter à cette institution non seulement la Muséologie Sociale et les musées de favela, comme une méthodologie de travail également peu courante dans les centres d'études de Muséologie en Europe, avec un fort accent ethnographique et collaboratif, avec des nuances des approches décoloniales.

Ce n'est pas que les Muséologues insurgées soient étrangères au contexte de Neuchâtel ; au contraire, Jacques Hainard, créateur de la Muséologie de la Rupture, étudia à l'Université de Neuchâtel. Après avoir passé du temps dans l'actuelle République démocratique du Congo, il retourne à l'Université où il dirige l'Institut d'ethnologie. À partir de 1980, il donne des cours de museoethnographie, tout en prenant la direction du Musée d'ethnographie de Neuchâtel (MEN). À partir du musée, Jacques Hainard obtient une renommée internationale pour un travail qui comprend deux décennies d'expositions provocantes telles que *Objets prétextes, objets manipulés* (1984) et *Le musée cannibale* (2002).

La trajectoire de Leonor Hernández poursuit cette relation entre Neuchâtel et les muséologies insurgées, critiques et engagées. Son lien intellectuel et affectif avec le Brésil que ce livre enregistre si bien, est une contribution importante à la plus grande diffusion dans le monde francophone de la Muséologie produite et pratiquée dans le sud global.

Cette collection est plurielle à bien des égards et nous avons choisi de ne pas exiger des auteurs un nouveau formatage complet des références bibliographiques, bien que les Éditions Lusófonas travaillent particulièrement avec les normes APA. De cette façon, nous acceptons les travaux qui ont utilisé à l'origine d'autres systèmes de normes comme ABNT, MLA, Chicago, AFNOR, etc. Nous avons également des particularités inexistantes dans les normes, lorsque l'intention de l'auteur/autrice est de mettre des prénoms d'auteurs féminins en toutes lettres ou de signaler avec des couleurs d'auteurs/autrices autochtones, africaines, LGBTQIA+, etc.



The collection called **Sociomuseology & Sociomuséologie** publishes selected works originally written in English and/or in French, or translated into these languages, which create dialogue with the insurgent museologies, such as Sociomuseology, Social Museology, *Nouvelle Muséologie*, Popular Museology, Community Museology, Ecomuseology, among others (Duarte Cândido, Cornelis, Nzoyihera, 2019; Duarte Cândido, Pappalardo, 2022).

The goal is to give broader international visibility to this body of work and gradually boost a greater circulation of authors, concepts and experiences linked to these insurgent museologies, particularly in non-Portuguese and non-Spanish speaking countries. Thus, the collection seeks to overcome the language barriers identified in the work *Ondas do Pensamento Museológico Brasileiro* (Duarte Cândido, 2003), which persists even after two decades.

The Lusófona University in Lisbon, Portugal, through its Department of Museology, has a long history of contribution to the consolidation of the field, offering a specialization certificate since 1993, before creating a master's and a doctorate in 2007. In the same year in 1993, Lusófona launched the well-known publication of *Cadernos de Sociomuseologia* (<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia>). In its first volume, Mário Moutinho sought to construct a definition of Social Museology (Moutinho, 1993). The specificity of this academic environment is the affirmation of Sociomuseology as a school of thought. Far from urging for a cleavage between Social Museology and Sociomuseology, the Department has been a platform “to bridge the South American radically political and engaged concept of Social Museology with the international university field” (Neu, 2024, p.64). Widely known in the Ibero-American context, this school of thought has actively sought partnerships to expand geopolitical horizons with a historical collaboration with virtually all Brazilian universities in which there is training in Museology, and with the Reinwardt Academy in the Netherlands, to name a few. More recently, partnerships were also extended to universities in Spain, Germany, and Italy. There is, however, still a lot of resistance in museum environments and from conservative academics beyond the linguistic barrier already identified. Even for those interested, there is still relatively little material available on Sociomuseology in English, and even rarer in French.

With the objective of increasing accessibility to the thriving production of Sociomuseology to potential allies in the clashes for the transformation of the museum field, I have directed my work as a guest professor at the Lusófona University, Department of Museology with two main goals: to carry out the prospection and curation of material of interest for the publication of books in English and/or French within the scope of Sociomuseology; and also to stimulate new productions in French and English including encouraging PhD candidates willing to write their thesis in French or English (without discarding the thesis orientation in Portuguese) in the Museology Department. The diffusion of books is mainly online and free, which allows more democratic use of this production, with the possibility of printing volumes in the paper back system.

This third volume of the Sociomuseology & Sociomuséologie collection has its origin in the master thesis of Leonor Eva Hernández, defended in 2022 at the University of Neuchâtel, under the promotion of Régine Bonnefoit, of which I was co-advisor. It was a surprise to see the openness and support of this University to the determination of Leonor to explore atypical themes in her study and to bring to this institution not only the Social Museology and the museums of favela, as a working methodology also uncommon in Museology study centers in Europe, with a strong ethnographic and collaborative focus, with nuances of decolonial approaches.

It is not that the insurgent museologies are foreign to the context of Neuchâtel; on the contrary, Jacques Hainard, creator of the *Muséologie de la Rupture*, studied at the University

of Neuchâtel. After spending time in what is now the Democratic Republic of the Congo, he returned to the University where he headed the Institute of Ethnology. From 1980, he gave courses in museoethnography while taking the direction of the Museum of Ethnography in Neuchâtel (MEN). From the museum, Jacques Hainard gained international renown for a work that included two decades of provocative exhibitions such as *Objets prétextes, objets manipulés* (1984) and *Le musée cannibale* (2002).

Leonor Hernández's trajectory continues this relationship between Neuchâtel and insurgent, critical, and committed museologies. Her intellectual and emotional connection with Brazil, which this book records so well, is an important contribution to the most significant diffusion in the French-speaking world of Museology produced and practiced in the global south.

This collection is plural in many ways and we chose not to require authors a new complete formatting of bibliographic references, although the Lusófona Editions work especially with the APA standards. In this way, we admit works that originally used other standards systems such as ABNT, MLA, Chicago, AFNOR, etc. We also use other particularities not existing in the standards, when it is the intention of the author to put female authors' first names in full or to mark with colours indigenous, African, LGBTQIA+ authorship, etc.

References / Références

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria; CORNELIS, Mélanie; NZOYIHERA, Édouard. Les muséologies insurgées: un avenir possible pour une tradition épistémologique. In: Smeds, Kerstin. The Future of Tradition in Museology: Materials for a discussion. Papers from the ICOFOM 42nd symposium held in Kyoto (Japan), 1-7 September 2019. Paris, ICOFOM/ICOM, 2019. p. 50-54. http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/images/Icofom-mono-FutureofTradition-FINAL.pdf

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria; Pappalardo, Giusy (eds.). Babel Tower: museum people in dialogue. Paris: ICOFOM/ICOM, 2022. 218 p. <http://hdl.handle.net/2268/267933>

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. Ondas do Pensamento Museológico Brasileiro. Lisboa, ULHT, 2003. (Cadernos de Sociomuseologia, 20) <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/37>

MOUTINHO, Mário Canova. Sobre o conceito de Museologia Social. Lisboa, ULHT, 1993. (Cadernos de Sociomuseologia, 1). <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/18>

NEU, Maria Magdalena. A guide through Sociomuseology: roots and practices. Master Thesis on Museology. Lisbon, Universidade Lusófona, 2022

**La représentation muséale
de la *favela* à Rio de Janeiro :
regards croisés**

Leonor Eva Hernández

***A museologia que não serve para a vida,
não serve para nada.***

**Une muséologie qui n'est pas utile à la vie
est une muséologie qui ne sert à rien.**

Merci ! / Obrigada!

Marielle Franco: pela tua luta e luz. O teu exemplo me inspira.

Marielle presente!

Mesdames les professeures Régine Bonnefoit et Manuelina Maria Duarte
Cândido : je vous suis infiniment reconnaissante pour votre grande patience, vos conseils pertinents, votre générosité, votre soutien, votre écoute et votre disponibilité.

Dona Rose, que me recebeu com infinita generosidade e muito amor em seu apartamento no Rio.

Seu Stélio, o motorista que conhece o Rio como a palma de sua mão e sem quem nada teria sido possível nesta enorme e densa cidade. Com muito carinho. Saudades!

Mylena e Iure: pelo tempo que me dedicaram, pelas conversas, pela vossa generosidade e ajuda. Foi um grande prazer conhecer vocês. Vocês são exemplos! Força, foco, fé e muita luz para vocês. Saudades!

Júlio: pelas descobertas, pelos contatos que me indicou generosamente, por toda a ajuda.. (Salve a malandragem!)

Dona Penha, Seu Luiz, Natalia e Sandra Maria do Museu das Remoções: não tenho palavras para dizer o quanto fiquei impressionada com vocês, com a vossa luta, as vossas conquistas, a vossa força e a vossa generosidade. Foi bom demais conhecer vocês. Espero ter oportunidades para voltar ao Museu das Remoções em breve. Saudades e gratidão!

Firmino do Sankofa - Rocinha: a chuva deu golpe na gente, mas você deu um jeito. Feliz de tê-lo conhecido. Espero ter a oportunidade de conhecer melhor o Sankofa. Tenho muita admiração pelo vosso trabalho. Grata!

A equipe do MHC, em especial a Bárbara, historiadora, e Alexandre, diretor: obrigada de coração! Pela acolhida generosa, pela confiança, pela ajuda, pelas portas abertas. Espero poder

retornar ao MHC em breve. Os meus melhores votos para a jornada de todos vocês, assim como para o museu.

A equipe do MHN: Muito obrigada! Agradeço de coração pela acolhida e pela confiança que me demonstraram em circunstâncias difíceis. Quea vida recompense vosso esforço e boa vontade.

Pesquisadoras e pesquisadores cariocas, Aline Montenegro, Bruno Brulon Soares, Mário Chagas, Mônica Maria S. Souza, Rafael Gonçalves: pela disponibilidade, pelas conversas e dicas, pelos contatos, pela generosidade, ... obrigada por tanto! (Salve a favela!)

Mes familles de sang et de cœur, Hernández en Suisse, Borges e Cavalcante au Brésil : *gracias, danke, obrigada por tudo!*

Mes très chères et chers amies et amis, Ana-Flor, Blanca, Claudia, Elisa e David (*Salve a festaça do Senhor!*), Fatma et Tino, Frésia y Abril (*¡Gracias a la Vida!*), Lou, Maya, Mélanie, Priscilla et Jhon (*Mais samba!Mais cachaça!*), Sarah (« Ce n'est pas grave ! »), Renata e Bruno (*Saudades sempre*) – qui serais-je sans vous ? Merci de votre soutien. Merci de supporter mes folies. Merci pour tout ! Je vous aime.

Pierre : pour ton excellent travail de relecteur et correcteur critique.

Virgile : Ta sensibilité, ton intelligence, ta joie de vivre m'inspirent. Tu es un grand garçon ! Je t'aime.

A Capoeira que me ensina a cair bem, a levantar, a voltar sempre à roda da vida. Agradecimentos especiais ao Mestre Matias, ao Mestrando Mineiro e a toda a família da Brasil Capoeira em Biel/Bienne. Axé!

Paulo César Pinheiro: pelo álbum “Capoeira de Besouro”. Não poderia ter terminado este trabalho sem ele. Axé!

Ao Leonardo, meu companheiro: Etu mudyetu! Ngakuzolo.

Tudo que nós tem é nós.

- Emicida

Résumé

La recherche analyse le discours muséal au sujet de la favela dans quatre musées de Rio de Janeiro, dont deux musées traditionnels (*Museu Histórico Nacional* et *Museu Histórico da Cidade*) et deux musées communautaires (*Museu das Remoções/Vila Autódromo* et *Sankofa-Rocinha*). Elle aborde également quelques développements récents de la recherche muséologique. Elle conclue que malgré la « crise des musées », le musée n'est pas mort, mais que les musées traditionnels ont encore un long chemin à parcourir afin de participer à la construction collective du bien-être commun, comme l'exige la pratique et la pensée de la Muséologie sociale.

The research analyses the museological discourse on the subject of the favela in four museums in Rio de Janeiro, including two traditional museums (*Museu Histórico Nacional* and *Museu Histórico da Cidade*) and two community museums (*Museu das Remoções/Vila Autódromo* and *Sankofa-Rocinha*). It also discusses some recent developments in museological research. The research concludes that, despite the 'museum crisis', the museum is not dead, but that traditional museums still have a long way to go if they are to play their part in the collective construction of the common good, as required by the practice and thinking of Social Museology.

Sommaire

Introduction	23
Chapitre 1. La <i>favela</i>, phénomène urbain incontournable à Rio de Janeiro	27
Chapitre 2. Représentation de la <i>favela</i> dans les musées de Rio	33
2.1 Museu Histórico Nacional	35
2.1.1 Présentation du musée	35
2.1.2 Présence sur Internet	40
2.1.3 La <i>favela</i> dans le MHN	40
2.2 Museu Histórico da Cidade	49
2.2.1 Présentation du musée	49
2.2.2 Présence sur Internet	52
2.2.3 La <i>favela</i> dans le MHC	53
2.3 Museu das Remoções	63
2.3.1 Présentation du musée	63
2.3.2 Présence sur Internet	67
2.3.3 Parcours d'exposition	67
2.4 Sankofa – Rocinhas	71
2.3.1 Présentation du musée	73
2.4.2 Présence sur Internet	74
2.4.1 Parcours d'exposition d'exposition et actions du musée	75
Chapitre 3. Muséologie sociale et communautaire	77
Chapitre 4. Regards croisés : on parle de la <i>favela</i> vs la <i>favela</i> parle	85
Conclusion	91
Bibliographie	95

Introduction

Introduction¹

Le Corbusier aurait dit que « Rio de Janeiro est une ville unique et très difficile à classer, à structurer »². Le phénomène urbain complexe *favela* a certainement participé à forger cette conviction du célèbre architecte. C'est aussi l'un des phénomènes qui met le plus en évidence les injustices sociales criantes dont souffre le Brésil depuis sa fondation³. Si les *favelas* sont aujourd'hui des éléments constitutifs de toutes les métropoles brésiliennes – et même de centres urbains plus petits –, elles marquent la ville de Rio de Janeiro d'une manière toute particulière, en raison notamment de sa géographie. Même si, sociologiquement parlant, il s'agit d'un phénomène de la périphérie, toute la ville de Rio est traversée par les innombrables *favelas*, de sorte qu'il est presque impossible de ne pas apercevoir au moins un bout d'une *favela* où qu'on se trouve dans la ville. Chaque quartier de la ville a sa *favela*, sans exception⁴. La géographie particulière de la ville avec ses nombreuses collines et vallons fait qu'à Rio, les *favelas* ne se trouvent nullement confinées à la périphérie urbaine.

Le sujet *favela* a longtemps été marginalisé dans les recherches historiques. Une publication récente offre toutefois un panorama inédit de l'histoire des *favelas* de Rio. Il en ressort que « [...] du point de vue historique, il est clair que les favelas sont devenues la solution possible pour le logement urbain populaire face à une logique urbaine qui a structuré la ville de Rio de Janeiro sur la base de la reproduction de l'inégalité sociale et de la tendance à naturaliser les injustices sociales »⁵. Des études actuelles soulignent que « [...] sur la base de recherches originales de sources d'époque, [...] la logique par laquelle le développement urbain de Rio de Janeiro a été structuré et les favelas ont été produites en tant qu'espace social s'est historiquement constituée dans le contexte postérieur à l'abolition de l'esclavage »⁶.

¹ Ce texte correspond à mon mémoire de master, soutenu dans le cadre d'une maîtrise en études muséales sous la co-direction des professeurs Manuelina Maria Duarte Cândido et Régine Bonnefoit, à l'université de Neuchâtel, en Suisse (2022). Sauf indication contraire, j'ai fait toutes les traductions.

² Cf. Gonçalves Rafael, *Les Favelas de Rio de Janeiro, histoire et droit XIXe et XXe siècles*, Paris : L'Harmattan (coll. Recherches Amériques latines), 2010, p. 17, citant un article de Juan Arias pour le journal *El País* du 29 novembre 2000.

³ "Fondation" est un terme consacré mais contesté. On pourrait aussi écrire : depuis l'invasion du territoire qui constitue le Brésil aujourd'hui par les Portugais.

⁴ Ou, pour être plus proche de la réalité : chaque *favela* a son quartier « chic ».

⁵ Knauss Paulo, *Prefácio*, in : Soares Gonçalves Rafael, Brum Mario, Amoroso Mauro (éd.), *Pensando as favelas cariocas. História e questões urbanas*, Rio de Janeiro : Editora PUC-Rio, vol. 1, 2021, pp. 7 – 10, p. 7.

⁶ Knauss Paulo, *Prefácio*, in : Soares Gonçalves Rafael, Brum Mario, Amoroso Mauro (éd.), *Pensando as favelas cariocas. História e questões urbanas*, Rio de Janeiro : Editora PUC-Rio, vol. 1, 2021, pp. 7 – 10, pp. 7 s.

« La réflexion historique sur la ville de Rio de Janeiro doit évidemment intégrer la question particulière de sa configuration spatiale », soutient l'historien des *favelas* Rafael Gonçalves⁷. Si cela est vrai pour les études historiques concernant la ville de Rio, cela l'est nécessairement également pour ses musées notamment historiques. C'est pourquoi ce travail se propose d'analyser la représentation muséale de la *favela* dans les musées de Rio de Janeiro. Pour ce faire, tout en respectant le cadre de ce travail, j'ai choisi quatre musées, à savoir deux musées d'histoire dits traditionnels ainsi que deux musées communautaires. Le *Museu Histórico Nacional* (MHN) et le *Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro* (MHC) sont les deux musées traditionnels analysés et comparés à l'autoreprésentation de la *favela* dans deux musées communautaires, soit le *Museu das Remoções*, qui fait partie de la *favela Vila Autódromo* dans la région *Jacarepaguá* et le musée *Sankofa* dans la *favela Rocinha*.

Est-ce que les musées historiques traditionnels abordent le sujet *favela* ? Si oui, comment le font-ils ? Quelle est l'image de la *favela* et de ses habitant-e-s que l'on trouve dans ces musées ? Les habitant-e-s des *favelas* s'y sentent-ils/elles représenté-e-s ? Comment est-ce que des habitant-e-s de *favelas* parlent de leur réalité dans leurs propres musées ? Peut-on trouver des parallèles, des contradictions, des visions complémentaires en comparant ces différentes représentations muséales ?

Voici les questions qui me guideront dans cette recherche qui constitue en même temps l'occasion d'aborder des développements récents dans la recherche muséologique, soit la Muséologie sociale et communautaire. Née dans le sillon de la Nouvelle Muséologie, la Muséologie sociale a naturellement pris une ampleur particulière au Brésil, vu ses réalités d'exclusion, de violence et d'injustices de tout ordre. Si l'élément central de ce travail est constitué par l'étude des quatre musées mentionnés – analyse fondée sur un terrain effectué au mois de novembre 2021 à Rio de Janeiro, pendant lequel j'ai visité les musées susmentionnés et mené des entretiens –, il cherchera également à présenter les développements récents de la muséologie, en particulier brésilienne.

Le ton adopté dans ce mémoire peut être surprenant. La Muséologie sociale exige de l'engagement, même de la militance : c'est une muséologie politique. À cela s'oppose l'usage et l'exigence dans l'Académie européenne d'adopter un ton et une posture distants, une « neutralité » critique se voulant « objective ». Si ce n'est pas toujours le cas dans ce mémoire, cela correspond à un choix, à savoir celui d'entrer en lien avec le sujet et les sujets, de créer une relation autant que possible non-hiérarchique, et de m'engager. C'est la tentative d'aller vers et d'apprendre avec le

⁷ Gonçalves Rafael, *Les Favelas de Rio de Janeiro, histoire et droit XIXe et XXe siècles*, Paris : L'Harmattan (coll. Recherches Amériques latines), 2010, p. 17.

Sud⁸. Il ne s'agit donc pas seulement d'un mémoire *sur* la muséologie sociale, c'est aussi un mémoire d'une muséologie sociale⁹.

⁸ Cf. de Sousa Santos Boaventura, « Épistémologies du Sud », *Études rurales* [En ligne], 187 | 2011, note 61, mis en ligne le 12 septembre 2018, consulté le 19 mars 2023. URL : <http://journals.openedition.org/etudesrurales/9351>.

⁹ Cf. Duarte Manuelina, « La Muséologie Sociale », in : PICONRUE – Musée de la Grande Ardenne, Trimestriel 3/2021, n° 139, pp. 69 – 71, p. 69.

La favela,
phénomène urbain
incontournable à
Rio de Janeiro

Le phénomène urbain *favela* n'est pas récent dans l'histoire du Brésil. Même s'il est difficile de déterminer de manière précise le moment de l'apparition des premières *favelas* à Rio, il semble avéré que le terme, aujourd'hui établi pour désigner les « agglomérations subnormales »¹⁰, est en lien avec la fin de la guerre civile à Canudos (1896 – 1897) dans l'Etat de Bahia¹¹. Dans cette région du *Sertão*¹² existait une colline appelée *Favella*, probablement à cause d'une plante du même nom répandue à cet endroit. À la fin de la guerre de Canudos, les soldats, désormais désœuvrés, sont rentrés à Rio de Janeiro et se sont installés dans des baraquements qu'ils ont construits sur la colline *Morro da Providência*, derrière le ministère de la Guerre à Rio de Janeiro. La colline a ensuite été appelée *Morro da Favella* et, depuis la deuxième décennie du XX^e siècle, le terme *favela* s'est établi pour désigner les « agglomérations subnormales » qui se sont répandues sur les collines de Rio de Janeiro et qui sont devenues caractéristiques du paysage urbain. Par extension, le même terme est aujourd'hui établi pour désigner les « agglomérations subnormales » de tout le pays.

Les premières *favelas* à Rio sont en tout cas attestées depuis la fin du XIX^e siècle, sans que l'on puisse dater avec exactitude l'apparition de la première¹³. Leurs origines sont multiples : retour de soldats de campagnes militaires, affranchissement de personnes esclavisées, notamment à la suite de la guerre du Paraguay, développements d'anciens *quilombos*¹⁴ qui s'étaient établis à l'extérieur du centre-ville historique ainsi que les politiques hygiénistes et réformes urbaines dès la fin du XIX^e siècle. Notamment, les politiques visant à rendre la ville plus salubre combattaient les

¹⁰ « Les agglomérations subnormales sont des formes d'occupation irrégulière de terrains publics ou privés, caractérisées par un schéma urbain irrégulier, l'absence de services publics essentiels et la localisation dans des zones qui présentent des restrictions à l'occupation. Les populations de ces communautés vivent dans des conditions socio-économiques, sanitaires et de logement précaires. » Il s'agit là de la définition officielle de l'Institut brésilien de géographie et statistique IBGE, cité par *Agência Brasil*, disponible en ligne à l'adresse <https://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2020-05/duas-em-cada-tres-favelas-estao-a-menos-de-dois-quilometros> ; consulté le 6 septembre 2021.

¹¹ Sur cette question, voir Gonçalves Rafael, *Les Favelas de Rio de Janeiro, histoire et droit XIX^e et XX^e siècles*, Paris : L'Harmattan (coll. Recherches Amériques latines), 2010, pp. 33 ss.

¹² Région semi-désertique du *Nordeste* brésilien.

¹³ Voir Gonçalves Rafael, *Les Favelas de Rio de Janeiro, histoire et droit XIX^e et XX^e siècles*, Paris : L'Harmattan (coll. Recherches Amériques latines), 2010, pp.33 ss.

¹⁴ Les *quilombos* étaient les campements et villages de personnes esclavisées fugitives. Aujourd'hui encore existent de nombreux *quilombos* au Brésil, habités par des communautés de leurs descendants. Un régime particulier de propriété communautaire garantissant les droits des communautés peut s'appliquer à ces territoires, comme pour les terres indigènes, ce qui fait l'objet d'une lutte constante pour la reconnaissance de ces droits par l'Etat brésilien. Depuis l'accès au pouvoir présidentiel de Temer puis de Bolsonaro, ces droits et procédures d'obtention de titres ont été gravement menacés voire supprimés.

anciens *cortiços*¹⁵, qui ont été rasés en masse pour la construction d'avenues et de quartiers plus salubres et mieux aérés, dans un effort de construire une ville « belle » d'inspiration haussmannienne, et plus généralement parisienne¹⁶.

