

Université de Montréal

La mise en valeur de l'archéologie sur la côte nord du Pérou. Le cas de Chan Chan et de Huacas de Moche.

Par Estelle Poirier-Vannier

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.)
en histoire de l'art

avril 2016

© Estelle Poirier-Vannier, 2016

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

La mise en valeur de l'archéologie sur la côte nord du Pérou. Le cas de Chan Chan et de Huacas de Moche

présenté par :
Estelle Poirier-Vannier

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Luis De Moura Sobral
Co-directeur de recherche

Louise Vigneault
Présidente-rapporteur

Christina Halperin
Membre du jury

RÉSUMÉ

Notre mémoire porte sur la mise en valeur du patrimoine archéologique sur la côte nord du Pérou. À partir de deux études de cas, Chan Chan et Huacas de Moche, nous cherchons à faire ressortir différentes approches de mise en valeur au complexe archéologique et d'exposition au musée de site. La cité de Chan Chan aurait été la capitale de l'Empire chimor (900 à 1476 ap. J.C.) et utilisée à titre de siège pour le gouvernement, de résidence, de centre administratif et de centre religieux. Le complexe de Huaca del Sol y de la Luna aurait été la capitale de la civilisation moche (100 av. J.C. à 700 ap. J.C.) à son apogée. Il représente l'un des plus anciens centre urbain-cérémonial de la côte nord du Pérou.

Le cas du Musée de site de Chan Chan présente un modèle muséographique des années 1990, tandis que le cas du Musée de site de Huacas de Moche propose une approche puisant ses concepts dans la nouvelle muséologie (2010). D'autre part, ces modèles de gestion, l'un issu du secteur public (Chan Chan) et l'autre (Huacas de Moche) émanant d'une gestion mixte ont une influence sur la manière de présenter l'archéologie au public.

Le premier chapitre aborde l'histoire du développement de l'archéologie, des musées et du tourisme au Pérou. La deuxième partie de ce chapitre traite des questions liées à l'herméneutique de la culture matérielle, des questions esthétiques et de l'architecture précolombienne, ainsi que des approches de médiation. Le deuxième chapitre met en parallèle l'analyse du circuit de visite du complexe archéologique de Chan Chan et celui de Huacas de Moche. Le troisième chapitre présente l'analyse de la mise en exposition des musées de site des deux études de cas et des liens créés avec leur site archéologique. Le quatrième chapitre porte sur les formes de financement des projets de fouilles, de conservation, de restauration et de mise en valeur de l'archéologie, ainsi que des stratégies utilisées pour sa diffusion et sa mise en tourisme. Enfin, la dernière section du quatrième chapitre traite des différents moyens utilisés par chacun des complexes archéologiques et leurs musées pour intégrer la communauté locale aux projets de recherche et de mise en valeur archéologique.

Mots-clés : Pérou, archéologie, musée de site, mise en valeur, tourisme

ABSTRACT

Our thesis discusses the development of enhancements in the archeological heritage of the Northern coast of Peru. Based on two case studies, namely Chan Chan and Huacas de Moche, we aim to highlight different approaches in the establishment of enhancements to the archeological site and the related site museum exhibition. The city of Chan Chan would have been the capital of the Chimor Empire (900 to 1476 A.D.) and used as a center for governments, settlement and as a religious hub. At its height, the site of Huaca del Sol y de la Luna would have been the capital of the Moche civilization (100 B.C. to 700 A.D.). It represents one of the most ancient urban-ceremonial sites of the Northern coast of Peru.

The Chan Chan site museum presents a model of museography dating from the 1990s whereas; the site museum of Huacas de Moche proposes an approach evidencing concepts of new museology (2010). In addition, the management approaches, one public (Chan Chan) and one joint public/private (Huacas de Moche) have influenced the way archeology is presented to the public.

The first chapter discusses the history of archeology, museum and tourism development in Peru. The second part of that chapter examines questions related to hermeneutics of material culture, esthetic topics of artifacts and pre-Columbian architecture and mediation approaches. The second chapter establishes a parallel analysis of the circuit of the archeological site of Chan Chan and that of Huacas de Moche. The third chapter analyses the site museum exhibitions through two case studies. It discusses the links created and established to their respective archeological sites. The fourth chapter pertains to forms of financing of archeological searches, conservation, restoration and projects for enhancing the value of archeology. It also discusses strategies for its dissemination and tourism development. Finally, the last section of the fourth chapter discusses how the archeological sites and their museums can integrate local communities in the research project and to enhance archeology.