Pendant toute la première moitié du XX^e siècle, les tentatives d'éradiquer les logements insalubres ont provoqué des changements importants dans la structure de la ville sans que ces politiques hygiénistes aient été accompagnées de politiques de logement. Ainsi, une importante partie des couches plus modestes de la population a dû quitter le centre-ville, et s'est vue poussée à s'établir dans les banlieues ou à occuper les collines du centre-ville.

L'absence d'une politique efficace du logement a continué à caractériser tout le XX^e siècle, de sorte que le nombre et l'extension des *favelas* n'a fait qu'augmenter à Rio. Selon les données les plus récentes, Rio de Janeiro a une population totale de presque 7 millions d'habitants¹⁷. En 2010, l'Institut Brésilien de Géographie et de Statistique a recensé 763 favelas dans la ville, abritant 22% de sa population. Cela fait de Rio la municipalité brésilienne qui compte le plus grand nombre de résidents de *favelas*¹⁸.

Les *favelas* marquent la ville non seulement par leur nombre et leur impact sur le paysage urbain mais également *économiquement* – en logeant les travailleurs les plus pauvres, ainsi qu'une partie de la classe moyenne, qui forment la base de la pyramide économique de la ville et du pays. *Culturellement* aussi, la *favela* marque Rio : le *samba*¹⁹ – à l'origine des innombrables écoles de *samba* qui font fonctionner le fameux *carnaval carioca*²⁰ – y est né, dans un quartier de la ville appelé la « Petite Afrique », lieu qui abritait autrefois un marché de personnes esclavisées. Le samba s'y est développé dans le contexte de l'abolition de l'esclavage (1888) et de l'arrivée

¹⁵ Les *cortiços* étaient des logements précaires au centre-ville où des familles pauvres habitaient les chambres en se partageant les installations sanitaires.

¹⁶ Cf. Gonçalves Rafael, *Les Favelas de Rio de Janeiro, histoire et droit XIXe et XXe siècles*, Paris : L'Harmattan (coll. Recherches Amériques latines), 2010, p. 16.

¹⁷ Selon les estimations de l'IBGE, *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística* qui se fondent sur le dernier recensement (2010), cf. le site web de l'IBGE, disponible en ligne à l'adresse <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rj/rio-de-janeiro/panorama>, consulté le 17 janvier 2022.

¹⁸ Cf. la note sur la page de l'Observatório legislativo da Intervenção Federal na Segurança Pública do Rio de Janeiro, disponible en ligne à l'adresse <http://olerj.camara.leg.br/retratos-da-intervencao/favelas-cariocas>, consultée le 17 janvier 2022.

¹⁹ En français, le genre féminin s'est imposé pour « samba », on dit « la samba ». En portugais, c'est toutefois masculin, « o samba », et « la samba » sonne si viscéralement faux que je ne saurais l'employer.

²⁰ Carnaval de Rio de Janeiro. *Carioca* signifie “de Rio de Janeiro”.

de milliers de Noirs²¹ venant de l'Etat de Bahia au début du XX^e siècle, à la recherche de travail dans la capitale. Les musiciens se réfugiaient chez les « *tias Baianas* »²² pour jouer, en général à la suite de cérémonies de Candomblé et plus tard d'Umbanda – religions²³ alors interdites et réprimées par l'Etat, tout comme la musique qui y a son origine. Le genre musical *samba*, au même titre que le Carnaval de Rio, est aujourd'hui largement considéré comme un sujet de fierté et comme faisant partie du patrimoine national²⁴.

Il est impossible de donner un aperçu satisfaisant de la complexité et la diversité du phénomène *favela* sur si peu de pages. Il me semble toutefois indispensable de tenir compte des derniers développements particulièrement dans les sciences historiques, à côté de nombreuses études déjà faites notamment en sciences sociales et en urbanisme, pour mieux cerner le phénomène. Ainsi, pour Rafael Gonçalves, historien des *favelas* déjà cité ci-dessus, les *favelas* sont aujourd'hui « considérées comme un ensemble de maisons précaires qui, abritant des marginaux

²¹ Concernant l'emploi du terme « Noir » : même si en français, aujourd'hui, l'emploi de ce mot pour désigner les personnes de couleur noire est encore partiellement tabou, le mot « negro », en portugais brésilien, comme le mot « black » en anglais, a passé par un processus de réappropriation, ré-signification et revendication par les communautés concernées : « Le terme 'black' fait référence au mouvement noir-américain pour l'application des droits civiques. Alors que 'black' était considéré comme dépréciatif, il est devenu le symbole d'une revendication et l'expression d'une fierté » (Causit Charlotte, « "Je n'aime pas qu'on me dise 'black'" : pourquoi, en France, le mot "noir" reste tabou », in : franceinfo, 12 juin 2020, disponible en ligne à l'adresse https://www.franceinfo.fr/france/je-n-aime-pas-qu-on-me-dise-black-pourquoi-en-france-le-mot-noir-reste-tabou_4003111.html, consulté le 14 janvier 2022). Dans le cadre de ce mouvement, la color blindness est dénoncée, concept qui « consiste à ne pas (vouloir) voir la couleur de peau comme un facteur constituant des rapports sociaux. "C'est ignorer que la question raciale est centrale et structurelle dans nos interactions en société » (Bourgeois Simon, « Comment nommer les personnes noires dans les médias ? », in : rtbf Info, 24 juin 2020, disponible à l'adresse https://www.rtbf.be/info/inside/detail_comment-nommer-les-personnes-noires-dans-les-medias?id=10527824, consulté le 14 janvier 2022). Au Brésil, l'emploi du terme negro est notamment revendiqué par les mouvements de résistance noire (cf. Martins Humberto, Cruz Márcia Maria, « Negro ou preto ? Lideranças negras refletem sobre o uso dos termos ao longo da história », in : Estado de Minas, 20 novembre 2020, disponible à l'adresse https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2020/11/20/interna_gerais.1208016/negro-ou-preto-liderancas-negras-refletem-sobre-o-uso-dos-termos-ao-l.shtml, consulté le 14 janvier 2022), et de plus en plus employé dans ce sens revendicatif, comme c'est le cas, par exemple, au Musée Historique National (MHN ; cf. le chapitre II. 1. infra). Au vu de ce contexte, j'ai décidé d'employer systématiquement le terme « noir » dans ce travail.

²² Tantes de Bahia. « *Tias baianas* [Tantes de Bahia] est le nom donné aux dames noires, souvent originaires de Bahia, qui vivaient à Rio de Janeiro à la fin du XIX^e siècle. Certaines se sont démarquées et sont devenues plus connues, comme c'est le cas de Tia Ciata. L'existence obligatoire, à ce jour, de l'aile des *baianas* dans les écoles de samba de Rio de Janeiro et du Brésil, est une référence à l'importance de ces femmes pour l'organisation du carnaval de Rio de Janeiro. »

²³ Le Candomblé et la Umbanda sont des religions afro-brésiliennes dans lesquelles les *Orixás* sont vénérés. Elles ont leur pendant notamment dans le Vodou haïtien et la *Santería* cubaine, ce qui est lié aux origines semblables des peuples noirs séquestrés et amenés de force en Amérique latine.

²⁴ Concernant l'histoire du *Samba*, voir Betim Felipe, « Rio de Janeiro, a origem do samba como gênero musical brasileiro », in : *El País Brasil*, 6 février 2016, disponible en ligne à l'adresse https://brasil.elpais.com/brasil/2016/02/05/cultura/1454677768_746679.html, consulté le 13 décembre 2021. Voir également : Lins Paulo, *Depuis que la samba est samba [Desde que o samba é samba]*, Paris : Gallimard, 2016.

de la société, se dressent contre la civilisation, l'État, la propriété, et la loi »²⁵. Dans le même sens, et observant l'évolution de la notion de *favela*, Mario Brum affirme que « ce qui ressort [de cette observation], c'est que la *favela* peut être définie comme une représentation sociale »²⁶.

Il en ressort un *shift*, un déplacement dans la manière même de définir la notion de *favela* : au-delà d'éléments qui se veulent objectifs comme ceux utilisés par l'Institut brésilien de Géographie et de Statistique²⁷ dans la définition des « agglomérations subnormales », on commence à comprendre que ce qui en fin de compte détermine la notion de *favela* est le regard porté par les non-*favelados* sur les *favelados*. Pour les habitants des quartiers qui ne se voient pas comme vivant dans des *favelas*, la *favela* est le territoire des marginaux, des bandits, et de la main-d'œuvre bon-marché nécessaire (mais dangereuse) pour faire fonctionner toute la société : les cuisinières et autres domestiques dans les familles riches, les portiers des immeubles luxueux de la ville régulière, les gouvernantes, les chauffeurs, le personnel de service des bars, restaurants et hôtels, les caissières des supermarchés... L'immense majorité de ces personnes sont *faveladas*. Il découle de l'ensemble de ces faits que, quel que soit le regard que l'on porte sur le phénomène, la *favela* s'impose comme élément incontournable de la ville de Rio.

²⁵ Gonçalves Rafael, *Les Favelas de Rio de Janeiro, histoire et droit XIXe et XXe siècles*, Paris : L'Harmattan (coll. Recherches Amériques latines), 2010, p.34, qui renvoie à la recherche de Valladares Lícia, *A invenção da Favela. Do mito de origem a favela.com*, Rio de Janeiro : FGV Editora, 2005.

²⁶ Brum Mário Sérgio Ignácio, *Cidade Alta: História, memória e estigma de favela num conjunto habitacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro : Ponteio Edições, 2012, préface.

²⁷ Cf. ci-dessus, note de bas de page 10.

Représentation
de la *favela* dans les
musées de Rio

2.1. Museu Histórico Nacional

2.1.1. Présentation du musée

Le Musée Historique National (*Museu Histórico Nacional*, ci-après : MHN) a été inauguré en 1922. Il est membre de l'Institut brésilien des musées (IBRAM) qui dépend du gouvernement national. Au long de son histoire, le MHN a constitué une collection comportant environ 300'000 objets qui sont aujourd'hui distribués dans les archives, la bibliothèque, et les dépôts²⁸.

Le MHN est installé dans un complexe architectural formé par trois bâtiments de l'époque coloniale, la Forteresse de Santiago, la Maison du Train et l'Arsenal de guerre, et se situe au centre de la ville de Rio de Janeiro, près de l'aéroport Santos Dumont. Au cours de l'histoire, ces bâtiments ont eu diverses fonctions, principalement militaires. La forteresse a également servi comme prison pour des personnes réduites en esclavage²⁹.

Aujourd'hui, le complexe architectural historique abrite les expositions du MHN, ses dépôts, les archives historiques, la bibliothèque, les laboratoires de conservation et restauration et les lieux de travail technique et administratif de l'équipe du MHN³⁰.

Mission, vision et valeurs du MHN

La mission du MHN est de « [p]romouvoir la mobilisation collective pour valoriser la conscience historique et le droit au patrimoine culturel du Brésil, par la constitution et la préservation de la collection, l'action éducative et la construction du savoir »³¹.

Sa vision est formulée de la manière suivante : « Consolider la position du musée de référence nationale et internationale en tant qu'espace de réflexion et de production de connaissances sur l'histoire, la culture matérielle et la société au Brésil. »³²

²⁸ Museu Histórico Nacional, *Plano museológico 2020 - 2023*, p. 8; disponible à l'adresse <https://mhn.museus.gov.br/wp-content/uploads/2021/01/Plano-Museolo%CC%81gico-MHN-2020-2023.pdf>.

²⁹ Museu Histórico Nacional, *Plano museológico 2020 - 2023*, p. 10.

³⁰ Museu Histórico Nacional, *Plano museológico 2020 - 2023*, p. 10.

³¹ Museu Histórico Nacional, *Plano museológico 2020 - 2023*, p. 12.

³² Museu Histórico Nacional, *Plano museológico 2020 - 2023*, p. 12B.

Dans son *plano museológico*, le MHN adopte la transparence, le dialogue, l'autonomie, l'excellence et l'accessibilité comme valeurs institutionnelles³³. Dans le contexte politique actuel³⁴, il va de soi que ces valeurs sont fortement mises sous pression et, souvent, tiennent plus de l'utopie que de la réalité. Cela sera abordé ci-dessous dans le chapitre « La *favela* dans le MHN » (chapitre II.1.3.).

Collection du MHN et processus de décolonisation

« Actuellement, la collection du Musée historique national (MHN) rassemble environ 300'000 objets de différents types - iconographiques, textuels et de la culture matérielle - liés à la dynamique sociale, politique et économique du Brésil. Rassemblés au cours des décennies d'existence du MHN, depuis sa fondation en 1922, cette collection couvre une période située entre le XVI^e et le XXI^e siècle, en plus d'une collection de pièces de monnaie datant du VII^e siècle avant J.-C.

Une grande partie de la collection privilégie les objets considérés comme ayant une valeur historique, artistique ou documentaire du XIX^e siècle. Ces collections ont été constituées selon les critères d'orientation historiographique de l'époque de la formation musée, qui est liée à la construction de l'identité et de la mémoire nationales [...]. Jusqu'aux années 1970, la collection du MHN est tout à fait conforme au discours historique au moment de sa fondation, où une préoccupation typiquement nationaliste célébrait la mémoire nationale comme axe fondamental afin de légitimer l'ordre social et de promouvoir l'intégration nationale — dans un espace géographique et social, organisé politiquement et établi chronologiquement. Dans ce contexte, la construction du passé privilégiait les événements de caractère officiel et les personnalités des élites politiques et militaires associées au gouvernement. Ce sont, en nombre considérable, des objets qui font l'éloge de la Nation, perpétuent les traditions et les symboles de l'État, et cultivent la mémoire des chefs de gouvernement et des personnalités exceptionnelles qui valorisent l'identité collective. Au cours des dernières décennies, cherchant à répondre aux changements épistémologiques dans la muséologie et l'histoire, la collection du MHN a fait l'objet d'un processus d'actualisation qui cherche à intégrer des éléments de la vie quotidienne et la diversité des groupes sociaux, en valorisant les objets de l'époque récente pour mettre en valeur le dialogue entre les temps historiques plus anciens et le présent »³⁵.

Ce « processus d'actualisation » fait partie d'un processus de décolonisation ; le musée cherche à devenir plus inclusif, participatif et moins soumis à l'héritage colonial. Cela se manifeste notamment de deux manières. L'une concerne les

³³ Museu Histórico Nacional, *Plano museológico 2020 - 2023*, p. 12.

³⁴ Au moment de la rédaction du mémoire de master, Jair Messias Bolsonaro était président du Brésil.

³⁵ Museu Histórico Nacional, *Plano museológico 2020 - 2023*, pp. 11 s..

expositions ou parties d'expositions qui thématisent les peuples autochtones du Brésil et la population noire, où le musée fait un travail de décolonisation par « interventions »³⁶, notamment en repensant le discours muséal tel qu'il apparaît dans les textes de salle. Le musée a fait le choix de maintenir les anciens textes et de rendre le nouveau discours visible en laissant apparaître les modifications du texte sur les panneaux. Concrètement, cela signifie que les textes de salle qui ont subi une « intervention » ont désormais deux couleurs sur fond brun, le texte original apparaissant en caractères blancs, alors que les modifications apportées dans le processus de décolonisation sont imprimées en jaune. Ainsi, on voit par exemple des textes de salle où une partie du texte original (en caractères blancs) est barrée et réécrite en jaune.

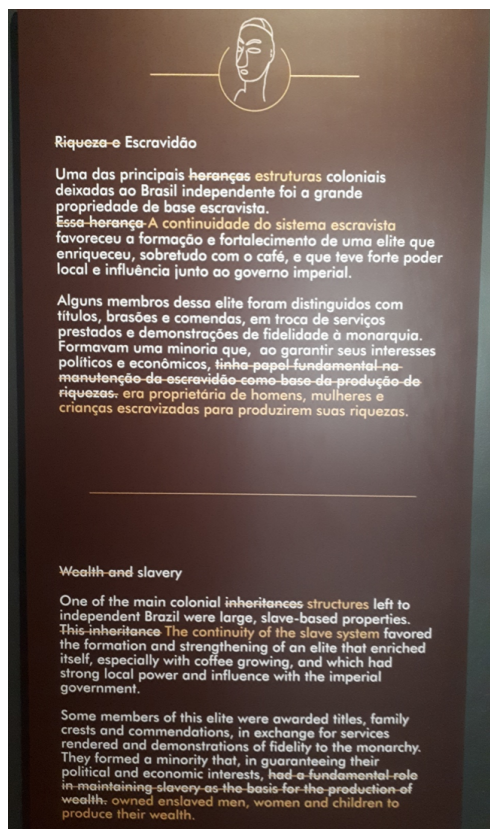


Image 1 : Texte de salle « Richesse et Esclavagisme » au MHN. © photo : Leonor Hernández, 3 novembre 2021, Museu Histórico Nacional/Ibram/Ministério da Cultura; Rio de Janeiro.

³⁶ Entretien avec Aline Montenegro, historienne et spécialiste de la question du Noir au MHN, mené le 30 novembre 2021.

La pensée et pratique décoloniales répondent au constat que la colonialité persiste, même si le colonialisme, compris comme un processus historique durant lequel les puissances européennes et occidentales ont exercé une expansion et domination territoriales, politiques, sociales et culturelles sur des territoires non occidentaux entre le XV^e et le milieu du XX^e siècle environ, est un fait historique. La colonialité continue à structurer nos systèmes politiques, économiques, sociaux et de connaissances actuels. Le colonialisme a aussi été une violence épistémique, supprimant des savoirs et pratiques divers, autochtones, ancestraux. Cet effacement épistémique façonne encore aujourd'hui la pensée et la production de savoirs, notamment académique³⁷. D'où « le besoin pressant et urgent de produire des épistémologies plurielles »³⁸. En résumé, on pourrait dire que la démarche décoloniale, « c'est [...] désigner l'effort de rendre leur humanité à des sujets et à des groupes qui en avaient été dépouillés, et ainsi rendre le monde véritablement humain. C'est avant tout entendre et écouter les voix de celles et ceux que l'on croyait avoir réduits au silence »³⁹.

Le MHN explicite sa propre compréhension de la notion de décolonisation dans un texte affiché sur un panneau dans la cour du musée. Il porte le titre « *Decolonizar* » (Décoloniser) et dit ceci :

« C'est comprendre des sens divers, conférés par des sujets historiquement réduits au silence ;

C'est créer des moyens permettant à de multiples histoires d'exister et de se confronter les unes aux autres ;

C'est se déplacer ;

C'est supporter l'inconfort ;

C'est aussi le provoquer ;

C'est rendre le passé présent ;

C'est reconnaître des sujets là où auparavant on ne voyait que des objets. »

³⁷ Cf. Duvisac Sara, *Décoloniser ! De quoi parle-t-on ?*, Oxfam International, juillet 2022, p. 2 ; disponible en ligne : <https://oxfamlibrary.openrepository.com/bitstream/handle/10546/621456/rr-decolonize-what-does-it-mean-151222-fr.pdf?sequence=2&isAllowed=y>, consulté le 18 avril 2023

³⁸ Silva Paulo Robério Ferreira, *Teoria decolonial: Horizontes epistemológicos a partir da periferia global pós-ocidental*, Unimontes, VII Congresso em Desenvolvimento Social 2022, p. 1. Disponible en ligne : https://congressods.com.br/wp-content/uploads/2021/03/Resumo_Minicurso-Teorias-decoloniais.pdf, consulté le 18 avril 2023.

³⁹ Ali Zahra, Dayan-Herzbrun Sonia, « Présentation », *Tumultes*, 2017/1 (n° 48), pp. 5-13, p. 6, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-tumultes-2017-1-page-5.htm>, consulté le 22 avril 2023.

Exposition permanente

L'exposition permanente⁴⁰ se trouve au premier étage du musée et présente l'histoire du Brésil à partir d'une double salle dédiée à la préhistoire qui évoque des sites et objets archéologiques. Elle porte le nom « *Oreretama* », ce qui signifie « notre maison » ou « notre foyer » en Tupi, une des langues autochtones du territoire brésilien. L'exposition raconte ensuite l'histoire du Brésil en huit sections abordant, outre celle déjà mentionnée ci-dessus, les thématiques suivantes :

- « Les Portugais dans le monde » (*Portugueses no Mundo*) : époque des grandes navigations, histoire de la société coloniale qui s'est constituée dans le territoire brésilien dans les XVI^e et XVII^e siècles ;
- « La Pharmacie Homéopathique Teixeira Novaes » : *period room* reconstitué à partir de la donation au MHN de cette pharmacie qui datait de 1847 ;
- « La Construction de l'État » (*A Construção do Estado*) : construction de l'État national à partir de 1822 (Indépendance du Brésil). La fin de cette section aborde la crise de l'État impérial et la proclamation de la République ;
- « Citoyenneté en Construction » (*Cidadania em Construção*) : cette section est consacrée au XX^e siècle et thématise la construction d'une citoyenneté caractérisée par les droits politiques, civils et sociaux dans un État de droit ;
- « Du Moyen de transport à l'Automobile : parcourir l'Histoire » (*Do Móvel ao Automóvel : Transitando pela História*) : exposition de moyens de transport particuliers historiques (berlines, calèches etc.) ;
- Hall des Arches – Peinture des Andes : exposition d'art sacré. À la suite d'une donation en 2001 de dix peintures andines des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles au MHN, ces pièces sont exposées en dialogue avec des commodes anciennes provenant d'églises historiques brésiliennes ;
- La Cour des canons : collection de canons historiques portugais, anglais, français, hollandais et brésiliens.

Au total, le MHN dispose de 4'499 m² pour l'exposition de longue durée⁴¹.

⁴⁰ L'expression la plus souvent utilisée au Brésil est « exposition de longue durée », expression qui traduit le fait que même les expositions dites permanentes sont régulièrement réévaluées, mises à jour voire entièrement reformulées.

⁴¹ Museu Histórico Nacional, *Plano museológico 2020 - 2023*, p. 27

2.1.2. Présence sur Internet

Comme beaucoup de musées brésiliens, le MHN est présent et assez actif sur les réseaux sociaux. Il a un canal *YouTube*⁴², un profil sur *Instagram*⁴³ et sur *Facebook*⁴⁴, en plus de sa page Internet⁴⁵.

Ces réseaux ont naturellement été particulièrement importants pendant la pandémie de la Covid, permettant au musée de rester en contact avec le public et de divulguer des contenus audio-visuels pendant la période de fermeture. Le MHN utilise le canal sur *Youtube* principalement pour divers formats de médiation ainsi que pour la tenue de séminaires et colloques qui ont traditionnellement lieu dans les locaux du musée mais qui, en raison de la pandémie, n'ont pas pu être tenus en présentiel⁴⁶. À titre d'exemple, *O bonde da história em casa* (le tramway de l'histoire à la maison) est un format de médiation qui propose des visites guidées thématiques sous forme de « *live* » (transmission en direct) qui est enregistré et reste à disposition sur le canal *Youtube*⁴⁷.

Les profils *Instagram* et *Facebook* du MHN sont liés, ce qui signifie que les mêmes publications apparaissent en même temps sur les deux médias. Le MHN fait une publication tous les trois jours et les utilise principalement pour informer le public sur des questions d'ouverture et fermeture du musée, les activités proposées (pendant la pandémie : les activités proposées en ligne) ainsi que pour mettre ponctuellement en exergue des objets choisis de la collection du musée.

2.1.3. La *favela* dans le MHN

Si la question des Noirs est évoquée dès les premières salles de l'exposition permanente au MHN, le sujet *favela* n'apparaît que dans la toute dernière, celle qui se consacre au Brésil du XX^e siècle sous le titre de salle « *Cidadania em Construção* »

⁴² https://www.youtube.com/c/MuseuHist%C3%B3ricoNacional_Rio, consulté la dernière fois le 27 décembre 2021. décembre 2021.

⁴³ <https://www.instagram.com/museuhistoriconacional/>, consulté la dernière fois le 27 décembre 2021.

⁴⁴ <https://www.facebook.com/museuhistoriconacional>, consulté la dernière fois le 27 décembre 2021.

⁴⁵ <http://mhn.museus.gov.br/>, consulté la dernière fois le 27 décembre 2021.

⁴⁶ Voir p.ex. Séminaire du Musée historique national 2021 « Écoute, connexions et autres histoires dans les musées », tenu les 13 et 14 octobre 2021, avec des sessions en ligne à 10h et 14h (horaire local), Session 1 : « Les commissariats d'exposition participatifs dans les musées nationaux », accessible sur <https://www.youtube.com/watch?v=uyrmUjTUPKw>, consulté la dernière fois le 27 décembre 2021. Moyennant participation pendant la diffusion en direct il était possible d'obtenir un certificat de participation.

⁴⁷ Par exemple *O bonde da história "A construção do Estado: República"* (Le tramway de l'histoire à la maison « Construction de l'État: République », diffusé en direct le 17 novembre 2021, accessible sur <https://www.youtube.com/watch?v=oiACM5kuKrw>, consulté le 27 décembre 2021.

(Citoyenneté en Construction). Le thème général de la salle est la construction d'une citoyenneté nationale caractérisée par les droits politiques, civils et sociaux dans un État de droit. Avec 450m², la salle est relativement grande. Elle est sous-divisée en différentes sections thématiques par le groupement d'objets sur les murs et dans des vitrines, ces groupes étant accompagnés de titres et de textes de salle. Parmi les sujets abordés dans cette salle, on trouve, notamment, l'histoire du droit de vote au Brésil (pas seulement féminin), la lutte pour les droits du travail (notamment le droit de grève ainsi que le droit de former des syndicats), la lutte pour le statut de la femme, les religions afro-brésiliennes et la lutte contre le racisme.

Dans le contexte politique actuel, cette partie de l'exposition subit naturellement une pression particulière. Cela est illustré par un cas très concret : lors de ma dernière visite (touristique) du MHN en 2019, une plaque de rue « Marielle Franco » était accrochée à un mur de cette salle, sans cartel ou autre commentaire. Il s'agissait d'une fausse plaque de rue dans le sens qu'une telle rue n'a officiellement jamais existé à Rio. La plaque était l'œuvre d'activistes qui en ont beaucoup produit et distribué dans la ville à la suite de l'assassinat, en 2018, de la jeune membre du législatif communal Marielle Franco, politicienne d'un parti de gauche, noire, LGBTQ+ et *favelada*⁴⁸. Née en 1979, sociologue de formation et militante pour les droits des femmes et les droits humains en général, elle a été élue en 2016 pour la législature 2017 à 2020. Outre ces combats, elle était notamment connue pour ses sévères critiques des nombreux abus commis par la police militaire contre les habitant-e-s des *favelas*⁴⁹. Elle a été assassinée le 14 mars 2018, avec son chauffeur Anderson Gomes, dans la région centrale de Rio. L'enquête pénale au sujet de ce double meurtre n'avance guère depuis 2018. De ce qu'on en apprend par bribes, tout porte à croire que des proches voire la famille du président Bolsonaro ont commandité le meurtre, ce qui pourrait expliquer pourquoi cette fausse plaque de rue en hommage à Marielle Franco a tout à coup disparu de l'exposition permanente *Cidadania*⁵⁰. Interrogé à ce sujet, le collaborateur du MHN qui m'a

⁴⁸ Marielle Franco avait grandi dans la *favela Complexo da Maré*. Le *Museu da Maré*, le musée communautaire de cette *favela*, expose d'ailleurs, entre autres, le bar que le grand-père de Marielle tenait dans la *favela*. Il existe un site Internet consacré à la plaque de rue « Marielle Franco » qui propose à chacun et chacune de télécharger le fichier, l'imprimer et l'accrocher. Le site a également une carte sur laquelle on peut indiquer à quel endroit on a accroché une plaque « Marielle Franco ». À ce jour, plus de 30'000 plaques de rue « Marielle Franco » ont été accrochées autour du monde. Voir <https://www.ruamariellefranco.com.br/>, consulté la dernière fois le 29 décembre 2021.

⁴⁹ Cf. Biographie sur <https://www.historia.uff.br/impressoesrebelde/pessoa/marielle-franco/>, consulté le 18 avril 2023.

⁵⁰ Par rapport aux liens entre le clan Bolsonaro et le meurtre de Marielle Franco, voir l'excellent graphique dans l'article « O mapa das ligações de Bolsonaro com as milícias », publié par l'agence Pragmatismo Político, disponible à l'adresse <https://www.pragmatismopolitico.com.br/2019/03/mapa-ligacoes-bolsonaro-com-as-milicias.html>, consulté en ligne le 4 janvier 2022. Voir également : “No Rio de Janeiro a milícia não é um poder paralelo. É o Estado”, Pública, Agência de Jornalismo Investigativo, 28 janvier 2019, disponible en ligne à l'adresse <https://apublica.org/2019/01/no-rio-de-janeiro-a-milicia-nao-e-um-poder-paralelo-e-o-estado/>, consulté le 29 décembre 2021.

accompagnée lors de ma visite d'exposition en novembre 2021 m'a dit que la plaque a dû être retirée sur « sollicitation venant d'en haut », sans en dire plus

La censure et les autres pressions dont souffre le MHN s'inscrivent de manière cohérente dans la fascisation et la mafiasation⁵¹ de l'Etat brésilien, notamment depuis le coup d'Etat parlementaire et judiciaire qui a destitué la présidente Dilma Rousseff en 2016⁵². Au vu des origines et de la biographie de Marielle Franco ainsi que des causes qu'elle défendait, notamment sa lutte contre les meurtres arbitraires commis régulièrement par la police militaire dans les *favelas* de Rio, le retrait forcé de cet objet de la salle *Cidadania* du MHN interfère de manière violente dans le discours du musée au sujet de la *favela*. La politicienne *favelada* sans doute la plus connue de Rio de Janeiro voire du pays a non seulement été brutalement abattue, mais sa mémoire est interdite, réduite au silence et physiquement effacée dans le plus important musée historique du pays.

C'est dans ce contexte-là qu'il convient d'examiner le coin d'exposition dédié au sujet *favela* au MHN. La section de l'exposition qui est consacrée à la thématique *favela* est intitulée « *Ai barraco, Não te esqueço um minuto* » (Ah baraque, je ne t'oublie pas une minute), le texte de salle qui accompagne l'exposition est intitulé « *Favela é Cidade* » (La *Favela* fait aussi partie de la ville, en traduction libre). Sur un mur peint dans un bleu-gris anthracite foncé sont accrochés un tableau ainsi que cinq objets. À la droite de cet accrochage se trouvent le titre de la section, directement sur le mur, ainsi que le texte de salle, imprimé sur un panneau de format A4. Les objets au mur ne sont pas accompagnés de cartels. Devant le mur se trouve une vitrine dans laquelle sont exposés douze objets sur fond gris-beige, sans cartels également⁵³.

⁵¹ Ce mot, qui est un néologisme de ma plume, est censé décrire le processus décrit par le terme *milicianização* au Brésil. On entend par là le fait que, depuis l'arrivée au pouvoir du clan Bolsonaro (qui a sa base à Rio de Janeiro), l'infiltration par les milices, fait dont souffre l'Etat de Rio de Janeiro depuis les années 1960, s'est étendue aux plus hautes sphères de l'Etat national. La *milicianização* n'est donc plus un phénomène de Rio mais est devenu un problème national. Voir à ce sujet : Serra Carlos Henrique, Suarez Marcial, de Souza Luís Antônio Francisco, "A milicianização no Rio de Janeiro: a segurança pública em foco", in: *Diálogos do Fim do Mundo*, 22 novembre 2021, disponible à l'adresse <https://dialogosdofimdomundo.blogspot.com/2021/11/a-milicianizacao-no-rio-de-janeiro.html>, consulté le 29 décembre 2021 ; Morgado Eduardo, "Governo passa por 'processo de milicianização', diz especialista em violência", in : *iG Último Segundo*, 25.01.2021, disponible en ligne à l'adresse <https://ultimosegundo.ig.com.br/dialogos/2021-05-02/governo-passa-por-processo-de-milicianizacao---diz-especialista-em-violencia.html>, consulté le 26 décembre 2021 ; exhaustif sur l'histoire des milices au Brésil : Paes Manso Bruno, *A República das Milícias: Dos esquadrões de morte até a Era Bolsonaro*, São Paulo : todavia, 2020.

⁵² À ce sujet, voir Alves Junior Antonio José et al. (org.), *O golpe de 2016 e o futuro da democracia no Brasil*, Rio de Janeiro : Edur, 2021 ; de Noronha Gilberto César, Ribeiro Silva Lima Idalice, do Nascimento Mara Regina (éd.), *O golpe de 2016 e a corrosão da democracia no Brasil*, São Paulo : Paco Editorial, 2020 ; Quinalha Renan, « L'érosion de l'Etat de droit au Brésil : de l'impeachment de Dilma à l'emprisonnement de Lula », Brésil(s) [En ligne], 1 | 2018, mis en ligne le 16 juillet 2018, disponible à l'adresse <http://journals.openedition.org/bresils/2608>, consulté le 29 décembre 2021 ; Governo passa por "processo de milicianização", diz especialista em violência, in : *Último Segundo*, publié le 2 mai 2021, disponible à l'adresse <https://ultimosegundo.ig.com.br/dialogos/2021-05-02/governo-passa-por-processo-de-milicianizacao---diz-especialista-em-violencia.html>, consulté le 29 décembre 2021.

⁵³ Cf. illustration n° 6 du dossier des illustrations.

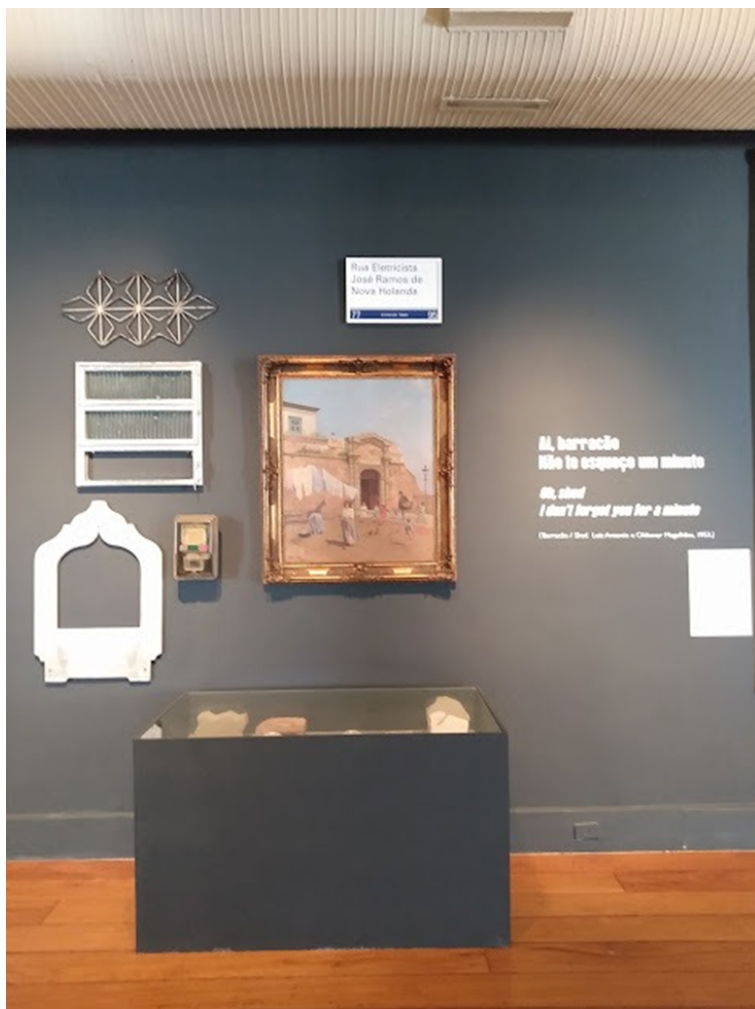


Image 2 : Section d'exposition « *Ai barracão, Não te esqueço um minuto* » au MHN, dans la dernière salle de l'exposition permanente. Photo prise et mise à disposition par Aline Montenegro, historienne, collaboratrice du MHN, le 30 décembre 2021. Museu Histórico Nacional/Ibram/Ministério da Cultura; Rio de Janeiro.



Image 3 : Vitrine de la section d'exposition « Ai barraco, Não te esqueço um minuto » au MHN, dans la dernière salle de l'exposition permanente. Photo prise et mise à disposition par Aline Montenegro, historienne, collaboratrice du MHN, le 30 décembre 2021. Museu Histórico Nacional/Ibram/Ministério da Cultura; Rio de Janeiro.

Le texte de salle pour cette section dit ceci :

« La *favela* fait partie de la ville

Le droit au logement est un défi social dans le Brésil contemporain, lié à l'intense processus d'urbanisation résultant de l'exode rural. Au début des années 1920, à Rio de Janeiro, l'élimination de la colline du château a consolidé l'exclusion des communautés pauvres des centres urbains. La politique d'expulsions dissociée d'un programme efficace de logement et d'emploi a poussé les travailleurs à la périphérie des villes. À Rio de Janeiro, le cas de *Vila Autódromo*, démolie dans le cadre de l'organisation des Jeux olympiques de 2016, a ravivé cette ancienne pratique. »

En l'absence de cartels ou d'autres formes de légendes, le public n'a pas de moyen d'identifier les objets sur le mur et dans la vitrine. A ce sujet, Aline Montenegro, historienne et spécialiste de la question des Noirs au sein du MHN, m'a donné les explications suivantes⁵⁴ :

⁵⁴ Entretien avec Aline Montenegro du 30 novembre 2021.

- Les objets ne sont pas accompagnés de cartels parce que cette partie de l'exposition n'est pas encore terminée. L'équipe du MHN était en plein processus de reformulation du discours muséal lorsque la pandémie de la Covid a éclaté. À partir de ce moment-là, les collaboratrices du musée ont commencé à travailler à distance, ce qui a beaucoup interféré dans les projets engagés. À partir de la rentrée 2022, le travail au musée se fera en principe à nouveau sur place et l'exposition au sujet de la *favela* sera terminée.
- Le musée a commencé à réfléchir au commissariat d'exposition de la salle *Cidadania* en 2010, à partir d'objets de la collection qui peuvent représenter des droits civils, sociaux et politiques. Pour la partie sur la thématique de la *favela*, l'exposition a été montée à partir d'un tableau de l'artiste Gustavo Dall'Ara. Il s'agit d'une peinture à l'huile de 1922 représentant le *Morro do Castelo* (la colline du château) avant sa destruction, œuvre dans laquelle on voit notamment une femme noire en train d'étendre du linge. Au vu de l'importance de la colline du château pour l'histoire de l'habitat et l'expulsion des plus pauvres des régions centrales à Rio de Janeiro, cette œuvre a été choisie comme point de départ pour thématiser la *favela* dans l'exposition *Cidadania*. Ensuite, un partenariat avec le *Museu das Remoções* a complété le processus curatorial, processus dont le point fort a été la remise solennelle d'une collection d'objets du *Museu das Remoções* au MHN. Une partie de cette collection a été choisie par le MHN pour être exposée dans cette section.

Partenariat MHN – Museu das Remoções : un commissariat d'exposition participatif ?

Selon ce que j'ai appris lors de ma visite au MHN, toutes les sections d'exposition qui traitent d'une communauté particulière, notamment la partie de l'exposition consacrée à la culture du *Candomblé* ainsi que celle consacrée à la *favela*, ont été conçues dans des commissariats d'exposition participatifs, en étroite collaboration avec des membres des communautés respectives :

« [T]out cet espace qui est lié à un mouvement est un commissariat participatif. Nous appelons une ou plusieurs personnes qui souhaitent participer et cette personne aménage, avec le personnel du musée, avec l'équipe de muséographie, avec les chercheurs, cette pièce qui parle du *Museu das Remoções*, par exemple. Le personnel du *Museu das Remoções* est donc venu ici, a fait don des pièces et a aménagé l'espace avec nous, y compris les textes, les références, afin qu'ils puissent se sentir

représentés ici. Sinon, ce serait notre exposition, pas la leur. Toutes ces niches sont donc relatives à un groupe culturel, un groupe qui essaie de s'exprimer ici. »⁵⁵

Avant de voyager à Rio, j'ai pu mener un long entretien avec Natalia Macena. Lors de ma visite du *Museu das Remoções*, j'ai pu m'entretenir avec Sandra Teixeira. Les deux sont membres fondatrices du musée. Je leur ai posé la question de savoir comment s'était passé la collaboration avec le MHN. Ce qui ressort de leurs réponses ne correspond pas à ce que j'ai entendu au MHN au sujet de cette collaboration. Sandra Teixeira :

« Quand j'ai vu la collection, l'exposition, j'ai vu que toutes les pièces qui avaient été données [au MHN] n'étaient pas là. J'ai interrogé Aline Montenegro à ce sujet et elle a expliqué qu'ils n'en avaient en fait placé que quelques-unes. Puis je lui ai dit combien il était important que certaines pièces qui n'étaient pas présentes dans l'exposition y figurent, des pièces que je considérais comme fondamentales. [...] Par exemple, la pompe à égouts : elle n'était pas là et je pense qu'elle est très importante parce qu'elle démontre le système de nettoyage de nos fosses d'égouts et fait référence au système d'égouts que nous utilisons. Je lui ai donc rappelé la signification de quelques pièces qui avaient été écartées. Elle a pris des notes et a dit que ces pièces seraient intégrées, qu'elle allait reconsidérer tout ce que j'avais dit pour que ces pièces puissent être intégrées à l'exposition. J'ai participé à un *Live* le mois dernier et dans ce *Live*, elle a réaffirmé que ces pièces seraient placées dans l'exposition, que ces pièces dont je m'étais plainte, elles seraient placées. »⁵⁶

C'est en effet ce qui avait été dit dans le cadre du Séminaire « Ecoutes, connexions et autres histoires dans les musées », organisé par le MHN le 13 octobre 2021, sur son canal *YouTube*⁵⁷.

Natalia Macena s'est exprimée dans les termes suivants : « La donation [de nos objets au MHN] a été faite il y a un certain temps et nous avons même trouvé un peu étrange que cela ait pris autant de temps - même d'autres personnes ont déjà demandé pourquoi ils n'exposaient pas encore notre collection au MHN. Et ce sont eux qui décident, qui racontent cette histoire, nous n'avons même plus entendu parler d'eux. Je ne sais pas si c'est une de leurs règles internes qui les empêche d'inviter des personnes extérieures au musée à participer. »⁵⁸

À partir des entretiens menés avec des fonctionnaires du MHN ainsi qu'avec Sandra Teixeira, Nathalia Macena et Maria da Penha du *Museu das Remoções*, je pars de l'idée que ce qui s'est passé peut être reconstruit comme suit :

⁵⁵ Entretien avec un fonctionnaire anonyme du MHN, mené le 3 novembre 2021, au MHN à Rio de Janeiro.

⁵⁶ Entretien avec Sandra Maria de Souza Teixeira, mené le 6 novembre 2021 à Vila Autódromo/Rio de Janeiro.

⁵⁷ Session 1 du séminaire « Ecoutes, connexions et autres histoires dans les musées », organisé par le MHN les 13 et 14 octobre 2021, disponible à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=uymUJTUPkio&t=1466s>, consulté la dernière fois le 24 janvier 2024.

⁵⁸ Plusieurs entretiens téléphoniques réalisés avec Natalia Macena, entre juillet et août 2021.

Lors du processus de fondation du *Museu das Remoções* (MdR) en 2015-2016⁵⁹, Mario Chagas, professeur de muséologie fortement engagé dans la Muséologie sociale et nommé à la direction du *Museu da República* en 2017, a été en contact avec l'équipe qui s'est formée à *Vila Autódromo*, pour la conseiller dans la création du *Museu das Remoções*. Mario Chagas ayant un excellent réseau dans le domaine muséal, il s'est probablement entretenu avec le directeur du MHN de l'époque et lui a suggéré d'intégrer une partie des pièces issues des ruines de la *favela Vila Autódromo* dans la collection du MHN, ce qui fut fait. Après un processus de choix d'objets à donner au MHN pris très au sérieux par les membres du MdR⁶⁰, cette collection a été transférée au MHN et remise dans le cadre d'une cérémonie solennelle, en présence notamment de Sandra Teixeira. Après cela, les membres du MdR n'ont plus entendu parler du MHN. Ils n'ont pas été consultés pour le choix des pièces à exposer au MHN – d'ailleurs, ils ont été surpris d'apprendre que toutes les pièces que le MdR a données ne sont pas exposées au MHN –, ni n'ont pu participer à l'élaboration du texte de salle reproduit ci-dessus, avec lequel ils ne sont pas d'accord⁶¹.

Dans l'exposition au MHN, il n'est pas question de commissariat d'exposition participatif, cela n'est indiqué nulle part dans la salle, de sorte que le public qui la visite ne peut pas avoir l'idée que ces sections d'expositions auraient pu être élaborées autrement que le reste de l'exposition du MHN. En revanche, c'est clairement ce que le fonctionnaire qui m'a accompagnée m'a dit lors de ma visite le 3 novembre 2021 et c'est aussi ce qui a été communiqué lors dudit séminaire en ligne organisé par le MHN, en octobre 2021.

Avec les éléments constatés, il n'est pas possible de comprendre entièrement ce qui s'est passé. Pourquoi est-ce que les fonctionnaires du MHN parlent de commissariat participatif, inclusif, avec des expressions fortes comme « [Ils ont organisé] l'espace avec nous, y compris les textes, les références, afin qu'ils puissent se sentir représentés ici. *Sinon, ce serait notre exposition, pas la leur.* »⁶² ? De ce que je peux déduire des entretiens menés avec des fonctionnaires du MHN, en particulier de ceux menés avec Aline Montenegro, je n'ai aucune raison de douter de la ferme intention des membres de cette équipe de décoloniser réellement le MHN, de le rendre réellement plus inclusif, plus participatif, plus ouvert et démocratique.

Peut-être faut-il mettre cela en lien avec les pressions que cette institution subit dans le contexte politique du moment, qui doit être qualifié d'autoritaire,

⁵⁹ Le *Museu das Remoções* fut officiellement inauguré le 18 mai 2016, à l'occasion de la Journée internationale des Musées, cf. Peregrino Miriane, « Museu das Remoções é inaugurado na Vila Autódromo », in : *O Cidadão Online*, 26 mai 2016, article disponible à l'adresse <https://jornalocidadao.net/museu-das-remocoes-e-inaugurado-na-vila-autodromo/>, consulté le 9 janvier 2021.

⁶⁰ Entretiens avec Natalia Macena.

⁶¹ Entretien avec Sandra Maria de Souza Teixeira.

⁶² Entretien avec un fonctionnaire anonyme du MHN.

fasciste et nécropolitique⁶³. J'ai perçu la peur, la communication par silences et regards significatifs, la conscience de la situation, l'envie de militer et de résister mais aussi la peur de subir des conséquences qui peuvent être graves. Une personne m'a parlé, par exemple, du cas d'un collaborateur d'un autre musée dépendant du gouvernement national qui, ayant eu des propos perçus comme trop critiques, a été renvoyé de son poste pour des 'justes motifs' invoqués de manière arbitraire par la hiérarchie. Les fonctionnaires m'ont parlé de la grande fatigue, de l'épuisement lié au fait que le gouvernement national n'octroie plus aucun financement en dehors du budget de fonctionnement pour le MHN, ce qui pousse l'équipe du musée à travailler gratuitement, notamment pour organiser les festivités et publications autour du centenaire de l'institution qui sera célébré cette année (2022). La militance des fonctionnaires du musée se perçoit notamment dans leur disposition à travailler gratuitement pour maintenir au moins ce qui peut l'être de l'importance et de la pertinence sociale de l'institution, ou dans la disponibilité et l'affect avec lesquels ils montrent les transformations déjà menées depuis le début du processus de décolonisation. Aline Montenegro m'a parlé de « muséologie de guérilla » pour décrire l'approche de l'équipe du MHN dans cette institution ancienne, lourde et profondément axée sur le modèle muséal hégémonique. Au vu du contexte politico-social actuel, cette expression me semble particulièrement pertinente. Aline Montenegro est aussi la seule fonctionnaire du MHN qui a clairement parlé de « censure » pour qualifier l'ordre reçu par le musée d'enlever la plaque de rue Marielle Franco.

Tout cela n'explique pas encore suffisamment pour quelle raison les fonctionnaires du MHN parlent de commissariat d'exposition participatif au sujet de l'exposition sur la thématique *favela* alors qu'à ce stade, la communauté intéressée, à savoir les membres du *Museu das Remoções*, ont une vision foncièrement différente de ce qui s'est passé.