Key Words : Peru, Archaeology, Site Museum, Value, Tourism

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	II
ABSTRACT	III
TABLE DES MATIÈRES	IV
LISTE DES FIGURES	VI
REMERCIEMENTS	XVIII
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : L'ARCHEOLOGIE ET LE TOURISME SUR LA COTE NORD DU PEROU	13
1.1 L'archéologie comme vecteur d'identité nationale, de développement économique et social.....	13
1.2 La mise en tourisme de l'archéologie.....	27
1.2.1 Interprétation de l'archéologie.....	27
1.2.2 Art, architecture et culture matérielle.....	34
1.3 L'objet archéologique : médiations	48
CHAPITRE 2 : ÉTUDE DE CAS : CHAN CHAN ET HUACA DEL SOL Y DE LA LUNA	53
2.1 Introduction : Culture moche et chimú.....	53
2.2 L'archéologie <i>in situ</i> à Chan Chan	56
2.3 L'archéologie <i>in situ</i> à Huaca del Sol y de la Luna	62
CHAPITRE 3 : LA MISE EN EXPOSITION DE L'ARTÉFACT AU MUSÉE DE SITE	70
3.1 Musée de site de Chan Chan et de Huacas de Moche.....	70
3.1.1 Le parcours d'exposition et le scénario narratif.....	71
3.1.2 Le regroupement des objets, les vitrines et les présentoirs	77

3.1.3 Les outils d'aide à l'interprétation.....	81
3.1.4 Architecture et décor : évocation de l'archéologie	83
3.2 L'archéologie <i>in situ</i> et au musée de site : culture matérielle et patrimoine immatériel	84
CHAPITRE 4 : LA MISE EN VALEUR DE L'ARCHÉOLOGIE SUR LA CÔTE NORD DU PÉROU	86
4.1 Les publics des sites archéologiques de la côte nord du Pérou.....	86
4.2 La diffusion de l'archéologie.....	87
4.3 Vers quelle forme de gestion et de financement ?	90
4.4 Différentes stratégies de mise en tourisme de l'archéologie : la labellisation et les routes touristiques..	93
4.5 Le musée de site, une institution sociale ?	98
CONCLUSION.....	101
BIBLIOGRAPHIE	109

LISTE DES FIGURES

Figure 1.

Carte géographique du Pérou.

Source : HUGHES, Simon Peter (2016). « Pérou », *Wikivoyage*, 2016, [En ligne], accessible au <https://fr.wikivoyage.org/wiki/Pérou>. Consulté le 8 avril 2016.

Figure 2.

Carte géographique de la région de la Libertad (côte nord du Pérou).

Source : MOSELEY, Michael, Kent, DAY (ed.) (1982). *Chan Chan : Andean desert city*, Albuquerque : School of American Research Book – University of New Mexico Press, p.7.

Figure 3.

Vue aérienne de Trujillo et de ses sites archéologiques.

Source : Images © 2016 Astrium, DigitalGlobe, Landsat, U.S. Geological Survey, Données cartographiques © 2016 Google, [En ligne], accessible au <https://www.google.ca/maps/@-8.1286603,-79.0605695,15098m/data=!3m1!1e3?hl=fr>.

Consulté le 17 avril 2016.

Figure 4.

Vue aérienne de Huacas de Moche et de son musée.

Source : Images © 2016 Astrium, DigitalGlobe, Landsat, U.S. Geological Survey, Données cartographiques © 2016 Google, [En ligne], accessible au <https://www.google.ca/maps/@-8.1286603,-79.0605695,15098m/data=!3m1!1e3?hl=fr>.

Consulté le 17 avril 2016.

Figure 5.

Vue aérienne de Chan Chan et de son musée.

Source : Images © 2016 Astrium, DigitalGlobe, Landsat, U.S. Geological Survey, Données cartographiques © 2016 Google, [En ligne], accessible au <https://www.google.ca/maps/@-8.1286603,-79.0605695,15098m/data=!3m1!1e3?hl=fr>.