Dans un autre musée, également directement lié au gouvernement national, à savoir le *Museu da República*, j'ai pu constater, dans le cadre limité d'une visite technique avec le directeur, Mario Chagas, et des membres d'un *terreiro*, notamment le *Pai de Santo*⁶⁴. Roberto Braga, qu'un tel commissariat d'exposition participatif peut de fait fonctionner, qu'un réel partenariat peut exister entre un musée traditionnel et

⁶³ Cf., outre les références déjà citées, Guedes Ricardo, « Brasil 2022 : Eleições ou Golpe », publié par le journal *Metrópoles* le 7 janvier 2022, disponible à l'adresse <https://www.metropoles.com/blog-do-noblat/artigos/brasil-2022-eleicoes-ou-golpe-por-ricardo-guedes>, consulté le 9 janvier 2022. Cf. également : Mbembe, Achille, « Nécropolitique », in : *Presses de Sciences Po*, n°21/2006, pp. 29 – 60, disponible à l'adresse <https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2006-1-page-29.htm>, consulté le 9 janvier 2022 ; Duarte Manuelina, « La Muséologie Sociale », in : PICONRUE – Musée de la Grande Ardenne, Trimestriel 3/2021, n° 139, pp. 69 – 71, p. 71.

⁶⁴ Un *Pai de Santo* ou une *Mãe de Santo* est le ou la responsable d'une communauté religieuse du *terreiro*.

une communauté intéressée, de sorte que toutes les parties impliquées dans le processus se trouvent satisfaites de la collaboration⁶⁵.

Sur la base de la recherche faite, tout ce qui peut être dit avec certitude, c'est que la vision du processus curatorial concernant l'exposition « *Ai barraco, Não me esqueço de ti nem um minuto* » du MHN diffère radicalement de la vision des membres du MdR. Il y a manifestement des malentendus, sans que rien ne me permette de douter de la bonne volonté ni de la sincérité des collaborateurs du MHN rencontrés.

La question des commissariats d'expositions participatifs est un sujet particulièrement en vogue dans la muséologie actuelle. On observe, dans les institutions traditionnelles, une tendance assez générale à vouloir devenir plus ouvertes, plus accessibles, plus inclusives, participatives et diverses. Le paysage muséal actuel est plein d'exemples de ce genre d'initiatives, dont certaines très réussies et d'autres qui posent des questions fondamentales sur le rôle et le pouvoir des musées. Car le musée qui souhaite réellement créer des partenariats avec des communautés externes et les inclure dans les processus curatoriaux doit nécessairement céder une partie de son pouvoir, et c'est naturellement là que le bât blesse. Ainsi, certaines pratiques désignées comme « participatives » par des musées traditionnels ont pu être qualifiées de « prédatrices » par la critique muséologique. Les pratiques sont prédatrices quand les musées, « [c]raignant de devenir obsolètes, [...] cherchent à faire participer les visiteurs à leurs processus afin de renforcer leur propre autorité et de contrôler la façon dont les visiteurs perçoivent leur société »⁶⁶.

En ce qui concerne le processus curatorial au MHN, il est trop tôt, comme évoqué ci-dessus, pour tirer des conclusions définitives. À ce stade, tout ce que je puis faire est pointer certaines difficultés et contradictions observées.

2.2. Museu Histórico da Cidade

2.2.1. Présentation du musée

La création du *Museu Histórico da Cidade* (Musée historique de la Ville ; dorénavant : MHC) est liée à l'avènement de la République et au fait que la ville de Rio de Janeiro était, à cette époque, le centre culturel et politique du pays, en même temps que la capitale depuis l'indépendance du pays, en 1822, jusqu'en 1960, année de l'inauguration de Brasília en tant que nouvelle capitale du pays.

⁶⁵ En l'occurrence, il s'agit du commissariat de l'exposition autour de la collection *O Nosso Sagrado* qui, en 2021, après des années de lutte par les communautés de *terreiro*, a été transféré du Musée de la Police de Rio de Janeiro au *Museu da República*, sis dans la même ville.

⁶⁶ Singer Isabel, « Museums as Predators », in : *American Perceptualism*, blog disponible à l'adresse <https://itsallhowyourememberit.wordpress.com/about/>, consulté le 9 janvier 2022.

Même si les autorités municipales ont montré un certain intérêt pour la collection d'objets liés à l'histoire de la ville depuis le XIX^e siècle, le musée n'a été créé qu'en 1934⁶⁷. Depuis 1948, l'institution est située dans le parc de la ville, dans des bâtiments historiques datant du début du XIX^e siècle, récemment rénovés. Outre le musée, le public a accès à un grand espace vert avec une végétation exubérante, depuis lequel il a une vue panoramique sur la zone sud de Rio.

Mission du MHC

La mission du MHC, telle que formulée dans le plan muséal, est de « [p]réserver et conserver la mémoire de la ville, qui fut la capitale de la Colonie, de l'Empire et de la République, à travers sa collection et, surtout, être un point de référence et de discussion à propos des transformations culturelles, sociales, économiques et urbaines de la ville de Rio de Janeiro tout au long de son histoire. Être une référence au sein de la mairie de Rio de Janeiro en tant qu'institution qui rassemble et cherche des règles de conduite susceptibles de répondre aux objectifs et aux musées qui appartiennent à la ville, afin de permettre la création d'un réseau municipal intégré de musées »⁶⁸.

Les collections du MHC

« Le Musée historique de la ville de Rio de Janeiro est l'institution responsable de la plus grande collection de biens muséologiques sous la garde de la mairie de la ville. Elle possède une importante collection bibliographique, documentaire et muséologique, avec environ 24'000 biens culturels, dont du mobilier, de la numismatique, de l'armurerie, de la sculpture, de la peinture, des bijoux, de la gravure, de la photographie, de la porcelaine, des cristaux, des cartes et des projets de paysage et d'architecture, ainsi que les collections appartenant [à différents maires de la Ville]. La collection, toujours en augmentation grâce aux dons et aux acquisitions de la mairie de Rio de Janeiro, représente un témoignage important du développement urbain, politique et social de la ville de Rio de Janeiro. »⁶⁹

⁶⁷ Museu Histórico da Cidade, disponible à l'adresse : <http://museudacidadedorio.com.br/pt-br/content/apresenta%C3%A7%C3%A3o>, consulté en ligne le 18 janvier 2021

⁶⁸ Museu Histórico da Cidade, *Plano museológico*.

⁶⁹ Museu Histórico da Cidade, *Plano museológico*, p. 6.

Selon les informations de son site Internet, le MHC distingue les collections suivantes⁷⁰ :

- « Collection de photographies : 6 500 clichés montrant divers aspects, périodes et personnalités, avec un accent particulier sur les photographies d'Augusto Malta.
- Collection Marc Ferrez : connu pour son talent dans la capture des paysages de la ville de Rio de Janeiro, sa caractéristique innovante en a fait un précurseur de différentes techniques photographiques.
- Collection d'aquarelles : de Thomas Ender et Adalbert de Prusse, représentant Rio de Janeiro au début du XIXe siècle.
- Collection d'estampes et lithographies : images de la ville à l'époque coloniale et impériale, avec un accent particulier sur les œuvres de Maria Graham, Eugène Cicéri, Friedrich Hagedorn, Debret et Rugendas.
- Collection d'étendards du XIXe siècle : l'étendard de la Chambre des représentants et du Sénat, utilisé lors de la réception de la famille royale portugaise en 1808, en est un élément important.
- Collection Guilherme Guinle : constituée d'objets d'arts décoratifs ayant appartenu au dernier propriétaire des lieux où se trouve le musée. Elle a été acquise par la mairie du District fédéral, ainsi que la propriété qui est aujourd'hui le siège du MHCRJ, comme indiqué dans l'acte de vente du 09/09/1939. »⁷¹

Expositions

Le plan muséal prévoit qu'au siège du MHC, situé dans un bâtiment nommé *Palacete* (petit palais), soit présentée une exposition permanente conçue avec des objets issus de la collection du musée. « Ainsi, grâce à la collection qui couvre divers aspects de l'univers artistique, culturel, social et politique de Rio de Janeiro et du Brésil, le musée remplira son rôle de point de référence et de discussion sur les transformations culturelles, sociales, économiques et urbaines de la ville de Rio de Janeiro tout au long de son histoire, parallèlement à d'autres activités culturelles. »⁷²

Le musée a également un espace pour les expositions temporaires, à savoir le bâtiment nommé *Casarão* (grande maison) – Pavillon d'expositions temporaires, inauguré en 2016. Cet espace est dédié à des expositions d'art « qui offrent des perspectives et des façons de voir et d'interagir avec les arts de diverses périodes ou divers modes d'expression artistiques. Les propositions d'expositions visent à

⁷⁰ Museu Histórico da Cidade, disponible à l'adresse : <http://museudacidadedorio.com.br/pt-br/content/hist%C3%B3ria-do-museu>, consulté le 18 janvier 2021.

⁷¹ Museu Histórico da Cidade, disponible à l'adresse : <http://museudacidadedorio.com.br/pt-br/content/hist%C3%B3ria-do-museu>, consulté en ligne le 18 janvier 2021..

⁷² Museu Histórico da Cidade, *Plano museológico*, p. 12.

dialoguer et à interagir avec les arts établis, l'avant-garde et la critique d'art, afin de permettre à la création artistique d'être pensée et vue sous de multiples angles, en tenant compte de ses différences et de ses spécificités. »⁷³.

Depuis 2016, le MHC a en outre une exposition virtuelle sur son site Internet qui montre 103 objets de sa collection⁷⁴. Enfin, une ligne du temps retrace l'histoire de la ville de Rio avec un choix d'objets de la collection à l'appui⁷⁵.

2.2.2. Présence sur Internet

Outre le site web du musée, déjà cité et qui sera davantage analysé ci-après, le MHC est aussi présent et actif sur les réseaux sociaux. Il a un profil sur *Instagram*⁷⁶ et sur *Facebook*⁷⁷, ainsi qu'un compte sur *Twitter*⁷⁸ et un canal sur *YouTube*⁷⁹. Les profils *Instagram* et *Facebook* sont liés, de sorte que les mêmes publications apparaissent dans les deux médias. Le musée fait plusieurs publications par semaine, voire plusieurs le même jour. Elles sont soit de nature informative (informations sur les événements à venir), soit de nature documentaire : beaucoup de photos montrent les activités dans et autour du musée. Le compte *Twitter* semble cependant avoir été abandonné après seulement deux publications.

Sur le canal *YouTube*, on trouve dix vidéos, parmi lesquelles notamment des visites théâtralisées, des enregistrements d'activités qui ont eu lieu dans le parc de la ville ou dans le musée ainsi qu'une vidéo sur les travaux de rénovation du musée et une vidéo intitulée « Rio : perspectives historiques et culturelles d'une ville ». La thématique *favela* mériterait d'être analysée dans ces documents filmés également.

⁷³ Museu Histórico da Cidade, *Plano museológico*, p. 13.

⁷⁴ Museu Histórico da Cidade, disponible à l'adresse : <http://museudacidadedorio.com.br/pt-br/cole%C3%A7%C3%A3o>, consulté le 10 février 2021. Le site du musée a été entièrement refait depuis la rédaction du mémoire. L'exposition virtuelle de 103 objets issus de la collection se trouve actuellement à l'adresse <https://museudacidadedorio.com.br/pt/a--colec%C3%A3o>, consulté le 24 janvier 2024.

⁷⁵ Museu Histórico da Cidade, disponible à l'adresse : <http://museudacidadedorio.com.br/pt-br/content/hist%C3%B3ria-do-rio>, consulté en ligne le 10 février 2021.

⁷⁶ <https://www.instagram.com/museuhistoricodacidade/>, consulté le 10 janvier 2022.

⁷⁷ <https://www.facebook.com/MuseuHistoricodaCidadeRJ>, consulté le 10 janvier 2022.

⁷⁸ <https://mobile.twitter.com/cidademuseu>, consulté le 10 janvier 2022.

⁷⁹ <https://www.youtube.com/c/MuseuHist%C3%B3ricodaCidadedoRioDeJaneiro>, consulté le 10 janvier 2022.

Notamment, les vidéos avec des visites théâtralisées laissent quelques doutes⁸⁰ sur les faits historiques avancés, et la vidéo sur les perspectives historiques et culturelles de la ville de Rio, qui aborde frontalement la thématique *favela*, mériterait aussi une analyse critique. Toutefois, l'analyse de ces vidéos dépasserait le cadre imposé pour ce travail, de sorte que je dois me borner à signaler leur existence.

2.2.3. La *favela* dans le MHC

La *favela* dans le plan muséal⁸¹ du MHC

Etant donné la situation géographique du MHC dans le « *parque da cidade* » qui se trouve, pourrait-on avancer, sur le territoire de la *favela Vila Parque* – au point que, pour les habitant-e-s de cette *favela*, le parc de la ville fait office de jardin –, le musée doit nécessairement penser ses relations avec ses voisins les plus directs. Il le fait dans son plan muséal, qui évoque les *favelas* à plusieurs reprises, en évitant toutefois l'emploi du terme *favela* auquel le MHC préfère le mot « communauté », souvent considéré comme euphémisme⁸² : « Outre le calendrier des expositions et des activités culturelles, le musée s'attache à diffuser sa collection par le biais de visites scolaires aux élèves des réseaux publics et privés, des communautés de *Vila Parque*, *Rocinha* et *Vidigal*, avec des visites guidées et un travail pédagogique. »⁸³ « Il est important de rappeler que les communautés de *Vila Parque* et de *Rocinha* sont situées autour du musée et que des partenariats doivent être établis avec elles pour encourager les gens à fréquenter le musée et à participer à des programmes qui contribuent à l'inclusion socioculturelle. Les programmes seront définis

⁸⁰ De manière assez étonnante, il est affirmé dans une vidéo diffusée au musée que la propriété où se trouve aujourd'hui le MHC n'a jamais eu de personnes esclavisées, alors que sur le site Internet du musée on lit le contraire. Cela semble bien plus plausible et correspond à la transmission orale de l'histoire dans la communauté. Plusieurs habitant-e-s de la *favela* m'ont d'ailleurs montré l'ancien cachot où des personnes esclavisées étaient torturées, ainsi que deux endroits où des fers fixés dans les murs afin d'y attacher des personnes réduites en esclavage ont été enlevés. Actuellement, aucune plaque où autre texte de salle ne parle des personnes réduites en esclavage qui ont vécu et travaillé sur cette propriété. Dans la *favela* voisine du musée résident toutefois des descendants de ces personnes. Selon un rapport oral, une de ces descendantes aurait été instruite à dire qu'il n'y a jamais eu de l'esclavage sur cette propriété. Je n'ai toutefois pas eu l'occasion de rencontrer cette personne.

⁸¹ Dans le plan muséal du MHN, la thématique n'est pas du tout abordée, raison pour laquelle ne je n'ai pas consacré un chapitre à ce sujet dans l'analyse du MHN. Dans le cas du MHC, au vu de la situation géographique du musée qui se trouve pour ainsi dire dans le jardin d'une *favela*, la thématique est abordée à plusieurs reprises dans le plan muséal, de sorte que dans le cas du MHC, le plan muséal doit être analysé explicitement.

⁸² Il faut toutefois noter que le terme « communauté » est parfois utilisé par des personnes *faveladas* elles-mêmes.

⁸³ Museu Histórico da Cidade, *Plano museológico*, p. 3.

conjointement avec les dirigeants des communautés afin qu'ils répondent aux souhaits des résidents. Ainsi, ils permettront de développer un dialogue de reconnaissance et d'échange d'expériences qui enrichira le contenu programmatique du musée du point de vue de ces communautés. »⁸⁴ Comme on le verra ci-après, ces déclarations de bonne volonté du musée ne correspondent pas (encore ?) entièrement à la réalité.

La favela sur le site Internet du MHC⁸⁵

Section « Collection »

Le site Internet du Musée historique de la ville comprend une section « Collection », avec les sous-sections « Introduction », « XVI-XVIII^e siècles », « XIX^e siècle » et « A partir du XX^e siècle »⁸⁶. Dans cette section, le musée publie des photos de 103 objets de ses collections, en général, mais pas toujours, avec une note explicative. Dans la sous-section du XX^e siècle, une photo montre une aquarelle intitulée *Favela da Providência* de l'artiste Francisco Acquarone, sans date. La note explicative qui accompagne l'image se borne à donner quelques informations sur l'artiste, mais non sur la *Favela da Providência* elle-même, sujet de l'aquarelle en question.

Section « La Ville »

Dans la section « La Ville » (*A Cidade*), on trouve une ligne du temps avec 66 entrées, depuis les temps préhistoriques (deux entrées) jusqu'à la contemporanéité, la dernière entrée se rapportant à 2016, année lors de laquelle les Jeux Olympiques ont eu lieu à Rio. La ligne du temps est divisée par les différents statuts du Brésil dès l'arrivée des Portugais, à savoir Colonie (24 entrées), Empire (8 entrées) et République (32 entrées). Chaque entrée comporte un titre, la reproduction d'un objet des collections du musée et une note explicative.

La première apparition du terme *favela* se trouve à la deuxième entrée dans la partie République, à l'année 1897. On y trouve à nouveau la reproduction de l'aquarelle *Favela da Providência*, de Francisco Acquarone, cette fois-ci avec une brève histoire des débuts de la *favela* et avec un autre titre que celui que nous avons vu dans la section « Collections » (ill. 9), à savoir « *Morro da Providência, a primeira favela* », soit Colline de la Providence, la première *favela*. La note explicative publiée dans cette section du site à propos de l'aquarelle dit ceci : « En 1896, le bienheureux et chef

⁸⁴ Museu Histórico da Cidade, *Plano museológico*, p. 14.

⁸⁵ Vu la quantité d'informations et de documentation sur le site Internet du MHC, ce sous-chapitre sera relativement long. À la différence du site Internet du MHN, le site du MHC évoque à plusieurs reprises la thématique *favela* et la ligne du temps présentée sur le site du MHC mérite d'être analysée.

⁸⁶ Cf. Museu Histórico da Cidade, disponible à l'adresse : <http://museudacidadedorio.com.br/pt-br/content/introdu%C3%A7%C3%A3o>, consulté le 20 janvier 2021.

spirituel Antonio Conselheiro (1830-1897) a rassemblé des milliers de disciples dans la localité de Canudos, dans l'arrière-pays de Bahia. Les pauvres étaient attirés par sa prédication, et de nombreux ouvriers ont tout quitté pour le suivre. L'élite agraire locale et l'Église se sentent menacées et exigent que la République nouvellement fondée réprime le mouvement. Les trois premières expéditions ont été refoulées par les hommes du Conseiller, mais la quatrième a massacré les rebelles. Lorsque les troupes sont revenues à Rio de Janeiro, en 1897, des milliers de soldats se sont installés sur la colline derrière le quartier général de l'armée dans le centre, en attendant les maisons promises. Comme la promesse ne s'est pas réalisée, ils ont progressivement construit des cabanes en bois et ont appelé la région Colline de la *Favela* (*Morro da Favela*), en référence aux collines qui entouraient Canudos et qui étaient couvertes par une plante de ce nom. Ainsi est née celle qui est considérée comme la première *favela* de Rio de Janeiro, dans le lieu connu aujourd'hui sous le nom de *Morro da Providência*. »⁸⁷

Le terme *favela* apparaît à nouveau sur le site du musée un peu plus loin dans la ligne du temps, à l'année 1904, sous le titre « La révolte du vaccin »⁸⁸, qui raconte comment la population de Rio a été vaccinée *manu militari* contre la variole. On y apprend que les couches de population les plus pauvres de la ville ont été expulsées de force des zones centrales de Rio et sont allées s'installer dans les *favelas* et banlieues.

La prochaine entrée dans la ligne du temps se réfère à la Grande Guerre. Sous le titre « 1914 – 1918, Première Guerre mondiale et industrialisation », une phrase évoque les changements dans la ville de Rio et on peut comprendre, même si cela n'est pas explicité, qu'il est question de ce que l'on nomme aujourd'hui les *favelas* : « Pendant la première guerre mondiale, Rio de Janeiro était la ville la plus industrialisée du pays. Le grand développement de l'industrie a attiré la population active dans les banlieues, malgré le manque d'investissements publics dans cette région »⁸⁹.

On en apprend plus sur l'expulsion de populations pauvres à Rio à l'entrée 1922 de la ligne du temps, sous le titre « Aplanissement de la colline du château et Exposition internationale » : « En 1922, le maire Carlos Sampaio a réalisé l'ancien projet d'aplanissement de la colline du château, site historique de la fondation de la ville. Le centre-ville était très valorisé et la colline, occupée par des logements populaires, avait depuis longtemps perdu de son importance économique et politique. Le *Morro do Castelo* a été rasé en 1922, au motif qu'il s'agissait d'une mesure sanitaire (pour améliorer la circulation de l'air), d'un besoin de modernisation et de développement économique de la région. La population a été déplacée et la nouvelle

⁸⁷ Museu Histórico da Cidade, disponible à l'adresse : <http://museudacidadedorio.com.br/pt-br/content/hist%C3%B3ria-do-rio#264>, consulté le 20 janvier 2021, traduction par moi-même.

⁸⁸« A revolta da vacina », Museu Histórico da Cidade, disponible à l'adresse : <http://museudacidadedorio.com.br/pt-br/content/hist%C3%B3ria-do-rio#344>, consulté le 20 janvier 2021.

⁸⁹ Museu Histórico da Cidade, disponible à l'adresse : <http://museudacidadedorio.com.br/pt-br/content/hist%C3%B3ria-do-rio>, consulté le 21 janvier 2021.

esplanade du château a été construite sur le site, qui concentre maintenant les principaux pavillons de l'Exposition internationale de 1922. »⁹⁰.

Au point 1930 – 1945 de la ligne du temps, sous le titre « l'Ère Vargas », la note qui accompagne une aquarelle d'Armando Vianna dit que « [p]endant l'ère Vargas (1930-1945), les nouveaux quartiers de la zone sud se sont développés, la population la plus riche s'installant au bord de la mer. La classe moyenne continue à habiter le reste de la zone sud et de la zone nord, tandis que la population pauvre se déplace vers les banlieues et les nouvelles villes dans la *Baixada Fluminense*. En 1930, on estimait à 1,4 million le nombre d'habitants de Rio. Les nouvelles industries ont été éloignées de la zone sud. De grands tisserands leur ont attribué des terres, donnant naissance à des zones qui étaient alors occupées par la classe moyenne. C'est le cas du Jardin *Laranjeiras*, dans les terres de l'Alliance Tisserande (actuelle rue du Général Glicério), en 1937, et du Jardin du Corcovado, dans le Jardin Botanique, dans l'ancienne usine du Corcovado. Au centre, des bâtiments monumentaux occupaient l'Esplanade du château, comme le palais Gustavo Capanema, un monument de l'architecture moderniste, inauguré en 1945. La construction de l'avenue Président Vargas a entraîné la démolition d'une partie du patrimoine architectural du XVIII^e siècle et causé le déplacement, une fois de plus, de la population la plus pauvre de la région. A cette époque, le Palais du Duc de Caxias, quartier général de l'armée, et la nouvelle gare centrale sont construits. »⁹¹.

Au point 1945 de la ligne du temps réapparaît le terme *favela* sous le titre « Inauguration de l'avenue Brasil ». La note explicative à côté de la photo raconte que « L'*Avenida Brasil* a été inaugurée en 1946 pour déplacer le trafic des autoroutes Rio-Petrópolis et Rio-São Paulo vers des zones moins peuplées et pour intensifier l'installation d'usines le long de la nouvelle autoroute. Cependant, une partie du projet n'a pas été réalisée et, de ce fait, la région entre Olaria et Parada de Lucas a été occupée par de grandes *favelas* »⁹².

À l'entrée 1960 dans la ligne du temps, sous le titre « Brasília capitale, début de la Guanabara », on apprend dans le dernier paragraphe de la notice que « Carlos Lacerda [le premier préfet de la ville depuis qu'elle n'était plus la capitale du pays] a également supprimé des *favelas*, déplaçant leurs habitants vers les lotissements de Vila Kennedy, à Senador Camará ; Vila Esperança, à Vigário Geral ; Vila Aliança, à Bangu ; Cidade de Deus et à Jacarepaguá. » Il s'agit de la dernière apparition du mot *favela* dans la ligne du temps sur le site du MHC.

La ligne du temps s'arrête en 2016, avec une note sur les Jeux Olympiques qui ont eu lieu à Rio.

⁹⁰Museu Histórico da Cidade, disponible à l'adresse : <http://museudacidadedorio.com.br/pt-br/content/hist%C3%B3ria-do-rio>, consulté le 21 janvier 2021.

⁹¹ Museu Histórico da Cidade, disponible à l'adresse : <http://museudacidadedorio.com.br/pt-br/content/hist%C3%B3ria-do-rio>, consulté le 21 janvier 2021.

⁹² Museu Histórico da Cidade, disponible à l'adresse : <http://museudacidadedorio.com.br/pt-br/content/hist%C3%B3ria-do-rio>, consulté le 25 janvier 2021.

Au total, on compte donc sept entrées, sur les 66 que compte la ligne du temps, évoquant la thématique des *favelas*, dont quatre notices qui évoquent expressément le terme *favela* et trois qui, sans en parler explicitement, abordent la thématique de manière implicite. Mise à part l'aquarelle *Favela da Providência* de Francisco Aquarone (sans date), aucune photographie ou autre image ne montre une *favela* sur le site du MHC et la *favela Vila Parque*, voisine du musée, ne trouve étonnamment aucune mention ou photographie.

La favela dans l'exposition permanente du MHC

L'exposition permanente du MHC raconte l'histoire de la ville de Rio depuis sa fondation le 1^{er} mars 1565 jusqu'à la contemporanéité, en dix-sept salles de tailles très variables, dont six salles au rez-de-chaussée et onze au premier étage. L'exposition est conçue selon le modèle muséal hégémonique, principalement à la gloire du pouvoir, tel qu'il se manifeste sous les différentes formes d'Etat que le territoire a connues depuis son occupation par le Portugal, ainsi que dans la vénération de certains préfets de la ville. Le fil rouge de l'exposition suit l'axe de la chronique officielle de l'État, à savoir le Brésil-Colonie, le Brésil impérial et la République⁹³.

[*Excursus*]

Même si cela sort du sujet de ce travail, je signale qu'il est frappant de voir à quel point la mémoire des peuples indigènes est effacée du MHC. Dans la première salle sont évoqués les peuples indigènes qui habitaient la région de la future ville de Rio de Janeiro, sur des tableaux, dans des gravures historiques (par exemple une gravure historique d'un auteur francophone anonyme : *Indiens anthropophages du Brésil*, sans date⁹⁴), par une maquette reconstituant un village indigène ainsi qu'en fin du

⁹³ Entretien avec Alexandre Valadão Rios, directeur du MHC, mené le 4 novembre 2021 à Rio de Janeiro.

⁹⁴ Une remarque s'impose au sujet de cette gravure au titre parlant : l'anthropophagie indigène fut historiquement largement exploitée pour justifier la réduction en esclavage des indigènes, leur « évangélisation » forcée et, ensuite, leur extermination. Il va sans dire que le discours au sujet des « cannibales des tropiques » n'était pas caractérisé par beaucoup de compréhension ni de mise en contexte – il était d'ailleurs nécessaire d'éviter les tentatives de compréhension, sans quoi il aurait été difficile de justifier tous les crimes commis à leur encontre alors que les colonisateurs pratiquaient eux-mêmes une religion dans laquelle on sacrifie et ingurgite un dieu-homme lors de chaque messe. Il est déplorable que le cartel accompagnant ladite gravure passe tout cela entièrement sous silence, participant ainsi indirectement au renforcement de l'idée que la colonisation extrêmement violente par les Portugais était malgré tout une bonne chose, vu qu'elle a mis fin au cannibalisme pratiqué par certains peuples indigènes.

texte de salle. Aucun objet archéologique ne rappelle leur présence dans cette première salle et moins encore dans les autres, où il n'en est simplement plus question, tant d'un point de vue historique que contemporain. Comme cela n'est pas de notoriété publique, je relève que sur le territoire de Rio de Janeiro habitent encore aujourd'hui des groupes indigènes, certains en ville, certains dans des villages aux alentours. Il n'y a donc pas seulement effacement de l'histoire indigène ancienne, mais également exclusion de leur présence actuelle, qui participe pourtant de ce qui constitue la ville et la culture de Rio. Le public qui visite le MHC sans savoir que des peuples indigènes habitent aujourd'hui encore sur le territoire de la ville et de l'Etat de Rio de Janeiro en sortira tout aussi ignorant sur cette question qu'il n'y est entré, voire conforté dans la fausse idée que les indigènes qui ont survécu au génocide⁹⁵ se trouvent tous très loin de Rio, quelque part en Amazonie.】

La thématique *favela* est explicitement abordée dans les trois dernières salles de l'exposition permanente, au premier étage du musée, notamment dans la salle qui thématise le passage du XIX^e au XX^e siècle, dans celle consacrée à la première moitié du XX^e siècle et dans la dernière salle d'exposition.

Bien qu'elle ne traite pas (et plus précisément *parce qu'elle ne traite pas*) de la thématique de la *favela*, la salle dédiée à la Belle Époque mérite qu'on s'y arrête, puisqu'elle concerne une période de grandes transformations urbaines sous l'impulsion du maire Francisco Pereira Passos. Or ces travaux ne furent pas sans incidence sur les populations les plus pauvres dont les droits ont été violés par des déplacements forcés et la destruction arbitraire de leurs maisons. La salle Belle Époque expose divers plans architecturaux et urbanistiques ainsi qu'un grand portrait de Francisco Pereira Passos. Un long texte de salle dit, après avoir évoqué l'effervescence culturelle qui rayonnait sur le monde depuis Paris, que « [l]e Brésil ne sortirait pas indemne de cette ébullition. La Belle Époque s'y est développée comme un mouvement d'opposition aux héritages coloniaux et au passé monarchiste récent, qui mettait en évidence le décalage entre la jeune république brésilienne et le monde

⁹⁵ À propos de génocide : il est toujours en cours. Le gouvernement Bolsonaro le promeut notamment (sommet de la perversité) à travers l'organisme gouvernemental censé être responsable de la protection des droits des peuples indigènes, la FUNAI. En outre, des milices en lien avec ce même gouvernement multiplient des attaques meurtrières contre des peuples indigènes sur des territoires intéressants du point de vue économique (mines illégales d'or et d'autres minéraux, coupes illégales de bois tropicaux, expansions illégales de plantations de soja ou de surface pour l'élevage de bœufs, etc.). En outre, le clan Bolsonaro a pour conseiller juridique une juge du Tribunal Suprême (STF), à savoir Maria do Carmo Cardoso, appelée « Tante Carminha » par le clan. Celle-ci met un écran de protection juridique notamment entre des enquêtes menées par l'État de Roraima contre des envahisseurs criminels de terres indigènes Yamomami et la justice fédérale sollicitée par cet État. Cf. Sassine Vinícius, « Juíza aliada do clã Bolsonaro libera aeronaves suspeitas de atuação em garimpo », in : *Folha de São Paulo*, 5 janvier 2022, disponible à l'adresse <https://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2022/01/juiza-aliada-do-cla-bolsonaro-libera-aeronaves-suspeitas-de-atuacao-em-garimpo.shtml> ; Schwade Egidio, « Situação Yanomani: aonde estão as Forças Armadas? », in : *Brasil de Fato*, 21 mai 2021, disponible à l'adresse <https://www.brasildefato.com.br/2021/05/21/artigo-situacao-yanomani-aonde-estao-as-forcas-armadas-por-egidio-schwade> ; Pajolla Murilo, « Funai abandona proteção de um terço das terras indígenas, inclusive onde há isolados », in : *Brasil de Fato*, 11 janvier 2022, disponible en ligne à l'adresse <https://www.brasildefato.com.br/2022/01/11/funai-abandona-protecao-de-um-terco-das-terras-indigenas-inclusive-onde-ha-isolados>, tous consultés le 12 janvier 2022.

moderne. Le pays doit se "civiliser". En d'autres termes, se moderniser selon les normes de civilisation françaises. Aucun endroit ne devrait refléter cette norme plus que la capitale fédérale ». Le projet d'urbanisation du maire Pereira Passos est évoqué, projet entièrement calqué sur le modèle parisien de Haussmann, poursuivant les mots d'ordre d'assainissement, ordre et embellissement de l'espace urbain. Finalement, le texte raconte comment la société *carioca* se francise dans ses us et coutumes.

Cette salle suscite des interrogations et réflexions critiques, comme l'exprime Mylena Almeida, étudiante en histoire et habitante de la *favela* voisine du MHC, qui a visité le musée avec moi, répondu à mes questions et commenté les salles :

« Je pense que, comme presque tout dans le musée (c'est ce que je t'ai dit l'autre jour), tu peux voir le parti pris dans la façon dont l'Histoire est racontée. La Belle Époque a été une période de transformation à Rio qui a également impliqué la destruction de beaucoup de maisons et le déplacement de beaucoup de personnes dans le centre de la ville de Rio de Janeiro, qui était un lieu occupé principalement par des personnes esclavisées, par la communauté noire qui s'est développée de plus en plus dans les *favelas*. Le texte que nous lisons raconte donc que la transformation [urbaine] de la ville de Rio à la Belle Époque a bel et bien eu lieu, mais il n'apporte aucune référence à ce qui s'est passé pour que cette transformation puisse se concrétiser. Tous ces déplacements forcés, qu'est-ce qui a été fait avec les personnes qui ont été retirées de cet espace ? Il y a une francisation, ce truc européen qui se passe. Mais c'était un lieu de grande culture, c'est là que le *samba* a commencé à émerger, qui est un symbole de la culture du Brésil, de Rio de Janeiro en particulier. Et cela n'est pas représenté ici, il n'y a aucune référence à ces personnes. Pas même dans les images. »⁹⁶

Je peux difficilement ajouter quoi que ce soit au commentaire de Mylena. Il est établi que la réforme urbaine de Rio à la Belle Époque a déplacé de force les masses pauvres, principalement noires, les chassant du centre-ville et les forçant ainsi à occuper les collines proches du centre, afin de rester dans une distance viable de leurs sources de revenus⁹⁷. L'impression reste que la volonté d'embellissement de l'époque se maintient dans le discours muséal de cette salle qui passe sous silence les violences de la période dont elle parle.

La prochaine salle, qui raconte le passage du XIX^e au XX^e siècle, aborde en revanche frontalement la problématique de la « favélisation » de la ville de Rio, dans un changement de discours qui peut être considéré comme une rupture par rapport à la salle précédente. Dans cet espace, relativement grand, se trouvent exposés une grande maquette de Rio de Janeiro, un plan de la ville, ainsi que plusieurs tableaux et photographies, parmi lesquels une peinture à l'huile intitulée « *Samba* » ainsi que

⁹⁶ Entretiens avec Mylena Almeida, étudiante en histoire habitant dans la *favela* Vila Parque, menés le 4 et 10 octobre à Rio de Janeiro.

⁹⁷ Gonçalves Rafael, *Les Favelas de Rio de Janeiro, histoire et droit XIX^e et XX^e siècles*, Paris : L'Harmattan (coll. Recherches Amériques latines), 2010, p. 16.

la photographie en noir et blanc d'une famille anonyme devant sa baraque dans une *favela*. Le texte de salle, après avoir rappelé les efforts d'assainissement et d'urbanisation de la ville, notamment la destruction en masse des anciens *cortiços*, dit ceci : « Expulsés sans aucune indemnisation ni assistance, les habitants des maisons démolies n'avaient plus que l'option entre les banlieues *cariocas* et une existence littéralement en marge de la ville idéalisée : se dirigeant vers les pentes des collines entourant la zone remodelée, ils ont érigé leurs cabanes improvisées avec des matériaux jetés dans les décharges ou ramassés, souvent, dans les décombres des démolitions de leurs maisons. Les collines de *Santo Antonio*, *Castelo* et *Pinto*, entre autres, ont rejoint la colline *Providência*, où serait apparue la première *favela* du pays, caractérisant le processus de "favélisation" qui n'a cessé de s'accroître jusqu'à aujourd'hui, et qui a mis en lumière les contrastes de la société *carioca* et de manière plus générale brésilienne ». Le même texte rappelle la persécution de la culture de racine africaine, notamment l'interdiction et la répression du *samba* et de la *capoeira*⁹⁸. Si le sujet est ici enfin abordé, son traitement reste lacunaire. Mylena observait, à juste titre, que « [n]ous passons par environ dix salles d'exposition avant qu'ils n'en parlent [de la *favela*] - il y a une salle exclusivement dédiée au maire Pereira Passos, une autre exclusivement consacrée au maire Pedro Ernesto, une pièce exclusivement pour Dom Pedro II. Et nous avons ce bref portrait de cette population, dans la dernière salle de l'exposition du musée. Je trouve cela très significatif - quelle Histoire racontons-nous dans ce musée ? De quelle manière la représentons-nous ? » A cette critique s'ajoute que le musée passe sous silence un fait historique qui a profondément marqué la société brésilienne : alors que les anciennes personnes esclavisées avaient été affranchies sans aucune forme d'indemnisation (ni financière, ni en terres) et devaient donc trouver un travail rémunéré pour survivre, le gouvernement se lançait parallèlement dans de grandes campagnes promotionnelles en Europe, incitant des étrangers, parmi eux les Suisses, à s'installer au Brésil afin de coloniser les immenses espaces à l'intérieur du pays et, ce faisant, d'augmenter la proportion d'individus blancs alors que l'immense majorité des habitants était constituée de Noirs⁹⁹. Cette politique de « blanchissement » (*branqueamento*) de la population a naturellement fortement aggravé la marginalisation économique des noirs récemment libérés, qui restaient (et leurs descendants restent) soumis à des aprioris racistes profondément enracinés dans la société brésilienne dominante. Les effets de la politique de blanchissement de l'époque se font fortement remarquer jusqu'à ce jour.

L'avant-dernière salle, relativement petite, est consacrée à la première moitié du XX^e siècle. Dans une vitrine sont exposés quelques objets en lien avec le carnaval. Le texte de salle commence par évoquer l'impact de l'Exposition internationale de 1922 à Rio, décrit ensuite l'américanisation de la politique, de l'économie et de la

⁹⁸ Cf. Introduction et chap.I, *supra*.

⁹⁹ Cf. p.ex. Rocha Ferreira Samuel, « Branqueamento, indígenas e o tráfico de escravos », in : *Portal Geledés*, 13 janvier 2021, disponible à l'adresse <https://www.geledes.org.br/branqueamento-indigenas-e-o-trafico-de-escravos/>, consulté le 14 janvier 2022.

culture à partir des années 1940 et présente à la fin l'histoire du carnaval et du *samba*. Mylena commente la salle avec ces mots :

« À propos de l'histoire du *samba* : Je ne considère pas ceci [le discours muséal] comme l'histoire du *samba*. L'histoire du *samba* est une histoire de lutte et de résistance des personnes d'origine africaine, des personnes esclavisées principalement, qui ont été persécutées, totalement marginalisées pour avoir joué des tambours en haut [sur les collines], dans les communautés. Cela était considéré comme une mauvaise chose, ce n'était pas considéré comme de la vraie musique. Le texte parle de la glamourisation du *samba* – je pense que cela se produit principalement lorsque la *Bossa Nova* est apparue, qui est la musique d'*Ipanema*, d'une classe moyenne supérieure, donc cela devient une chose glamourisée. Dans les *favelas*, ce n'est pas le cas. L'histoire du *samba*, c'est ça, c'est la résistance, c'est la lutte, c'est cette culture populaire et tellement significative pour la culture du peuple, les descendants des personnes esclavisées, descendants d'une histoire comme celle-ci... Pour moi, le *samba* est l'une des manifestations qui représente le mieux l'histoire de Rio de Janeiro, tant dans ses compositions que dans sa propre histoire, par le fait d'avoir été créé dans les arrières-cours [...] ». Un manquement majeur du texte de salle réside en effet dans le fait d'ignorer l'impact de l'apparition de la *Bossa Nova* sur le *samba*, et de ne même pas évoquer ce genre. Comme Mylena l'a précisé : « Le truc c'est qu'avec la *Bossa Nova*, le *samba* a aussi commencé à être consommé et à être vu comme quelque chose de culturel, d'une culture populaire, et que cela a toute sa richesse – mais les principaux *sambistas* sont tous morts mal en point ! Même Cartola, [...] tous les grands *sambistas* sont morts dans leur cour en faisant leurs petits *sambas* qu'aujourd'hui nous tenons pour de grandes compositions nationales et qui sont même reconnus internationalement. Mais, à l'époque, il n'y avait aucune reconnaissance de ce qu'ils produisaient, de son importance. Nous avons les *Batutas* [un groupe] de Pixinguinha qui sont allés chanter en France, à Paris, et ont eu beaucoup de succès et après cela, le *samba* a commencé à être reconnu comme une musique de la culture populaire brésilienne, appréciée dans une certaine mesure au Brésil aussi. » Finalement, du point de vue de la question de la représentation muséale de la *favela*, il est regrettable que le texte de salle ne parle pas de l'importance sociale, culturelle et économique des innombrables écoles de *samba* qui font fonctionner le carnaval. Ces écoles sont toutes issues de *favelas* et y jouent un rôle crucial, non seulement pendant les jours du carnaval mais tout au long de l'année.

L'élément le plus important de la dernière salle de l'exposition permanente est une vidéo d'environ trois minutes qui raconte l'histoire récente de la ville de Rio de Janeiro, depuis 1960, année lors de laquelle Rio a perdu son statut de capitale fédérale au profit de Brasília, jusqu'en 2021. La vidéo a été conçue exprès pour l'exposition et est disponible sur le canal *YouTube* du musée¹⁰⁰. Lors de la conception de l'exposition permanente, l'idée était de proposer un film afin de mieux aborder la

¹⁰⁰ Vidéo disponible à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=TNTZILFdlA>, consultée le 14 janvier 2022.

thématique complexe de la *favela*¹⁰¹, sujet sur lequel le musée ne possède pas de collection. Pour palier un peu ce manque, ce film aborde la question de manière frontale et succincte. Il dit clairement que les problèmes urbains actuels sont le résultat direct de décennies de problèmes structurels non résolus, causés notamment par des réformes urbaines sans projets politiques pour les populations les plus pauvres, directement affectées par les transformations de la ville, et par elles poussées à inventer des solutions pour survivre, notamment, l'habitation dans des quartiers irréguliers et des *favelas*. La vidéo qualifie d'« arbitraires » les expulsions forcées des habitants des *cortiços*, rasés pour ouvrir de grandes avenues dans la ville. Le film évoque également les profondes inégalités sociales, notamment en termes d'accès à l'éducation, la santé, les transports, les opportunités économiques et l'habitat. L'un des problèmes majeurs de Rio est abordé, mais très superficiellement : l'insécurité, la violence et la criminalité, qui ont augmenté de manière significative depuis les années 1980, sont, selon le film, liés au trafic de stupéfiants – ce qui est naturellement vrai, mais cette affirmation passe sous silence que, depuis les années 2000, les milices sont considérablement plus puissantes que les traditionnelles factions, avec l'importante différence qu'elles ont des liens immédiats avec tous les niveaux du pouvoir étatique, notamment avec le parlement, le gouvernement, la police civile et militaire¹⁰². La question de la violence liée au trafic des stupéfiants est bien trop complexe pour être abordée convenablement dans ce travail, ce d'autant plus qu'il faudrait longuement analyser le rôle de la violence policière dans le domaine. Le phénomène est toutefois si imbriqué avec la question de la *favela* et a un impact tellement grave sur la vie de ses habitant-e-s, qu'un discours muséal au sujet de la *favela* devrait nécessairement l'aborder. En résumé sur cette question, le film a le mérite d'exister et de discuter un certain nombre des questions qui concernent le phénomène *favela*, il n'arrive toutefois pas à approfondir la thématique et souffre de quelques manques importants : d'abord, le fait de ne pas du tout évoquer la *favela* voisine du MHC (*Vila Parque*), ni la *Rocinha* qui, jusqu'à récemment était considérée la plus grande *favela* d'Amérique Latine et qui se trouve également dans le voisinage proche du musée¹⁰³. Aucune image contemporaine ne montre la réalité actuelle des *favelas* de Rio. Finalement, la fin du film évoque sans le moindre sens critique les méga-événements sportifs du XXI^e siècle (la Coupe du Monde, les Jeux Olympiques,

¹⁰¹ Entretien avec Alexandre Valadão Rios, directeur du MHC.

¹⁰² Cf. « No Rio de Janeiro a milícia não é um poder paralelo. É o Estado », Pública, Agência de Jornalismo Investigativo, 28 janvier 2019, disponible à l'adresse <https://apublica.org/2019/01/no-rio-de-janeiro-a-milicia-nao-e-um-poder-paralelo-e-o-estado/>, consulté le 29 décembre 2021 ; Serra Carlos Henrique, Suarez Marcial, de Souza Luís Antônio Francisco, « A milicianização no Rio de Janeiro: a segurança pública em foco », in : *Diálogos do Fim do Mundo*, 22 novembre 2021, disponible à l'adresse <https://dialogosdofimdomundo.blogspot.com/2021/11/a-milicianizacao-no-rio-de-janeiro.html>, consulté le 29 décembre 2021 ; Paes Manso Bruno, *A República das Milícias: Dos esquadrões de morte até a Era Bolsonaro*, São Paulo : todavia, 2020.

¹⁰³ Selon les dernières informations, la plus grande favela au Brésil est la Favela do Sol Nascente, au Distrit Fédéral (DF). Cf. Entrée « Favela Sol Nascente » dans https://wikifavelas.com.br/index.php/Favela_Sol_Nascente#Controv.C3.A9rsias_sobre_o_total_de_habitantes, consulté le 8 juillet 2023.

etc.), qui, selon le commentaire de la vidéo, « ont rendu leur brio à Rio », en passant entièrement sous silence que ces événements sont directement liés à une augmentation sans précédent de démolitions de *favelas*, notamment de celle de *Vila Autódromo*, qui fera l'objet du chapitre suivant¹⁰⁴.

2.3. Museu das Remoções

2.3.1. Présentation du musée

Le *Museu das Remoções*¹⁰⁵ (MdR) est un musée communautaire, à ciel ouvert, de la favela *Vila Autódromo*, situé dans l'ouest de la ville de Rio de Janeiro, au bord de la lagune *Jacarepaguá* et à côté de l'ancien autodrome. Pour comprendre l'histoire de cette communauté et la création du musée, il faut avoir un aperçu de l'histoire du lieu¹⁰⁶ :

La favela *Vila Autódromo* existe depuis les années 1960, période pendant laquelle elle s'est constituée en tant que colonie de familles de pêcheurs qui tiraient leur subsistance de la lagune. Dans les années 1970, l'autodrome fut construit dans ce quartier, ainsi qu'un centre de congrès, le *RioCentro*. Dans les années 1990, *Barra da Tijuca*, le quartier bourgeois le plus proche de *Jacarepaguá*, a commencé à se développer, époque à laquelle la communauté de *Vila Autódromo* était déjà beaucoup plus importante. L'extension du quartier *Barra da Tijuca* le rapprocha progressivement de *Jacarepaguá* dont la vaste superficie commença à s'embourgeoiser et à être entraînée dans une spirale de spéculation immobilière qui eut pour effet, dès les années 1990, de faire planer sur *Vila Autódromo* la menace permanente d'une démolition. Cette pression atteignit son apogée dans les années 2000 en raison d'événements sportifs de grande envergure tels que les Jeux Panaméricains, en 2007, puis la Coupe du monde de football, en 2014. Si *Vila Autódromo* fut en fin de compte épargnée par ces deux événements, elle succomba à l'occasion des Jeux Olympiques de 2016. Utilisant cette manifestation comme prétexte, la mairie, alors dirigée par

¹⁰⁴ Il s'agit de la période historique avec le nombre absolu le plus élevé de démolitions de *favelas* à Rio. Rien qu'entre 2009 et 2013, 20'299 familles ont été expulsées de leurs habitations, ce qui correspond à environ 67'000 personnes. Cf. Betim Felipe, « Remoções na Vila Autódromo expõem o lado B das Olimpíadas do Rio », in : *El País Brasil*, 5 août 2015, disponible à l'adresse https://brasil.elpais.com/brasil/2015/06/20/politica/1434753946_363539.html, consulté le 14 janvier 2022.

¹⁰⁵ La question de la traduction du nom de ce musée en français reste ouverte. Traductions possibles : « Musée des Démolitions », « Musée des Evacuations forcées et Démolitions », « Musée des Evacuations forcées ».