Consulté le 17 avril 2016.

Figure 6.

Plan de la cité de Chan Chan et de ses neuf palais.

Source : MOSELEY, Michael, Kent, DAY (ed.) (1982). *Chan Chan : Andean desert city*, Albuquerque : School of American Research Book – University of New Mexico Press, p. 56.

Figure 7.

Plan général du Palais Rivero et de ses différents secteurs.

Source : MOSELEY, Michael, Kent, DAY (ed.) (1982). *Chan Chan : Andean desert city*, Albuquerque : School of American Research Book – University of New Mexico Press, p. 58.

Figure 8.

Plan de Huaca del Sol y de la Luna et de son village.

Source : MOSELEY, Michael, Kent, DAY (ed.) (1982). *Chan Chan : Andean desert city*, Albuquerque : School of American Research Book – University of New Mexico Press, p. 264.

Figure 9.

Plan général de Huaca de la Luna.

Source : CANZIANI AMICO, José (2009). *Ciudad y Territorio en los Andes. Contribuciones a la historia del urbanismo prehispánico*, Lima : Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, p. 203.

Figure 10.

Photographie de l'édifice d'accueil du complexe archéologique de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 11.

Photographie de la maquette du Palais Tschudi dans l'édifice d'accueil du complexe archéologique de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 12.

Photographie aérienne du Palais Tschudi dans l'édifice d'accueil du complexe archéologique de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 13.

Photographie du collage d'une carte représentant le complexe archéologique de Chan Chan dans l'édifice d'accueil du complexe archéologique de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 14.

Photographie du Panneau 1 : *Plaza Principal*, parcours d'interprétation du complexe archéologique de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 15.

Photographie de la *Plaza Principal* du complexe archéologique de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 16.

Photographie de la *Plaza Principal* du complexe archéologique de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 17.

Photographie du Panneau 2 : *Corredor de Peces y Aves* du parcours d'interprétation du complexe archéologique de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 18.

Photographie du Panneau 2 : maquette du *Corredor de Peces y Aves* du parcours d'interprétation du complexe archéologique de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 19.

Photographie du *Corredor de Peces y Aves* du complexe archéologique de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 20.

Photographie du *Corredor de Peces y Aves* du complexe archéologique de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 21.

Photographie du Panneau 3 : *Sala del Altarcillo* du parcours d'interprétation du complexe archéologique de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 22.

Photographie du Panneau 3 : maquette de la *Sala del Altarcillo* du parcours d'interprétation du complexe archéologique de Chan Chan .

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 23.

Photographie de la *Sala del Altarcillo* du complexe archéologique de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 24.

Photographie du Panneau 4 : *Sala de las Audiencias*, complexe archéologique de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 25.

Photographie du Panneau 4 : maquette de la *Sala de las Audiencias*, complexe archéologique de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 26.

Photographie de la *Sala de las Audiencias* du complexe archéologique de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 27.

Photographie de la *Sala de las Audiencias* du complexe archéologique de Chan Chan.
Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 28.

Photographie du Panneau 5 : *Pozo Ceremonial*, complexe archéologique de Chan Chan.
Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 29.

Photographie du Panneau 5 : maquette du *Pozo Ceremonial*, complexe archéologique de Chan Chan.
Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 30.

Photographie du *Pozo Ceremonial* du complexe archéologique de Chan Chan.
Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 31.

Photographie du Panneau 6 : *Recinto Funerario*, complexe archéologique de Chan Chan.
Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 32.

Photographie du Panneau 6 : maquette du *Recinto Funerario*, complexe archéologique de Chan Chan.
Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 33.

Photographie du *Recinto Funerario* du complexe archéologique de Chan Chan.
Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 34.

Photographie du *Recinto Funerario* du complexe archéologique de Chan Chan.
Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 35.

Photographie de l'édifice d'accueil du complexe archéologique de Huaca de la Luna.
Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 36.

Photographie du Panneau 1 : *El Valle de Moche y sus Recursos*, complexe archéologique Huaca de la Luna.
Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 37.

Photographie du Panneau 2 : *El Proyecto arqueológico Huacas del Sol y de la Luna*, complexe archéologique de Huaca de la Luna.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 38.