¹⁰⁶ Concernant l'histoire de *Vila Autódromo* voir : Museu das Remoções, *Plano museológico*, sans pagination ; Betim Felipe, « Remoções na Vila Autódromo expõem o lado B das Olimpíadas do Rio », in : *El País Brasil*, 5 août 2015, disponible en ligne à l'adresse https://brasil.elpais.com/brasil/2015/06/20/politica/1434753946_363539.html, consulté le 14 janvier 2022.

Eduardo Paes, commença la démolition de la *favela* dès 2014. Selon le discours officiel, il était indispensable de faire de la place pour construire les infrastructures nécessaires pour les JO. En réalité, la plus grande partie de la surface « nettoyée » des maisons et de leurs habitants est restée vide, sans aucune construction olympique. Quel était donc le but ? Faire de l'hygiénisation sociale, préparer les espaces pour la construction future de quartiers chics. Les noms des trois entreprises immobilières qui ont versé des sommes considérables pour la campagne électorale d'Eduardo Paes sont connues, ainsi que les montants donnés : *Carvalho Hosken Engenharia e Construções* à concurrence de 650'000 BRL ; les entreprises *OAR* et *Cyrela Monza Empreendimentos Imobiliários* à concurrence de 500'000 BRL chacune¹⁰⁷.



Image 4 : Vue aérienne de la favela *Vila Autódromo* avant la destruction, avec l'ancien autodrome de Rio de Janeiro et la lagune *Jacarepaguá*, capture d'écran prise le 15 janvier 2022 sur le compte Facebook du Museu das Remoções. © Museu das Remoções.

A *Vila Autódromo*, les maisons d'environ six cents familles ont été détruites alors que tous les habitants du quartier étaient au bénéfice de titres de possession, à savoir des concessions d'usage d'une durée initiale de 99 ans, renouvelables pour 99

¹⁰⁷ Cf. Betim Felipe, « Remoções na Vila Autódromo expõem o lado B das Olimpíadas do Rio », in : *El País Brasil*, 5 août 2015, disponible à l'adresse https://brasil.elpais.com/brasil/2015/06/20/politica/1434753946_363539.html, consulté le 14 janvier 2022.

ans¹⁰⁸. Seules vingt familles ont réussi à rester sur leur territoire au prix d'une mobilisation et d'une résistance acharnées, bravant, des années durant, pressions, menaces, mensonges, harcèlement psychologique et violences physiques, y compris de la part de la police, auxquels s'était livrée la mairie d'Eduardo Paes.



Image 5 : Collage de photos publié sur le compte *Instagram* du MdR montrant des actions de résistance, la confrontation violente avec la police et la destruction de maisons de la *favela*. Capture d'écran faite le 14 janvier 2022. © Museu das Remoções.

Le MdR est né de cette lutte de la communauté pour pouvoir rester sur le territoire de *Vila Autódromo*. Inauguré le 18 mai 2016, Journée internationale des Musées, « le *Museu das Remoções*, en plus d'être un instrument de lutte, a pour objectif de promouvoir des événements dans le cadre de la résistance artistique, d'utiliser cette puissante arme de transformation qu'est l'art pour diffuser, propager et faire réfléchir à des situations réelles d'oppression, par le biais de débats, d'ateliers, de théâtre, d'expositions, de projections, de soirées, de foires littéraires et de tout ce qui peut être inventé et réinventé en faveur d'une société mieux informée, favorisant ainsi l'esprit critique. Les membres qui composent le MdR sont éclectiques, il y a des

¹⁰⁸ Entretien avec Nathalia Macena.

personnes issues de différents domaines de connaissances : architectes, historiens, muséologues, sociologues, anthropologues, avocats, acteurs, chercheurs, professionnels, étudiants, enseignants d'autres domaines, habitants de la communauté de *Vila Autódromo* et habitants d'autres communautés ; tous sont bénévoles du fait qu'ils s'identifient à ce projet. Nous ressentons et nous voyons le MdR comme une stratégie de défense et comme un instrument de préservation de la mémoire pour toutes sortes d'agressions auxquelles nous avons été soumis au nom de la spéculation immobilière. Le *Museu das Remoções* était et est toujours un instrument de lutte important pour la permanence de la communauté, nous donnant une visibilité et nous amenant à participer à la muséologie sociale. Nous espérons que ce musée sera de plus en plus fort pour aider à la lutte d'autres communautés, car la mémoire ne s'efface pas »¹⁰⁹.

Mission, vision et valeurs du MdR

La mission du MdR telle que formulée dans son plan muséal est de « [p]articiper aux luttes contre les expulsions, en préservant le lien symbolique, la mémoire émotionnelle et les pratiques sociales des communautés éloignées »¹¹⁰.

Il énonce sa vision comme suit :

« La fonction du [musée] est d'être un instrument de résistance et de lutte dans toutes les communautés locales et nationales qui souffrent de processus d'expulsion et de pratiques de spéculation immobilière, favorisant ainsi la visibilité de la cause, afin d'éviter de nouvelles actions arbitraires et l'effacement de la mémoire qui s'y réfère. »¹¹¹

Et il a adopté ces valeurs :

- « Défendre nos droits ;
- Combattre et résister, pas seulement pour nous ;
- Préserver les souvenirs et les histoires des personnes disparues ;
- Sauvegarder une mémoire qui ne saurait être effacée. »¹¹²

¹⁰⁹ Teixeira Sandra Maria de Souza, Macena Nathalia, da Silva Luiz Claudio, da Penha Maria Macena, «Museu das Remoções », in : *prosas* (sans date), disponible à l'adresse https://prosas.com.br/empreendedoras/8100#!#tab_vermais_descricao, consulté le 9 janvier 2022.

¹¹⁰ Museu das Remoções, *Plano museológico*, sans pagination.

¹¹¹ Museu das Remoções, *Plano museológico*, sans pagination.

¹¹² Museu das Remoções, *Plano museológico*, sans pagination.

2.3.2. Présence sur Internet

Le MdR est très présent sur Internet. Outre un site web très bien documenté, il alimente un canal sur *YouTube* et des profils sur *Facebook* et *Instagram*¹¹³. Tous ces médias sont gérés de manière professionnelle, ce qui n'est possible que grâce aux nombreuses personnes qui soutiennent la communauté depuis le début de la lutte. Très récemment, le MdR a mis en ligne l'exposition digitale « Notre maison, notre histoire : souvenirs des démolitions, des expulsions et de la pandémie », qui a été développée de manière collaborative, dans un partenariat de la communauté de *Vila Autódromo* et d'autres communautés qui ont vécu ou vivent le processus de démolitions et d'expulsions forcées, même pendant la pandémie du coronavirus¹¹⁴.

2.3.3. Parcours d'exposition

Comme évoqué ci-dessus, le MdR est un musée à ciel ouvert. Aujourd'hui, les vestiges des maisons démolies constituent la collection du musée formant le « parcours d'exposition de la mémoire », le long duquel plusieurs plaques ont été installées, qui font référence aux espaces existant à *Vila Autódromo* avant la démolition¹¹⁵. Tout le territoire de l'ancienne *favela* fait partie du musée, mais le noyau du parcours d'exposition se compose de vingt-quatre plaques, dont dix-huit relatives à des points de mémoire et quatre à d'anciens noms de rue ; deux autres citant des textes qui expliquent la création du MdR¹¹⁶. Toutes ces plaques sont imprimées recto verso ; d'un côté se trouve l'explication liée à l'endroit, de l'autre une phrase qui a été importante pour le mouvement de résistance de la communauté.

La majeure partie de la surface « nettoyée » de ses anciennes maisons est restée inoccupée.

¹¹³ Site web : <https://museudasremocoes.com/>, consulté le 15 janvier 2022 ; canal YouTube : <https://www.youtube.com/museudasremocoes>, consulté le 15 janvier 2022 ; profil Facebook : <https://www.facebook.com/museudasremocoes>, consulté le 15 janvier 2022 ; profil Instagram : <https://www.instagram.com/museudasremocoes/>, consulté le 15 janvier 2022.

¹¹⁴ <https://museudasremocoes.com/nossa-casa-nossa-historia/>, consulté le 15 janvier 2022, mis en ligne le 10 décembre 2021.

¹¹⁵ Cf. le site Internet <https://www.museusemparedes.com/museu-das-remocoes/>, consulté le 15 janvier 2022.

¹¹⁶ Teixeira, Sandra Maria de Souza, « Museu das Remoções: Moradia e Memória », in : Soares, Bruno Brulon. (éd.). *Descolonizando a Museologia. 1. Museu, Ação Comunitária e Descolonização*, Comitê Internacional para a Museologia – ICOFOM 2020, pp. 226- 238.



Image 6 : Vue d'une partie de *Vila Autódromo*. Sur toute la surface verte au premier plan il y avait des maisons avant les démolitions. Au deuxième plan, l'arrêt désormais abandonnée du BRT (transport public), construit pour les JO de 2016. Au fond, les immeubles de *Barra da Tijuca*, quartier d'élite qui est en train de « monter » vers *Vila Autódromo*. © photo Leonor Hernández, le 6 novembre 2021 à *Vila Autódromo, Jacarepaguá*, Rio de Janeiro.

Les projets annoncés par la ville de Rio n'ont jamais été réalisés, malgré l'acharnement dont le gouvernement de la ville a fait preuve pour vider le territoire de ses habitant-e-s. Les vingt familles qui ont pu résister jusqu'à la fin ont été relogées dans des maisons individuelles construites par la mairie sur le territoire de *Vila Autódromo*. Le nouveau quartier se compose d'une rue unique, avec dix maisons de chaque côté de la rue. Les autres familles ont soit été relogées dans des appartements du programme gouvernemental « *Minha casa, minha vida* », souvent dans des quartiers distants de *Vila Autódromo*, soit indemnisées. Une seule maison de l'ancienne *favela* est restée intacte sur le territoire ; elle se trouve un peu à l'écart et fait partie du parcours muséal.



Image 7 : La seule maison de l'ancienne *favela Vila Autódromo* qui a résisté au processus de démolition.

© photo Leonor Hernández, le 6 novembre 2021 à *Vila Autódromo, Jacarepaguá*, Rio de Janeiro.

Traduction des graffiti : « Baraque de la *favela Vila Autódromo* – fonction sociale » et « Rio, c'est la *favela*, Rio, c'est le *samba*, Rio, c'est le *pagode*, le *funk* et le *rap*. Tout commence dans la *favela*. C'est nous. »

Depuis l'inauguration du musée en 2016, la nature exubérante a largement repris le dessus de sorte que, lorsque l'on visite le *Museu das Remoções*, on se promène en grande partie dans une végétation luxuriante. En outre, comme, en dehors de l'unique rue du nouveau quartier, le territoire n'a jamais été urbanisé, on marche la plupart du temps sur des sentiers de terre battue.

Les plaques installées sur tout le territoire constituent l'élément central de l'exposition.



Image 7 : Plaque *Ruines de la maison de Monsieur Adão*. © photo Leonor Hernández, le 6 novembre 2021 à Vila Autódromo, Jacarepaguá, Rio de Janeiro.



Image 8 : Plaque *Quand l'habitat est un droit, résister est un devoir*. © photo Leonor Hernández, le 6 novembre 2021 à Vila Autódromo, Jacarepaguá, Rio de Janeiro.

Je ne saurais terminer ce chapitre sans rendre hommage à l'extraordinaire qualité de l'accueil qui m'a été fait par les membres du musée : Dona Penha, Seu Luiz, leur fille Nathália Macena ainsi que Sandra Texeira. Même le chien de la famille da Penha m'a reçue avec beaucoup d'affection. Peut-être que le plus marquant d'une visite du *Museu das Remoções* est cette extraordinaire chaleur humaine, toute aussi intense et exubérante que la nature locale, l'ouverture fondée sur l'amour qui constitue sans doute le noyau de la réussite de la lutte de cette communauté.

2.4. *Sankofa* – Rocinha¹¹⁷

2.4.1. Présentation du musée

Le *Sankofa*, musée de la *favela Rocinha*, est un musée communautaire basé sur la relation entre l'espace, le temps et la mémoire, en interaction permanente et directe avec les groupes sociaux qui vivent dans la *Rocinha*, considérée jusqu'à récemment comme la plus grande *favela* d'Amérique Latine. Le musée lui-même est porté par un collectif. Il existe depuis 2008¹¹⁸. Jusqu'à ce jour, ce collectif n'a pas de personnalité juridique, contrairement à ce qui est le cas d'autres musées communautaires, p.ex. le *MUF – Museu de Favela* ou le *Museu da Maré*, qui se sont constitués en associations selon le droit civil brésilien¹¹⁹.

Sur son profil *Facebook*, le *Sankofa-Rocinha* se présente avec ces mots :

¹¹⁷ Cette partie du travail reste malheureusement très lacunaire. Cela est principalement dû au fait qu'il a été très difficile de mener le terrain au Sankofa. Avant de partir à Rio, il ne m'a pas été possible d'obtenir un entretien téléphonique avec une personne du collectif, ce qui aurait pourtant été nécessaire, vu le manque de mise à jour de la communication sur le site Internet du musée (cf. le sous-chapitre Présence sur Internet *infra*). Une fois sur place, j'ai pu fixer un rendez-vous au Sankofa en début de séjour, et j'avais l'espoir de pouvoir en fixer un deuxième plus tard. Ce premier rendez-vous a été annulé à cause des fortes pluies qui compliquent énormément la vie dans les *favelas*, surtout celles, comme la *Rocinha*, qui sont construites sur les collines de la ville. Finalement, j'ai pu en fixer un pour l'avant-veille de mon départ (qui a d'ailleurs failli être à nouveau annulé, car il risquait de pleuvoir également). J'ai pu rencontrer Antônio Firmino du Sankofa le 12 novembre 2021 à 9h dans la bibliothèque de la *Rocinha*, en compagnie de Mylena Almeida et Iure Sousa, deux jeunes habitants de *Vila Parque*, *favela* voisine de la *Rocinha*, qui voulaient également connaître le Sankofa. Ce rendez-vous, pour lequel nous avions prévu environ trois heures, a malheureusement été interrompu presque en permanence. Il en résulte que le temps réellement passé en entretien avec Firmino fut extrêmement court et il n'a pas été possible de retourner au Sankofa avant mon départ. Cela reste une lacune majeure, étant donné que, jusqu'ici, la principale activité du musée sont les visites guidées de la *Rocinha histórica* que je n'ai pas pu faire.

¹¹⁸ Entretien avec Antônio Carlos Firmino mené 12 novembre 2021 à Rocinha, Rio de Janeiro.

¹¹⁹ À ce sujet, il faut savoir qu'en droit brésilien, contrairement au droit civil suisse, il est relativement compliqué de fonder une association. Cela nécessite un certain nombre de démarches administratives, notamment pour obtenir un numéro du cadastre des personnes morales (CNPJ, *Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas*), formalité qui n'existe pas en droit Suisse pour la création d'une association.

« Le *Sankofa* n'a pas d'espace physique. Sa principale pratique consiste à promouvoir l'interaction des habitants [de la *favela Rocinha*] à partir de leurs histoires et affinités. L'objectif est de faire connaître le passé et la culture de la *Rocinha*, toujours à travers les yeux de ceux qui connaissent la communauté. Le travail est directement lié à l'estime de soi des habitants, ce qui leur permet de changer leurs habitudes ainsi que de renforcer leurs racines culturelles et affectives »¹²⁰.

Le mot *sankofa* est un « idéogramme présent dans l'adinkra, un ensemble de symboles idéographiques du peuple Akan, un groupe linguistique d'Afrique de l'Ouest. Il peut être représenté par un oiseau dont la tête est tournée vers l'arrière ou par une forme composée de deux tours juxtaposés, en miroir, formés par des volutes contiguës dans des directions opposées, ce qui donne une [...] "forme de cœur". Dans son étymologie, le terme *sankofa* peut être traduit littéralement par "retourner et ramasser" (san - retourner, revenir ; ko - aller ; fa - chercher, chercher et ramasser) ». En général, on traduit le concept *sankofa* par "il n'est jamais trop tard/interdit de revenir en arrière et de récupérer ce qui a été laissé derrière soi"¹²¹. Le musée a choisi le nom de *Sankofa* en référence à la lecture du concept faite par Abdias do Nascimento, un artiste, professeur, militant des droits de l'homme, homme politique et fondateur, entre autres institutions, du *Museu da Arte Negra* (MAN), lecture dans laquelle *sankofa* signifie « revenir au passé pour donner un nouveau sens au présent et construire l'avenir »¹²². Depuis 2011, le *Sankofa - Rocinha* est officiellement reconnu par le programme *Pontos de Memória* (points de mémoire) de l'Institut brésilien des Musées (IBRAM) et se veut « un espace de contestation et de réflexion sur l'histoire du processus d'occupation locale. Il vise à se consolider comme un lieu de mémoire au sein de la favela, en légitimant ce qui est important du point de vue des résidents, historiquement exclus »¹²³.

Un musée itinérant

« Le Musée Rocinha est un musée itinérant qui voyage dans les ruelles et les rues de la favela, exposant une collection composée de photos, de documents, d'objets et de films sur l'histoire et la vie quotidienne de la favela. Cette méthodologie, en relation directe entre la pratique muséologique et la pratique sociale, amène les résidents à partager leurs souvenirs par le biais de témoignages ou

¹²⁰ Cf. profil Facebook du musée <https://www.facebook.com/SankofaRocinha/>, consulté le 15 janvier 2022.

¹²¹ Cf. p. ex. Nascimento, Elisa Larkin (éd.), *A Matriz Africana no Mundo*, São Paulo : Selo Negro, 2008 ; disponible à l'adresse <https://afrocentricidade.files.wordpress.com/2016/04/a-matriz-africana-no-mundo-colec3a7c3a3o-sankofa.pdf>, consulté le 15 janvier 2022.

¹²² Entrée "sankofa" de la version portugaise de l'encyclopédie Wikipédia. Original disponible à l'adresse <https://pt.wikipedia.org/wiki/Sankofa>, consulté le 15 janvier 2022 ; entretien avec Antônio Carlos Firmino.

¹²³ <http://www.museusdorio.com.br/site/index.php/museus-cidade-do-rio/area-de-planejamento-2/item/78-museu-da-rocinha-sankofa-memoria-e-historia#sobre-o-museu>, consulté le 15 janvier 2022.

de dons d'objets au musée, dont la collection est en construction permanente. »¹²⁴ Selon les mots de l'un des membres du collectif, Antônio Firmino, « le Musée de la Mémoire et de l'Histoire Sankofa de Rocinha est basé sur ce principe, tout comme son symbole "SANKOFA", qui représente un oiseau mythique avec les pieds en avant et la tête en arrière, ce qui signifie que, pour construire le présent et l'avenir, nous devons nous tourner vers le passé. C'est ainsi que le musée Sankofa est en train de se construire aujourd'hui. Nos actions sont un parcours où nous racontons les souvenirs et les histoires locales en les contextualisant avec la ville de Rio de Janeiro »¹²⁵.

Comme évoqué ci-dessus, le *Sankofa – Rocinha* ne dispose pas d'espace physique (il utilise la bibliothèque de la *Rocinha* pour ses réunions et certaines activités), mais le collectif est actuellement à la recherche d'un lieu, notamment en raison d'une collection d'environ 19'000 objets et documents qu'il a reçue de l'anthropologue Lygia Segala, professeure à l'Université Fédérale Fluminense à Rio de Janeiro, qui a effectué de nombreux terrains et travaux de recherche au sujet de la *Rocinha*.

2.4.2. Présence sur Internet

Le musée a un *blog* qui n'est plus en activité, la dernière entrée datant de juin 2018¹²⁶. Il a par ailleurs un profil sur *Facebook* sur lequel il fait des publications ponctuelles à intervalles irréguliers et parfois très espacés¹²⁷. La page la plus utilisée est celle que le musée dédie aux visites guidées « *Rocinha Histórica* », qui sera abordée ci-après. Il a en outre un profil sur *Instagram* sur lequel, à ce jour, il n'a fait que huit publications, la dernière datant du 22 décembre 2021¹²⁸.

¹²⁴ <http://www.museusdorio.com.br/site/index.php/museus-cidade-do-rio/area-de-planejamento-2/item/78-museu-da-rocinha-sankofa-memoria-e-historia#sobre-o-museu>, consulté le 15 janvier 2022.

¹²⁵ Firmino Antônio Carlos, « Museu Sankofa Memória e História da Rocinha », in : wikifavelas, disponible à l'adresse https://wikifavelas.com.br/index.php?title=Museu_Sankofa_Mem%C3%B3ria_e_Hist%C3%B3ria_da_Rocinha, consulté le 15 janvier 2022.

¹²⁶ *Blog* du musée Sankofa-Rocinha disponible à l'adresse <http://museudarocinha.blogspot.com/>, consulté le 15 janvier 2022.

¹²⁷ Les deux dernières publications datent respectivement du 21 septembre 2021 et du 2 mai 2018. Le profil *Facebook* du musée disponible à l'adresse <https://www.facebook.com/SankofaRocinha/>, consulté le 15 janvier 2022.

¹²⁸ Profil *Instagram* du musée disponible à l'adresse https://www.instagram.com/museu_sankofa_da_rocinha/, consulté le 15 janvier 2022.

2.4.3. Parcours d'exposition et actions du musée

Actuellement, la principale offre du Sankofa – Rocinha est une visite guidée intitulée « *roteiro Rocinha histórica* » (tour *Rocinha* historique). Le musée entretient un profil *Facebook* exclusivement pour cette offre de visites guidées, page sur laquelle l'offre est décrite dans les termes suivants : « La visite guidée *Rocinha Histórica* offre l'expérience de vivre la vie quotidienne de la plus grande *favela* de Rio de Janeiro, située dans la zone sud de Rio de Janeiro, dans une invitation à voyager dans le temps et l'espace. D'un petit endroit isolé de la ville, [la *Rocinha*] est devenue une référence nationale et internationale sur les questions culturelles, les solutions de logement et l'assainissement de base. La *favela Rocinha* compte officiellement 101 000 habitants, ce qui signifie qu'elle est plus grande que 70% des municipalités du Brésil. Des documents de la collection du musée de Rocinha attestent qu'elle existe depuis 100 ans. L'expression *Rocinha Histórica* désigne les chemins choisis, pleins de souvenirs et d'histoires, avec des découvertes qui, au fil des années de transformation, conservent des éléments plus que spéciaux. Le choix du parcours est né au cours de longues années de marche à travers les ruelles de *Rocinha* en tant que résidents, années pendant lesquelles on a pu observer les cabanes de bois se transformer en constructions de maçonnerie. Après des années de recherche, de capture de l'histoire orale et d'enregistrement de vidéos pour la collection, [...] deux coordinateurs du Musée de la Rocinha, un historien et un géographe, décident de systématiser les itinéraires, [en s'appuyant] sur l'expérience de beaucoup de visites guidées, et pour présenter le système de mobilité à l'intérieur de la *favela Rocinha* [...]. Les allées de connexion et de passage sont mises en évidence, ce qui révèle l'histoire, les méthodes de construction et les marques du temps dans la forme des bâtiments. [Sur la base de cette expérience,] l'initiative est née d'exposer l'histoire de la *Rocinha* par le biais de visites/conférences pour tous les publics. Ceci parce qu'une excellente façon de connaître une ville est d'avoir accès à ses contradictions ainsi qu'aux solutions présentées, [tout en ayant la possibilité de vérifier sur place] comment les problèmes sont résolus de manière positive, à travers l'histoire de notre espace vécu, des solutions qui s'interpénètrent tout le temps depuis toujours. Cet échange permet d'associer notre expérience aux connaissances d'autres domaines tels que l'architecture, la sociologie, l'anthropologie, la muséologie, etc. Ainsi, nous accompagnons des personnes, des groupes, des écoles, des universités et des entreprises dans un voyage à travers le temps, dans l'espace. »¹²⁹ Par ailleurs, le musée organise des actions ponctuelles comme par exemple en juin 2016, une « action audio-visuelle organisée [...] en partenariat avec l'Institut Moreira Salles, [à travers laquelle] le Musée Sankofa [a inversé] la dynamique habituelle entre le musée et la communauté. Ensemble, l'Institut et le musée Sankofa ont transformé la place de la 4^e rue en une exposition multimédia, où les habitants et les passants ont été

¹²⁹ Description publiée sur le profil Facebook « *Rocinha Histórica* », disponible à l'adresse <https://www.facebook.com/RocinhaHistorica>, consulté le 15 janvier 2022.

invités à écouter des enregistrements audio d'entretiens avec des habitants, à regarder des vidéos, à voir des photos et à lire des souvenirs imprimés. Les participants étaient également invités à ramener chez eux un monocle avec une photo symbolique et un souvenir du musée. »¹³⁰ Un autre projet du musée « est le “Thé du musée”, [dans le cadre duquel] les membres de la communauté sont invités à rencontrer les organisateurs du musée et à partager leurs souvenirs. Selon Fernando Emiro, l'un des coordinateurs qui a dirigé le projet, cette méthodologie de collecte d'histoires met l'habitant [de la *favela*] sur le premier plan, [le situant comme] protagoniste et élément fondamental du processus. Antônio Firmino explique que c'est grâce à ce processus que le musée est assuré que son travail provient de la réalité vécue par ces personnes : "Nous ne nous soucions pas de savoir si [l'histoire] est vraie ou fausse car, si nous nous en soucions, nous commençons avec un préjugé et serions amenés à faire une sélection, ce qui équivaut à une exclusion. En agissant ainsi, nous ferions ce que l'État nous a fait : il nous a exclus. Nous travaillons donc dans une perspective qui vise à donner la parole aux diverses mémoires de l'histoire." »¹³¹

¹³⁰ Cronin Sarah, « Museu Sankofa da Rocinha Preserva História e Memória dos Moradores », in : *RioOnWatch*, 12 octobre 2016, disponible à l'adresse <https://rioonwatch.org.br/?p=22823>, consulté le 15 janvier 2022.