Photographie du Panneau 3 : *La Zona de los Sacrificios*, complexe archéologique de Huaca de la Luna.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 39.

Photographie du Panneau 4 : *Los Recintos de los Sacrificios*, complexe archéologique de Huaca de la Luna.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 40.

Photographie du *Patio de los Rombos* de la plateforme principale du Templo Viejo, complexe archéologique de Huaca de la Luna.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 41.

Photographie du Panneau 5 : *El Patio de los Rombos*, complexe archéologique de Huaca de la Luna.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 42.

Photographie du Panneau 6 : *El Cuarto Ceremonial*, complexe archéologique de Huaca de la Luna.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 43.

Photographie du *Cuarto Ceremonial*, complexe archéologique de Huaca de la Luna.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 44.

Photographie d'adobes avec symboles d'identification, complexe archéologique de Huaca de la Luna.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 45.

Photographie du Panneau 7 : *Los Murales de los Patios Superpuestos*, complexe archéologique de Huaca de la Luna.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 46.

Photographie de *los Murales de los Patios Superpuestos*, complexe archéologique de Huaca de la Luna.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 47.

Photographie du *Cuarto Ceremonial del Patio Anterior*, complexe archéologique de Huaca de la Luna.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 48.

Photographie du Panneau 8 : *El Hallazgo de los Relieves del Patio de los Rombos*, complexe archéologique de Huaca de la Luna.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 49.

Photographie du Panneau 9 : *Conservación del Mural*, complexe archéologique de Huaca de la Luna.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 50.

Photographie du *Patio de los Rombos*, complexe archéologique de Huaca de la Luna.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 51.

Photographie d'une frise représentant le dieu de la montagne, complexe archéologique de Huaca de la Luna.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 52.

Photographie du Complexe archéologique de Huaca del Sol et du village entre les deux temples.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 53.

Photographie du Panneau 10 : *La Ciudad Moche*, complexe archéologique de Huaca de la Luna.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 54.

Photographie du Panneau 11 : *Cambios Arquitectónicos y Pictóricos*, complexe archéologique de Huaca de la Luna.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 55.

Photographie du Panneau 12 : *Conservación del Altar Mayor*, complexe archéologique de Huaca de la Luna.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 56.

Photographie de l'*Altar Mayor*, complexe archéologique de Huaca de la Luna.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 57.

Photographie du *Patio Principal*, complexe archéologique de Huaca de la Luna.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 58.

Photographie du Panneau 13 : *La Plaza Principal y la Fachada Norte del Templo Viejo*, complexe archéologique de Huaca de la Luna.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 59.

Photographie du Panneau 14 : *Fachada Norte : Murales de escalones Medios*, complexe archéologique de Huaca de la Luna.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 60.

Photographie du Panneau 15 : *La Superposición de las Fachadas del Templo Viejo : Murales de escalones Medios*, complexe archéologique de Huaca de la Luna.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 61.

Photographie de *El Mural de los Mitos*, complexe archéologique de Huaca de la Luna.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 62.

Photographie du Panneau 16 : *El Mural de los Mitos*, complexe archéologique de Huaca de la Luna.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 63.

Plan de la configuration des salles d'exposition du Musée de site de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (avril 2016).

Figure 64.

Photographie de la première salle : *Orígenes*, Musée de site de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 65.

Photographie de la vitrine murale sur l'histoire du développement de la céramique au Pérou, première salle : *Orígenes*, Musée de site de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 66.

Photographie de la deuxième salle : *Cultura*, Musée de site de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 67.

Photographie de la vitrine murale portant sur l'agriculture, deuxième salle : *Cultura*, Musée de site de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 68.

Photographie d'une reconstitution historique d'un atelier de textile, deuxième salle : *Cultura*, Musée de site de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 69.

Photographie de la reconstitution historique de l'arrivée de Taycanamo par la mer, troisième salle : *Referencias*, Musée de site de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 70.

Photographie d'un panneau didactique portant sur le territoire occupé par les Chimús et les Incas, troisième salle : *Referencias*, Musée de site de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 71.

Photographie d'une maquette multimédia géante, quatrième salle : *Recinto*, Musée de site de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 72.

Photographie de la quatrième salle : *Recinto*, Musée de site de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 73.

Photographie de la maquette d'une habitation chimú, quatrième salle : *Recinto*, Musée de site de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 74.

Photographie de la maquette du Palais Tschudi, quatrième salle : *Recinto*, Musée de site de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 75.

Photographie de la salle de vidéo-projection, quatrième salle : *Recinto*, Musée de site de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 76.

Photographie de deux statuettes, corridor à la sortie de la salle de vidéo-projection de la quatrième salle d'exposition : *Recinto*, Musée de site de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 77.

Photographie de la cinquième salle : *Tradición*, Musée de site de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 78.

Photographie d'une reconstitution historique sur le chamanisme de la cinquième salle : *Tradición*, Musée de site de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 79.

Photographie d'une reconstitution historique des *caballitos de Tortora* de la cinquième salle : *Tradición*, Musée de site de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 80.

Photographie d'un panneau didactique sur les ancêtres et la population actuelle de la cinquième salle : *Tradición*, Musée de site de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 81.

Photographie du panneau indiquant l'inscription du complexe archéologique sur la liste du Patrimoine mondial de l'UNESCO, à la sortie du musée, Musée de site de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 82.

Photographie d'une reconstitution historique sur la préparation d'un feu, cours intérieure du musée, Musée de site de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 83.

Plan de la configuration des salles d'exposition du musée de site Huacas de Moche.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 84.

Photographie de la section I, II, III, IV de la salle principale du Musée de site Huacas de Moche (partie nord du musée).

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 85.

Photographie du corridor pour se rendre de la salle principale à la salle des tombeaux, Musée de site Huacas de Moche.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 86.

Photographie de la section V (salle des tombeaux), Musée de site Huacas de Moche.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 87.

Photographie d'une vitrine murale, salle des tombeaux : *El Señor de los Prisioneros – Tumba 4 Plataforma Uhle*, Musée de site Huacas de Moche.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 88.

Photographie de la section VI, salle principale (partie sud du musée), Musée de site Huacas de Moche.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 89.

Photographie de la section VIII, troisième salle, Musée de site Huacas de Moche.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 90.

Photographie de la section VII, salle principale, Musée de site Huacas de Moche.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 91.

Photographie de la vitrine de la pièce du mois (*Pieza del mes*), section VII de la salle principale, Musée de site Huacas de Moche.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 92.

Photographie du panneau didactique sur la cité moche, section VII de la salle principale, Musée de site Huacas de Moche.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 93.

Photographie d'un cartel de la salle *Orígenes*, Musée de site de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 94.

Photographie d'un panneau avec texte de vitrine, salle *Cultura*, Musée de site de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 95.

Photographie d'un panneau avec texte de section, salle *Orígenes*, Musée de site de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 96.

Photographie d'un panneau avec texte de section, troisième salle, Musée de site Huacas de Moche.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 97.

Photographie d'un texte de vitrine murale, salle des tombeaux, Musée de site Huacas de Moche.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 98.

Photographie d'un cartel d'une vitrine murale, salle des tombeaux, Musée de site Huacas de Moche.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 99.

Photographie d'un panneau sur la cité moche, troisième salle, Musée de site Huacas de Moche.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 100.

Photographie d'un texte de table-vitrine, salle principale, Musée de site Huacas de Moche.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 101.

Photographie d'une vitrine murale, salle des tombeaux : *Reentierro Moche*, Musée de site Huacas de Moche.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 102.

Photographie d'une vitrine murale, salle principale : *Ceremonia del Sacrificio*, Musée de site Huacas de Moche.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 103.

Photographie d'une reconstitution historique de l'habitat moche et de la préparation des aliments, Musée de site Huacas de Moche.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 104.

Photographie du Musée de site Huacas de Moche.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 105.

Photographie du centre communautaire du Musée de site Huacas de Moche.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

Figure 106.

Photographie du Musée de site de Chan Chan.

Source : Estelle Poirier-Vannier (septembre 2014).

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à exprimer ma gratitude envers ma directrice, Elise Dubuc, pour ses conseils, sa patience, son humanisme et pour avoir cru en mes idées. Il convient également de remercier le département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal pour ses enseignements et son support tout au long de mon parcours.

Je remercie sincèrement Victor Pimentel pour son appui, ses conseils et d'avoir partagé sa passion de l'archéologie avec moi.