¹³¹ Cronin Sarah, « Museu Sankofa da Rocinha Preserva História e Memória dos Moradores », in : *RioOnWatch*, 12 octobre 2016, disponible à l'adresse <https://rioonwatch.org.br/?p=22823>, consulté le 15 janvier 2022.

Muséologie sociale et communautaire

Pendant longtemps, la notion de muséologie et la nature matérielle des musées étaient des concepts relativement consensuels. La muséologie était une technique de travail développée dans les musées, englobant différents procédés appliqués à la collection, la conservation et la restauration d'objets muséaux. Le musée était un édifice plus ou moins somptueux où l'on conservait des collections d'objets destinés à y être présentés. Les objets choisis pour constituer les collections étaient marqués par une forme de valeur symbolique ou réelle, en général liée à la rareté, à la beauté et/ou à l'authenticité. Ce type de musée et cette muséologie, largement décrits, ont fait l'objet de réflexions philosophiques, historiques, anthropologiques, sociologiques, ainsi que de critiques, comme la fameuse réflexion d'Adorno selon laquelle le musée et le mausolée sont liés par davantage qu'une simple association phonétique, les musées étant les sépulcres de la famille des œuvres d'art¹³². Ces musées, en tant que réalité incontournable, ont été à l'origine de la première définition du musée par l'ICOM en 1946 et, tout comme la réflexion académique à leur sujet, ont été créés en reproduisant les structures coloniales du pouvoir¹³³. Moutinho et Primo rappellent néanmoins que dans les années 1940, parallèlement à la muséologie traditionnelle, il existait déjà une pensée qui cherchait un autre lieu pour les musées, une logique plus proche de leur environnement, pensée exprimée notamment par Alma Wittlin qui, en 1949 déjà, posait la question fondamentale de savoir comment les musées pourraient mieux répondre aux besoins non satisfaits (« *unmet needs* ») des personnes¹³⁴. Selon les mêmes auteurs, « tout se passe comme si une nouvelle prise de conscience des défis auxquels la société occidentale est confrontée se construisait sur les décombres de la Seconde Guerre mondiale. Une prise de conscience d'une nouvelle responsabilité sociale qui couvrirait les différents domaines de la connaissance. Et, naturellement, la muséologie ne serait pas étrangère à ce processus. »¹³⁵

¹³² Theodor W. Adorno cité in : Moutinho Mário, Primo Judite, « Referências teóricas da Sociomuseologia », in : Primo, Moutinho (éd.), *Introdução à Sociomuseologia*, Lisbonne : Edições Universitárias Lusófonas, 2020, pp. 17 - 34, p. 18.

¹³³ Cf. Brulon Soares Bruno et Leshchenko Anna, « Museology in Colonial Contexts. A Call für Decolonisation of Museum Theory », in : *ICOFOM Study Series*, n°46, 2018, pp. 66 – 79 ; p. 76 : « [...] museology, as it has been produced and taught worldwide in the past decades, was created and reproduced according to colonial structures of power. A long road is still ahead of us in the investigation of museological influences and currents both inside and outside these colonial centres. ».

¹³⁴ Moutinho Mário, Primo Judite, « Referências teóricas da Sociomuseologia », in : Primo, Moutinho (éd.), *Introdução à Sociomuseologia*, Lisbonne : Edições Universitárias Lusófonas, 2020, pp. 17 - 34, p. 19.

¹³⁵ Moutinho Mário, Primo Judite, « Referências teóricas da Sociomuseologia », in : Primo, Moutinho (éd.), *Introdução à Sociomuseologia*, Lisbonne : Edições Universitárias Lusófonas, 2020, pp. 17 - 34, p. 20.

Pour mieux cerner la notion de Muséologie sociale, il faut revenir brièvement sur l'histoire récente de la muséologie. La Nouvelle Muséologie naît à partir des années 1970 dans le contexte français, autour des écomusées. Le mouvement se comprend comme une rupture avec la muséologie traditionnelle hégémonique et propose notamment une révision radicale de la notion de public, ainsi que de la relation de la société avec le patrimoine¹³⁶. Désormais, le musée n'était plus simplement pensé comme une institution ouverte au public. Il s'agissait plutôt de prendre en considération, même au sein des musées traditionnels, la diversité des expériences du public dans le sens le plus large, ainsi que les moyens d'appropriation du patrimoine par ce public. La critique que la Nouvelle Muséologie a formulée à l'encontre de la muséologie traditionnelle préconisait dès lors une nouvelle compréhension de la fonction communicationnelle des musées, fonction qui devra prendre toute son ampleur dans des contextes de grandes inégalités sociales¹³⁷.

Depuis sa fondation jusqu'à ce jour, le Brésil vit manifestement de manière brutale et peu dissimulée ses inégalités sociales. Ce n'est donc point un hasard si, dans ce contexte, les développements de la Nouvelle Muséologie ont eu un impact particulièrement important¹³⁸. Aujourd'hui, un rapide survol de la littérature muséologique brésilienne permet de constater l'ampleur et l'importance de la muséologie dans ce pays, en tant que discipline universitaire, ainsi que de l'importance de la muséologie sociale, en tant que pratique sociale et sujet de réflexion académique. En outre, le Brésil permet de découvrir un fascinant univers de nouvelles formes de musées et de pratiques muséologiques, notamment la muséologie communautaire, par exemple dans des musées de *favela*¹³⁹.

Repères de l'histoire de la Muséologie sociale

Dans ce chapitre, il est question de « Muséologie sociale et communautaire ». Ces deux notions en rappellent d'autres, telles

¹³⁶ Brulon Soares Bruno, « Museus, Patrimônios e experiência criadora: Ensaio sobre as bases da museologia experimental », in : *Museologia e Patrimônio - Volume 1*, Leiria 2019, pp. 199 - 231, p. 209, qui cite André Desvallées, « Présentation », in : *Vagues: une antologie de la Nouvelle Muséologie* (vol. 1), 1992.

¹³⁷ Bruno Brulon Soares, « Museus, Patrimônios e experiência criadora: Ensaio sobre as bases da museologia experimental », in : *Museologia e Patrimônio - Volume 1*, Leiria 2019, pp. 199 - 231, p. 210.

¹³⁸ Cf. Duarte Manuelina, « La Muséologie Sociale », in : *PICONRUE – Musée de la Grande Ardenne*, Trimestriel 3/2021, n° 139, pp. 69 – 71, p. 69.

¹³⁹ Il serait également passionnant de se pencher sur la muséologie *quilombola* et indigène, mais cela dépasserait malheureusement les limites de ce travail.

qu'écomuséologie¹⁴⁰, socio-muséologie¹⁴¹ ou altermuséologie¹⁴² – un pot-pourri de termes et notions plus ou moins flous qui donne un aperçu de la vivacité et de la créativité régnant dans ce domaine. Afin de mieux comprendre la notion de Muséologie sociale, il me paraît utile de rappeler quelques étapes, parfois des tournants marquants, qui ont balisé le chemin que la pensée et la pratique de la muséologie sociale ont parcouru, chacune de ces étapes ayant pour socle un document officiel (en général de l'ICOM ou d'une entité affiliée), dans lequel se condense une compréhension de ce qu'est un musée et du rôle qu'il doit ou devrait avoir dans la société.

La première étape est marquée par l'écomuséologie et la Déclaration de Santiago du Chili de 1972. « Créée à l'initiative de l'UNESCO, la table ronde qui a lieu à Santiago du Chili en 1972, et la déclaration qui en est issue, représentent un point tournant majeur de cette nouvelle muséologie. Les principes qui ont été élaborés établissent les fondements mêmes du musée intégral et interdisciplinaire. Ces recommandations ouvrent de nouvelles perspectives pour la discipline muséale et concordent avec un concept novateur : les écomusées. Ce terme est inventé en 1971 par Hugues de Varine qui le définit ainsi : "L'écomusée [...] est d'abord une communauté et un objectif : le développement de cette communauté." »¹⁴³

La deuxième étape est marquée par la Nouvelle Muséologie, la Déclaration de Québec de 1984 et la création du MINOM : « À partir de l'Atelier organisé à Québec, en 1984, pour discuter les principes de base d'un mouvement de la nouvelle muséologie, s'est imposée l'idée "de créer une association ou une fédération internationale pour la nouvelle muséologie et de demander sa reconnaissance à l'ICOM et à l'ICOMOS comme association affiliée " (Déclaration de Québec, 1984). Après le rapport fait par André Desvallées, en 1985, au bureau de l'ICOM (Desvallées, 1985), ce dernier accepta le MINOM comme organisation associée. Dans cette même année, à Lisbonne, l'Assemblée générale a officialisé le mouvement

¹⁴⁰ Il en sera question ci-après.

¹⁴¹ L'emploi des termes n'est pas encore consolidé. Au Brésil, qui s'est mondialement établi comme important champ d'action et de réflexion dans le domaine, les termes *Museologia Social* et *Sociomuseologia* sont utilisés de manière synonyme. Certains auteurs soutiennent toutefois qu'il serait préférable de distinguer les deux, la Muséologie sociale devant être comprise comme « la pratique de muséologie d'inspiration communautaire », tandis que la socio-muséologie serait « un nouveau champ disciplinaire qui cherche à clarifier et, d'une certaine manière, à dynamiser les nouvelles pratiques muséologiques au service du développement. » (Moutinho Mário et Primo Judite, «Referências teóricas da Sociomuseologia», in : Primo, Moutinho (éd.), *Introdução à Sociomuseologia*, Lisbonne : Edições Universitárias Lusófonas, 2020, pp. 17 – 34, p. 26.) D'autres critiquent cette distinction qui tendrait à reproduire un discours colonialiste, cf. Chagas Mário, Primo Judite *et al.*, « A museologia e a construção de sua dimensão social: olhares e caminhos », in : Primo, Moutinho (éd.), *Introdução à Sociomuseologia*, Lisbonne : Edições Universitárias Lusófonas, 2020, pp. 53 – 75, p. 63.

¹⁴² Voir Chaumier Serge, *Altermuséologie. Manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition*, Paris : Hermann, 2018.

¹⁴³ Communiqué de l'Ecomusée du Fier Monde, 8 novembre 2012, disponible en ligne à l'adresse <http://ecomusee.qc.ca/wp-content/uploads/2012/10/Table-ronde-sur-le-r%C3%B4le-social-du-mus%C3%A9e.pdf>, consulté le 15 janvier 2022.

qui ouvrit son champ d'action en tant que mouvement organisé : "Le MINOM reconnaît comme représentatifs de ce mouvement des musées, des réalisations et des actions individuelles ou collectives pouvant prendre des formes variées suivant les pays et les situations particulières ; les écomusées, de même que les musées de voisinage, en sont les exemples les mieux connus. Le mouvement englobe de nombreuses autres réalisations et actions, plus ou moins structurées, mais qui présentent les mêmes caractères" (MINOM, Règlements généraux, 1985). »¹⁴⁴

Dans une troisième étape s'établit la Muséologie sociale, marquée par la Recommandation de l'UNESCO de 2015. « La Recommandation de 2015 reconnaît la transformation importante des institutions muséales au cours des dernières décennies, ainsi que le rôle majeur que les musées peuvent jouer au sein de la société, notamment pour la protection et la promotion de la diversité culturelle et naturelle, mais aussi pour le dialogue, l'éducation, le développement et la cohésion sociale. »¹⁴⁵ Ce rapport a conduit l'ICOM à reconnaître que la mission des musées consiste à servir la société, en abordant de manière proactive les inégalités sociales et les exclusions¹⁴⁶.

La Déclaration de Córdoba (Argentine) de 2017, fruit de la XVIII^e Conférence internationale du MINOM-ICOM, est un important pas supplémentaire¹⁴⁷. La Déclaration pose comme premier principe qu'une « muséologie qui n'est pas utile à la vie est une muséologie qui ne sert à rien ». Cette Déclaration est fortement marquée par le renforcement mondial des mouvements d'extrême droite, voire de fascisme : après le premier principe déjà cité, la Déclaration poursuit :

« Notre corps conserve toutes les mémoires ;

La muséologie que nous pratiquons touche aux sentiments, à la fraternité, à la réciprocité, à l'amour, à la joie, à la poésie ;

La mémoire constitue une forme délibérée de résistance, de lutte contre l'anéantissement des modes de vie étrangers à toute forme de colonialisme – le système capitaliste et le patriarcat, entre autres –. Il s'agit à la fois d'une affirmation des valeurs humaines, de la dignité et de la cohésion sociale, qui se situe comme un acte de proposition pour une occupation du présent et une invention de futurs ;

¹⁴⁴ Brulon Soares Bruno, « L'invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie », in : *ICOFOM Study Series*, n° 43A 2015, pp. 57 – 72, n. 29.

¹⁴⁵ UNESCO, Rapport sur la mise en œuvre de la Recommandation de l'UNESCO de 2015 sur les musées et les collections, p. 10, disponible à l'adresse <https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2019/12/UNESCO.ReportImplementation2015RecommendationMuseum.2019.371549fre.pdf>, consulté le 15 janvier 2022.

¹⁴⁶ Cf. l'entrée « Démocratie culturelle et inclusion » sur le site web de l'ICOM, disponible à l'adresse <https://icom.museum/fr/nos-actions/recherche-et-developpement/democratie-culturelle-et-inclusion/>, consulté le 15 janvier 2022.

¹⁴⁷ La Déclaration de Córdoba est disponible sur le site du MINOM, à l'adresse http://www.minom-icom.net/files/minom_2017_-_declaracion_de_cordoba_-_esp-port-fr-ing_0.pdf, consulté le 15 janvier 2022.

Le musée est un lieu de rencontre qui peut contribuer à une culture de paix par sa voix propre et sans peurs ;

On observe dans le monde contemporain une recrudescence et une multiplication des formes de violence et de fascismes envers les peuples indigènes, communautés paysannes, communautés urbaines populaires, noirs, femmes, enfants, communautés LGBT, migrants, immigrants, réfugiés, dans toutes leurs transversalités et entrecroisements, et tous ceux qui ne correspondent pas au modèle hégémonique ;
[...].

La notion hégémonique de patrimoine est chargée d'un sens patriarcal et patrimonialiste, incapable d'englober les multiples sens et solidarités impliqués dans la production et la communication des cultures [...]. »

Dans cette même Déclaration, les signataires s'engagent à adopter certaines attitudes et à entreprendre certaines actions, notamment en vue de « favoriser la pratique de la muséologie sociale dans les espaces hégémoniques ». Le Brésilien Paulo Freire (1921 – 1997) est explicitement reconnu comme éducateur et maître de l'éducation populaire qui inspire la philosophie et les pratiques de la muséologie sociale dans le monde entier. On peut dire que, si les discussions autour de la définition de la Muséologie sociale sont encore en cours, il « est certain [...] que cette muséologie est considérée comme non-normative. Il ne s'agit pas d'adhérer aux codes et aux normes de ce qu'est un musée, mais bien d'étendre les limites de cette catégorie d'une manière qui peut être considérée comme *indisciplinée* et *affectée*. *Indisciplinée* car elle ne colle pas aux barrières des disciplines ni même au savoir académique, lui-même problématisé, afin d'avoir la possibilité de reconnaître d'autres épistémologies et de rechercher des relations moins asymétriques et moins colonisées entre des savoirs d'origines différentes. *Affectée* traduit, d'une part, le fait que cette muséologie considère les affects et évite de privilégier une connaissance considérée comme purement rationnelle et, d'autre part, son attitude de renversement de la prémisse selon laquelle le 'scientifique' ou le professionnel de la muséologie effectue un travail technique et prétendument neutre. Le travail de la Muséologie se laisse affecter par la réalité tout en agissant sur elle. Cette action éthique, esthétique, poétique et politique a comme engagement majeur la construction d'utopies. Comme l'a déclaré Waldisa Rússio (1983), 'le muséologue est un travailleur social'. »¹⁴⁸

Muséologie communautaire

Tempora mutantur, nos et mutamur in illis : Le monde étant en transformation permanente et, de plus en plus souvent, en rupture, le concept de culture est

¹⁴⁸ Duarte Manuelina, « La Muséologie Sociale », in : PICONRUE – Musée de la Grande Ardenne, Trimestriel 3/2021, n° 139, pp. 69 – 71, p. 69 ; c'est moi qui souligne.

naturellement aussi soumis au changement et se transforme, s'adaptant aux nouvelles réalités. « En contraste avec la conception moderniste de la culture, la "culture au sens anthropologique" est une culture comprise comme "cultures au pluriel", la culture comme résultat des réponses qu'une population a elle-même données aux problèmes qui lui sont posés par son environnement naturel et social. L'expérience historique de l'État centralisateur, totalitaire, providentiel ou libéral, est aujourd'hui largement mise en balance avec le développement de la société civile (Cohen & Arato, 1992; Vaillancourt & Laville, 1998; Salomon & Anheier, 1998). La société civile apparaît de plus en plus comme un réseau d'associations et d'organismes privés qui mobilisent les citoyens au niveau local et national, afin qu'ils participent de manière dynamique à l'amélioration de la qualité de leur vie quotidienne et pour un développement équitable et un environnement sain. »¹⁴⁹ Le musée communautaire a été décrit par Hugues de Varine, qui, « [d]ans un texte de 1979, [...] définit la différence entre le musée traditionnel et le musée communautaire (ou tout autre musée qui se voudrait socialement efficace) par l'opposition de trois termes : "Le musée, au-delà des définitions savantes, c'était et c'est encore : un bâtiment plus une collection plus un public. Qu'en est-il en réalité de ces trois éléments et surtout qu'adviendra-t-il du musée dans les décennies à venir ? [...] Le bâtiment est remplacé par un territoire, qui est celui, bien délimité, d'une communauté. Tous les lieux, construits ou non, spécifiques ou non, sont utilisables pour l'action, soit en raison de leur valeur intrinsèque, soit comme cadre du travail culturel. [...] La collection se compose de tout ce que comporte ce territoire et de tout ce qui appartient à ses habitants, immobilier comme mobilier, matériel ou immatériel. C'est un patrimoine vivant, en changement et en création constante, appartenant pour l'essentiel à des individus, à des familles, à de petites collectivités, qu'une équipe d'animation et de recherches peut utiliser au fur et à mesure des besoins, pour toutes sortes d'actions. [...] Le public est la population du territoire concerné, tout entière, à laquelle peuvent venir s'ajouter, accessoirement et secondairement, des visiteurs extérieurs à la communauté." »¹⁵⁰

Pour mettre en relation les concepts de Muséologie sociale et Muséologie communautaire on pourrait dire, en résumant, que tous les musées peuvent être sociaux (à condition de réellement pratiquer l'engagement fondamental de servir la société) mais tous les musées ne peuvent pas être communautaires (à moins que les musées traditionnels renoncent à leur identité héritée). À mon avis, si les musées veulent surmonter la fameuse « crise des musées », ils doivent tous devenir sociaux. Car, comme le dit la Déclaration de Córdoba, « une muséologie qui n'est pas utile à la vie est une muséologie qui ne sert à rien ».

¹⁴⁹ De La Rocha-Mille Raymond, « Un regard d'ailleurs sur la muséologie communautaire », in : *Publics et Musées*, n° 17-18, 2000. L'écomusée : rêve ou réalité (sous la direction d'André Desvallées), pp. 157 – 174, p. 157, disponible en ligne à l'adresse https://www.persee.fr/doc/AsPDF/pumus_1164-5385_2000_num_17_1_1160.pdf, consulté le 16 janvier 2022.

¹⁵⁰ Wikipédia, encyclopédie en ligne, entrée « Muséologie », note de bas de page 24, disponible à l'adresse <https://fr.wikipedia.org/wiki/Mus%C3%A9ologie>, consulté le 16 janvier 2022.

Regards croisés : on
parle de la favela *vs*
la favela parle

Dans l'introduction, j'ai posé les questions auxquelles je souhaitais répondre à travers les observations faites au terrain et l'analyse dans laquelle j'essaye de croiser les regards. Est-ce que les musées historiques traditionnels abordent le sujet *favela* ? Si oui, comment le font-ils ?

La réponse à la première question est clairement oui. Les deux musées traditionnels analysés dans ce travail, tant le *Museu Histórico Nacional* que le *Museu Histórico da Cidade*, abordent la thématique *favela* dans leurs expositions, avec des objets ainsi que dans leur discours muséal. Ils le font de deux manières bien différentes. Le MHN, qui se trouve en voie de décolonisation, tente de s'ouvrir vers les communautés concernées par les thématiques abordées dans son exposition, notamment à travers ce que, pour le moment, il faut appeler une tentative de commissariat d'exposition participatif avec le *Museu das Remoções*. Cette tentative n'est pas encore très concluante, mais sa simple existence est le signe d'un engagement vers un musée moins colonial. Comme je l'ai évoqué dans le chapitre à ce sujet, les conditions politiques et sociales étant ce qu'elles sont, et la pandémie n'aidant en rien, on peut rester confiant.

Le MHC, quant à lui, semble avoir une posture quelque peu contradictoire. D'un côté, il cherche à établir des liens avec des habitants de la *favela Vila Parque*. C'est ce qu'il s'est explicitement fixé comme objectif dans son plan muséal. D'un autre côté, toute l'exposition concernant la thématique *favela* a été conçue sans conversation avec les membres de la communauté intéressée voisine. Pourquoi ? Je n'ai pas trouvé de réponses définitives à cette question mais, selon les informations reçues de la part du directeur, il semble que le gouvernement dont dépend le musée a fait comprendre qu'il ne verrait pas d'un bon œil de telles démarches. L'exposition, telle qu'elle existe actuellement au MHC, est un cas typique de la muséologie coloniale hégémonique. En parlant avec le directeur et les membres de l'équipe, je me suis toutefois rendu compte du fait que la direction et l'équipe en sont conscients et que cette réalité ne correspond pas à leur vision des choses. Reste aussi à comprendre pour quelle raison le musée n'invite pas des personnes comme Mylena et Iure pour des collaborations. Les deux aiment véritablement ce musée, ils seraient capables de collaborer et ils sont hautement motivés. Mylena, qui s'apprête à étudier l'histoire à l'université, est en plus déjà très qualifiée, de sorte qu'une longue formation ne semble pas être nécessaire avant qu'elle puisse, par exemple, mener des visites guidées¹⁵¹. D'après les informations reçues dans nombreuses conversations

¹⁵¹ Depuis lors, la situation a changé : Mylena est désormais étudiante en histoire et a été membre de l'équipe du MHC où elle a mené notamment des visites guidées, cf. site officiel du MHC, <https://museudacidadedorio.com.br/pt-br/content/equipe>, consulté le 26 mars 2023.

menées au hasard des rencontres, d'autres personnes de la communauté seraient heureuses de collaborer avec le MHC.

Quelle est l'image de la *favela* et de ses habitant-e-s que l'on trouve dans les musées traditionnels ? D'abord une remarque muséographique : dans les deux musées traditionnels étudiés au cours ce travail, on retrouve le souci d'embellir la réalité passée et présente propre à la classe bourgeoise. Cela est particulièrement frappant dans la salle Belle Époque du MHC, comme je l'ai évoqué dans le chapitre y relatif, mais cela est également vrai pour l'ensemble des expositions analysées dans les deux musées. La réalité matérielle de la *favela* est sale, chaotique, improvisée. Je constate cela sans jugement, car si j'avais un jugement à émettre, il serait positif : personnellement, je vois beaucoup de beauté, de créativité, de capacité non seulement de survivre mais encore de vivre dans les réalités extrêmement difficiles et complexes des *favelas cariocas*. Mais ni l'exposition du MHN ni celle du MHC ne traduisent cela. Au contraire, le souci esthétisant prime. Comme s'il fallait éviter au public une confrontation avec la brutalité de la réalité. Public qui, soit dit en passant, quand il n'est pas scolaire, n'est en majorité justement pas issu de la *favela* où il n'a probablement jamais mis un pied. Peut-être que les deux musées traditionnels pourraient ménager la chèvre et le chou en indiquant au moins les noms, adresses et contacts des nombreux musées communautaires de Rio – ce n'est pas le cas pour l'instant, même pas au MHN, qui mentionne pourtant le *Museu das Remoções* dans son texte de salle.

Quant à l'image des *favelados* dans les musées étudiés : on n'en trouve justement aucune actuelle. Puisqu'on parle de la *favela* et de ses habitant-e-s, pour quelle raison évite-t-on de les montrer ? Il ne s'agit naturellement pas d'inciter les musées à violer le droit à l'image d'aucune personne, qu'elle soit ou non *favelada*, mais il va de soi qu'il serait facile d'organiser un reportage photographique avec les consentements nécessaires.

Les habitant-e-s des *favelas* s'y sentent-ils/elles représenté-e-s ? La réponse, pour l'instant, est un non pur et simple. Cela ressort clairement des prises de position des personnes interviewées. Dans le cas du MHN, les habitants de la *favela Vila Autódromo* gardent l'espoir que cela change dans un futur pas trop éloigné.

Comment des habitant-e-s de *favelas* parlent-ils/elles de leur réalité dans leurs propres musées ? De manière créative, en trouvant des solutions adaptées tant à leurs conditions matérielles qu'à leurs revendications. Au *Museu das Remoções*,

l'élément central est la lutte pour le droit à l'habitation, le droit à la ville¹⁵² et, de manière plus générale, la lutte constante pour le respect des droits de l'homme. Très caractéristique des stratégies de survie dans les *favelas* est la capacité à s'organiser ensemble pour lutter, pour survivre et pour vivre. Un exemple de cela sont les associations des habitants présentes dans de nombreuses *favelas* (*associação de moradores*). Pour que le MdR ait pu voir le jour, pour qu'il puisse aujourd'hui fonctionner comme il fonctionne, pour que cette communauté ait pu obtenir de la ville de Rio ce qu'elle a obtenu (soit, pour vingt familles, d'être relogées sur le même territoire où leurs maisons avaient été démolies par la mairie, et, pour les autres, d'être convenablement indemnisées), il faut un grand réseau de personnes qui s'engagent de manière bénévole. Cela nécessite naturellement une très grande capacité à surmonter des points de vue divergents voire des conflits, cela suppose des heures et des heures de discussions, d'écoute mutuelle, de partage afin de trouver des solutions auxquelles toutes les personnes impliquées adhèrent. Cela nécessite, en un mot, le sens du bien commun et nourrit l'espoir, bien au-delà du territoire de la *Vila Autódromo*. Pour le *Sankofa – Rocinha* on pourrait dire que le musée ne parle presque pas lui-même. Le Sankofa me semble être le plus bel exemple que j'aie connu d'un musée qui se comprend comme *forum*. Depuis quelque temps, on observe une nouvelle tendance dans le paysage muséal même traditionnel : nombreux sont les musées qui parlent d'être un *forum* et de cesser d'être un temple¹⁵³. À vrai dire, je n'ai pas vu beaucoup d'exemples de musées-forum. Mais le *Sankofa* en est un. Il met en place une structure pour la rencontre entre les habitant-e-s de la *Rocinha*, et c'est cela son principal motif d'existence. En même temps, il se traditionnalise : il a reçu une énorme collection, qu'il a acceptée et pour laquelle il est à la recherche d'un espace physique. Quand on a une collection au sens traditionnel du terme, il faut forcément quatre murs et un toit pour l'abriter, la conserver, l'étudier et l'exposer, autrement dit, pour faire tout ce que les musées traditionnels font et qui a longtemps monopolisé le concept même de ce qu'un musée est. Le musée se finance avec une offre tout à fait traditionnelle, soit des visites guidées. On y trouve à nouveau l'extraordinaire capacité de la *favela* d'adapter ce qui existe aux conditions matérielles de la réalité *favelada*.

Peut-on trouver des parallèles, des contradictions, des visions complémentaires en comparant ces différentes représentations muséales ? Pour les

¹⁵² Il s'agit d'un concept juridique qui se développe en Amérique du Sud pour répondre à un besoin fondamental d'une partie importante de la population. Ce droit découle des garanties fondamentales prévues par les Conventions internationales comme le Pacte international relatif aux droits économiques, sociaux et cultures, art. 11. « Le droit au logement comprend le droit de toute personne à disposer d'un logement décent. Cela inclut le droit d'être protégée contre le froid, l'humidité et les abus. Par ailleurs, il garantit l'accès à l'énergie, à l'eau potable et à l'assainissement. En somme, le logement doit être habitable, correctement équipé mais aussi accessible (physiquement et économiquement). », <https://www.humanrights.ch/fr/pfi/fondamentaux/en-bref/couverture-minimum-vital/droit-au-logement/>, consulté le 18 avril 2023.

¹⁵³ Cf. Cameron Duncan, « Le musée : un temple ou un forum », 1971 ; cité dans Desvallées André, Vagues : *Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Paris, W M. N. E. S., 1992, p. 77-86.

parallèles, je suis hésitante, mais on peut répondre par l'affirmative aux autres questions. Peut-être que le parallèle que l'on peut observer est le fait que, pour ainsi dire, tout le monde fait musée. Le musée n'est donc pas mort, l'idée même de musée reste manifestement pertinente dans le monde actuel.

Les contradictions sont plus nombreuses et plus évidentes. La plus grande contradiction est évidemment l'absence d'espace de parole pour les personnes concernées dans les musées traditionnels. L'exclusion de la réalité de la *favela*. L'insistance pour embellir ce qui n'est pas « beau » selon les critères esthétiques hégémoniques. Cependant, et cela me permet de conclure sur une note positive, l'ensemble des exemples analysés se complètent à merveille. La mosaïque devient encore plus belle si l'on visite aussi – ce que j'ai eu la chance de faire – d'autres musées de Rio, traditionnels et communautaires, comme le MAR (Museu de Arte), le Museu da República, le Museu da Maré, le MUF – Museu de Favela. Rio est une ville de contrastes marqués, parfois brutaux, et le paysage muséal de Rio est son exact miroir. L'ensemble reste passionnant.

Conclusion

En résumé, on constate que, dans les deux musées traditionnels étudiés, les *favelas* n'ont que très peu d'espace de parole, mais que le sujet est thématiqué. Si l'on peut observer un certain nombre de tentatives et d'actions vers un modèle muséal moins axé sur la tradition hégémonique, on constate néanmoins que ces anciennes institutions sont lourdes de leur histoire. C'est un peu comme avec les navires : plus ils sont grands et lourds, plus il faut d'énergie pour les faire changer de direction. Et pour ce qui est des eaux dans lesquelles ils naviguent, elles sont actuellement particulièrement tourmentées et entravent lourdement tout effort de changement d'orientation. La situation politique au Brésil que j'ai exposée dans le chapitre sur le MHN, la situation particulière de la ville de Rio, avec les milices qui prennent le pouvoir dans toutes les sphères de l'État, que j'ai évoquée dans le chapitre sur le MHC : les eaux sont très troubles (brunes, pour être précise) et agitées, c'est le moins que l'on puisse dire. Je ne peux ni ne veux m'empêcher de souligner ici que la situation au Brésil est grave, très grave même. L'Europe semble ne pas avoir pris note du coup d'État de 2016, mené par les pouvoirs judiciaire et législatif, avec l'appui des médias dominants et la connivence des réseaux sociaux, principalement *WhatsApp*. L'extrême droite, les mouvements fascistes, identitaires et violents s'organisent dans le monde entier. Au Brésil, ils ont pris le pouvoir. Comment se fait-il que le reste du monde fasse semblant de ne rien comprendre ? Si l'on n'a pas d'empathie pour les plus pauvres, pour les vingt millions et plus de Brésiliens qui ont quotidiennement faim et subissent toutes sortes de violences et d'atrocités au jour le jour, ne devrait-on pas au moins se soucier de la survie des énormes écosystèmes brésiliens, à commencer par la forêt vierge amazonienne, indispensable à la survie de notre espèce sur cette planète ? Il me semble qu'en absence d'empathie, c'est ce que notre amour-propre et notre instinct de survie devraient nous dicter. Force est de constater que nous sommes très loin d'avoir ne serait-ce qu'un début de conscience de la gravité et des implications de la situation au Brésil. Et la muséologie dans tout ça ? La muséologie, elle, peut et doit assumer ses responsabilités. Pour marginal que cela puisse paraître – et peut-être que cela semble plus négligeable que cela ne l'est en réalité – chaque effort, chaque mouvement compte maintenant. Revenons à la Déclaration de Córdoba :

« On observe dans le monde contemporain une recrudescence et une multiplication des formes de violence et de fascismes envers les peuples indigènes, communautés paysannes, communautés urbaines populaires, noirs, femmes, enfants, communautés LGBT, migrants, immigrants, réfugiés, dans toutes leurs transversalités et entrecroisements, et tous ceux qui ne correspondent pas au modèle hégémonique ;

Au nom du développement, considéré comme un progrès fondé sur l'exploitation, les grandes corporations et les pouvoirs publics font main basse sur les territoires, détruisant la nature et les liens sociaux ;

Le constant déplacement forcé de populations, et la négation de la reconnaissance des territoires ancestraux et de la propriété collective des terres, nous soumettent à des modes de vie déshumanisants, et impliquent la rupture des relations et structures socio-politiques, augmentant les fragmentations et vulnérabilités ;

La notion hégémonique de patrimoine est chargée d'un sens patriarcal et patrimonialiste, incapable d'englober les multiples sens et solidarités impliqués dans la production et la communication des cultures, [...] » .

La même Déclaration propose une longue liste d'actions à entreprendre, parmi lesquelles celles-ci, qui sont à souligner dans le cadre de ce travail :

« Construire une philosophie de travail qui oriente les actions du musée et de ses travailleurs et renforce la transformation sociale. Interpréter la Muséologie Sociale comme un outil à disposition des communautés pour la résistance, la visibilité et l'inclusion. »

Cette année, l'ICOM souligne le pouvoir des musées, ayant choisi pour thème de la Journée internationale des musées : « Les musées ont le pouvoir de transformer le monde qui nous entoure »¹⁵⁴. Même si l'ICOM ne semble pas en faire mention, il va de soi qu'on ne saurait admettre l'existence de pouvoir sans responsabilité. L'analyse menée dans ce travail permet de constater que ce sens du pouvoir et de la responsabilité se répand de plus en plus dans les musées, malgré des contextes parfois très difficiles. Les musées traditionnels ont sans doute encore un long chemin à parcourir mais au fond, il ne s'agit pas d'un voyage avec un point de départ et un point d'arrivée. C'est un processus d'apprentissage et d'évolution fluide, d'une posture à adopter, à intégrer tant institutionnellement qu'au niveau individuel. Je suis heureuse d'observer que le mouvement est lancé. « *Nobody can do everything, but everyone can do something* », lisais-je récemment dans un bar à Zurich. J'espère avoir fait une petite part avec ce travail, et j'espère avoir l'opportunité d'en faire plus. C'est ce que je souhaite à chacun et à chacune, et surtout à chaque muséologue.

Neuchâtel, en janvier 2022.

¹⁵⁴ Site officiel de l'ICOM <https://icom.museum/fr/news/journee-internationale-des-musees-2022-le-pouvoir-des-musees/>, consulté le 18 mars 2023.

Bibliographie

Ali Zahra, Dayan-Herzbrun Sonia, « Présentation », *Tumultes*, 2017/1 (n° 48), pp. 5-13, p. 6, disponible en ligne à l'adresse <https://www.cairn.info/revue-tumultes-2017-1-page-5.htm>.

Alves Junior Antonio José, Pereira Campos Pedro Henrique, Lombardo Jorge Vladimyr, *O golpe de 2016 e o futuro da democracia no Brasil*, Rio de Janeiro : Edur, 2021

Betim Felipe, « Rio de Janeiro, a origem do samba como gênero musical brasileiro », in : *El País Brasil*, 6 février 2016, disponible à l'adresse https://brasil.elpais.com/brasil/2016/02/05/cultura/1454677768_746679.html

Betim Felipe, « Remoções na Vila Autódromo expõem o lado B das Olimpíadas do Rio », in : *El País Brasil*, 5 août 2015, disponible en ligne à l'adresse https://brasil.elpais.com/brasil/2015/06/20/politica/1434753946_363539.html.

Bourgeois Simon, « Comment nommer les personnes noires dans les médias ? », in : *rtbf Info*, 24 juin 2020, disponible à l'adresse <https://www.rtbf.be/info/inside/detail-comment-nommer-les-personnes-noires-dans-les-medias?id=10527824>.

Brulon Soares Bruno, « L'invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie », in : *ICOFOM Study Series*, n° 43A, 2015, pp. 57 – 72.

Brulon Soares Bruno et Leshchenko Anna, « Museology in Colonial Contexts. A Call für Decolonisation of Museum Theory », in : *ICOFOM Study Series*, n°46, 2018, pp. 66 – 79.

Brum Mário Sérgio Ignácio, *Cidade Alta: História, memória e estigma de favela num conjunto habitacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro : Ponteio Edições, 2012.

Causit Charlotte, « "Je n'aime pas qu'on me dise 'black'" : pourquoi, en France, le mot "noir" reste tabou », in : *franceinfo*, 12 juin 2020, disponible en ligne à l'adresse URL https://www.francetvinfo.fr/france/je-n-aime-pas-qu-on-me-dise-black-pourquoi-en-france-le-mot-noir-reste-tabou_4003111.html.

Chagas Mario, Primo Judite, Assunção Paula, Storino Claudia, « A museologia e a construção de sua dimensão social: olhares e caminhos », in : Primo, Moutinho (éd.), *Introdução à Sociomuseologia*, Lisbonne : Edições Universitárias Lusófonas, 2020, pp. 53 – 75.

Chaumier Serge, *Altermuséologie. Manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition*, Paris : Hermann, 2018.

Cronin Sarah, «Museu Sankofa da Rocinha Preserva História e Memória dos Moradores», in : *RioOnWatch*, 12 octobre 2016, disponible à l'adresse <https://rioonwatch.org.br/?p=22823>.

Duarte Cândido Manuelina Maria, « La Muséologie Sociale », in : PICONRUE – Musée de la Grande Ardenne, Trimestriel 3/2021, n° 139, pp. 69 – 71.

Duarte Cândido Manuelina Maria, Ruoso Carolina, «Museologia no Brasil e em Portugal: alguns atores e ideias em circulação», in : Primo Judite et Moutinho Mário (éd.), *Introdução à Sociomuseologia*, Lisbonne : Edições Universitárias Lusófonas, 2020, pp. 193 – 213.

Gonçalves Rafael Soares, *Les Favelas de Rio de Janeiro, histoire et droit XIXe et XXe siècles*, Paris : L'Harmattan (coll. Recherches Amériques latines), 2010.

Guedes Ricardo, « Brasil 2022 : Eleições ou Golpe », publié par le journal *Metrópoles* le 7 janvier 2022, disponible à l'adresse <https://www.metropoles.com/blog-do-noblat/artigos/brasil-2022-eleicoes-ou-golpe-por-ricardo-guedes>.

Lins Paulo, *Depuis que la samba est samba [Desde que o samba é samba]*, Paris : Gallimard, 2016.

Martins Humberto, Cruz Márcia Maria, « Negro ou preto? Lideranças negras refletem sobre o uso dos termos ao longo da história », in : *Estado de Minas*, 20 novembre 2020, disponible à l'adresse https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2020/11/20/interna_gerais,1208016/negro-ou-preto-liderancas-negras-refletem-sobre-o-uso-dos-termos-ao-l.shtml.

Mbembe Achille, « Nécropolitique », in : *Presses de Sciences Po*, n°21/2006, pp. 29 – 60, disponible à l'adresse <https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2006-1-page-29.htm>.

Morgado Eduardo, “Governo passa por ‘processo de milicianização’, diz especialista em violência”, in : *iG Último Segundo*, 25.2021, disponible à l'adresse <https://ultimosegundo.ig.com.br/dialogos/2021-05-02/governo-passa-por-processo-de-milicianizacao---diz-especialista-em-violencia.html>.

Moutinho Mário, Primo Judite, « Referências teóricas da Sociomuseologia », in : Primo, Moutinho (éd.), *Introdução à Sociomuseologia*, Lisbonne : Edições Universitárias Lusófonas, 2020, pp. 17 – 34.

Nascimento Elisa Larkin (éd.), *A Matriz Africana no Mundo*, São Paulo : Selo Negro, 2008 ; disponible à l'adresse <https://afrocentricidade.files.wordpress.com/2016/04/a-matriz-africana-no-mundo-colec3a7c3a3o-sankofa.pdf>.

de Noronha Gilberto César, Ribeiro Silva Lima Idalice, do Nascimento Mara Regina (éd.), *O golpe de 2016 e a corrosão da democracia no Brasil*, São Paulo : Paco Editorial, 2020.

Paes Manso Bruno, *A República das Milícias: Dos esquadrões de morte até a Era Bolsonaro*, São Paulo : todavia, 2020.

Pajolla Murilo, « Funai abandona proteção de um terço das terras indígenas, inclusive onde há isolados », in : *Brasil de Fato*, 11 janvier 2022, disponible en ligne à l'adresse <https://www.brasildefato.com.br/2022/01/11/funai-abandona-protecao-de-um-terco-das-terras-indigenas-inclusive-onde-ha-isolados>.

Peregrino Miriane, « Museu das Remoções é inaugurado na Vila Autódromo », in : *O Cidadão Online*, 26 mai 2016, article disponible à l'adresse <https://jornalocidadao.net/museu-das-remoco-es-e-inaugurado-na-vila-autodromo/>.

Pitasse Mariana, « Museu das Remoções expõe memória de resistência da Vila Autódromo, no Rio », in : *Brasil de Fato*, 18 mai 2016, disponible à l'adresse <https://www.brasildefato.com.br/2016/05/18/museu-das-remoco-es-expoe-memoria-de-resistencia-da-vila-autodromo-no-rio/>.

Pragmatismo Político, « O mapa das ligações de Bolsonaro com as milícias », publié le 15 mars 2019, disponible à l'adresse <https://www.pragmatismopolitico.com.br/2019/03/mapa-ligacoes-bolsonaro-com-as-milicias.html>.

De La Rocha-Mille Raymond, « Un regard d'ailleurs sur la muséologie communautaire », in : *Publics et Musées*, n° 17-18, 2000. L'écomusée : rêve ou réalité (sous la direction d'André Desvallées), pp. 157 – 174, disponible à l'adresse https://www.persee.fr/doc/AsPDF/pumus_1164-5385_2000_num_17_1_1160.pdf.

Rocha Ferreira Samuel, « Branqueamento, indígenas e o tráfico de escravos », in : *Portal Geledés*, 13 janvier 2021, disponible à l'adresse <https://www.geledes.org.br/branqueamento-indigenas-e-o-trafico-de-escravos/>.

Ruoso Carolina, « Curadoria de barricadas : expor as feridas coloniais », in : *Sociomuseologia: para uma leitura crítica do Mundo*, Primo et Moutinho (éd.), Edições Universitárias Lusófonas, Lisbonne 2021, pp. 53 ss.

Sassine Vinícius, « Juíza aliada do clã Bolsonaro libera aeronaves suspeitas de atuação em garimpo », in : *Folha de São Paulo*, 5 janvier 2022, disponible à l'adresse <https://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2022/01/juiza-aliada-do-cla-bolsonaro-libera-aeronaves-suspeitas-de-atuacao-em-garimpo.shtml>.

Schwade Egydio, « Situação Yanomani: aonde estão as Forças Armadas? », in : *Brasil de Fato*, 21 mai 2021, disponible à l'adresse <https://www.brasildefato.com.br/2021/05/21/artigo-situacao-yanomani-aonde-estao-as-forcas-armadas-por-egydio-schwade>.

Serra Carlos Henrique, Suarez Marcial, de Souza Luís Antônio Francisco, « A milicianização no Rio de Janeiro: a segurança pública em foco », in : *Diálogos do Fim do Mundo*, 22 novembre 2021, disponible à l'adresse <https://dialogosdofimdomundo.blogspot.com/2021/11/a-milicianizacao-no-rio-de-janeiro.html>.

Singer Isabel, « Museums as Predators », in : *American Perceptualism*, blog disponible à l'adresse <https://itsallhowyourememberit.wordpress.com/about/>.

Soares Gonçalves Rafael, Brum Mario, Amoroso Mauro (éd.), *Pensando as favelas cariocas. História e questões urbanas*, Rio de Janeiro : Editora PUC-Rio, vol. 1, 2021.

de Sousa Santos Boaventura, « Épistémologies du Sud », *Études rurales* [En ligne], 187 | 2011, note 61, mis en ligne le 12 septembre 2018, disponible à l'adresse <http://journals.openedition.org/etudesrurales/9351>.

Teixeira, Sandra Maria de Souza, « Museu das Remoções: Moradia e Memória », in: Soares, Bruno Brulon. (éd.). *Descolonizando a Museologia. 1. Museus, Ação Comunitária e Descolonização*, Comitê Internacional para a Museologia – ICOFOM, 2020, pp.226-238.

Teixeira Sandra Maria de Souza, Macena Nathalia, da Silva Luiz Claudio, da Penha Maria Macena, « Museu das Remoções », in : *prosas* (sans date), disponible à l'adresse https://prosas.com.br/empreendedores/8100#!#tab_vermais_descricao.

Quinalha Renan, « L'érosion de l'État de droit au Brésil : de l'impeachment de Dilma à l'emprisonnement de Lula », *Brésil(s)*n°1, 2018, 16 juillet 2018, disponible à l'adresse: <http://journals.openedition.org/bresils/2608>.

Note on Bibliography

This collection is plural in many ways and we chose not to require authors a new complete formatting of bibliographic references, although the Lusophone Editions work especially with the APA standards.

In this way, we admit works that originally used other standards systems such as ABNT, MLA, Chicago, AFNOR, etc. We also use other particularities not existing in the standards, when it is the intention of the authorship to put first names of female authors in full or to mark with colours indigenous, African, LGBTQIA+ authorship, etc.

Note sur la Bibliographie

Cette collection est plurielle à bien des égards et nous avons choisi de ne pas exiger des auteurs un nouveau formatage complet des références bibliographiques, bien que les Éditions Lusophones travaillent particulièrement avec les normes APA.

De cette façon, nous acceptons les travaux qui ont utilisé à l'origine d'autres systèmes de normes comme ABNT, MLA, Chicago, AFNOR, etc. Nous avons également des particularités non existantes dans les normes, lorsque l'intention de l'auteur/autrice est de mettre des prénoms d'auteurs féminins en toutes lettres ou de signaler avec des couleurs d'auteurs/autrices autochtones, africaines, LGBTQIA+, etc.

A propos de l'autrice

A propos de l' autrice

Leonor Eva Hernández, née le 16 novembre 1983 à Bâle (Suisse). Maître en droit (Université de Genève, Suisse), titulaire du brevet d'avocat, Maître en études muséales (Université de Neuchâtel, Suisse). Médiatrice culturelle dans des musées d'art, d'histoire et d'archéologie ayant développé des projets de médiation pour des publics avec des besoins spécifiques.

About the author

Leonor Eva Hernández, born November 16, 1983 in Basel (Switzerland). Master of Laws (University of Geneva, Switzerland), qualified lawyer, Master of Museum Studies (University of Neuchâtel, Switzerland). Cultural mediator in art, history and archaeology museums who has developed mediation projects for audiences with specific needs.



Leonor Eva Hernández

Contact : leonor.eva.hernandez@gmail.com