J'aimerais également adresser mes remerciements sincères à Luis De Moura Sobral qui m'a amené jusqu'à la fin de mon parcours. Ses commentaires ont été essentiels pour orienter mon travail final.

Merci à ma famille et à mes amies pour leur affection et leur soutien tout au long de mes recherches et de la rédaction de mon mémoire. Un merci particulier à Marie-Aude Gagnon Rousseau pour son amitié et son support. Finalement, je remercie mon père et ma mère de m'avoir initié aux voyages, ouvert sur les cultures et fait découvrir de magnifiques musées dès mon jeune âge.

INTRODUCTION

L'objet archéologique sud-américain a été, jusqu'au XX^e siècle, écarté des collections et des expositions des musées d'art. Celui-ci était considéré comme un objet exotique suscitant la curiosité. Il ne correspondait pas aux critères de classification en histoire de l'art de l'Occident dont les théories stylistiques du développement des arts avaient été établies à partir de la forme. De plus, les objets non occidentaux étaient soit classés dans la catégorie scientifique pour les artefacts culturels, soit dans la catégorie esthétique pour les œuvres d'art. Le statut qui lui était octroyé avait alors une influence sur le choix du musée et l'approche de son exposition. Au musée ethnographique, une sculpture était disposée aux côtés d'objets aux fonctions similaires ou encore à proximité d'objets du même groupe culturel. Un masque ou une statue pouvaient être présentés à côté d'objets aux fonctions distinctes, mais expliqués dans un contexte rituel ou institutionnel. Le nom de l'artiste était également inconnu ou non mentionné. Parallèlement, sa présentation dans un contexte de pratiques culturelles quotidiennes était dénuée de pertinence. Au musée ethnographique, l'objet était considéré culturellement et humainement intéressant, alors qu'au musée d'art il était apprécié pour sa « beauté » et son caractère unique (Clifford 1985 : 242).

Au fil des siècles, le statut de l'objet précolombien des Andes s'est transformé. L'intérêt pour les sites archéologiques du Pérou date de la Conquête espagnole au XVI^e siècle. À la recherche des mystérieuses cités d'or, les Espagnols ont exploré, pillé et détruit de nombreux sites archéologiques. Au XIX^e siècle, le commerce grandissant de ces objets en Amérique et en Europe, ainsi que l'intérêt pour le collectionnement ont poussé certains habitants de la région à fouiller et à piller les tombes de leurs ancêtres. Le trafic d'objets leur ramenait une source de revenu. Dès le début du XIX^e siècle, l'État a tenté d'enrayer ce phénomène et de protéger son patrimoine historique et archéologique en légiférant et en créant des institutions muséales nationales. Toutefois, ces efforts n'ont pas été suffisants pour contrer ce phénomène. En 2011, selon la section péruvienne d'Interpol, le Pérou était le pays d'Amérique latine le plus touché par le commerce illicite, connaissant son apogée dans les

années 1980. La législation péruvienne interdisait, certes, les fouilles illégales depuis 1893, mais ne condamnait pas le collectionnisme d'objets illicites: son propriétaire n'avait qu'à le déclarer pour légitimer ses possessions (Pimentel 2013; 17-18). Par conséquent, de nombreuses informations historiques ont été perdues à tout jamais.

Dès les années 1960, dans l'optique de mieux protéger le patrimoine et de contrer le pillage des sites archéologiques, de nombreuses actions de sensibilisation, d'éducation, d'implication de la communauté locale, ainsi que de diffusion et de mise en tourisme ont été développées par l'État péruvien. En effet, dans de nombreux pays émergents tels que le Pérou, l'archéologie a été liée à des projets de mise en valeur touristique. Les revenus issus du tourisme constituent une source de financement considérable pour les fouilles, la recherche et la mise en valeur du patrimoine archéologique. Ces projets touristiques peuvent même stimuler le développement et l'économie de la région. D'ailleurs, la mise en tourisme d'un site archéologique encourage les investissements privés et publics à l'intérieur de projets de développement socioéconomique de la région, tels que la construction d'aqueducs et de routes ou la création d'un système d'eau potable. En outre, la mise en valeur du site archéologique permet l'éducation culturelle de la région, le renforcement d'une fierté identitaire nationale et régionale, ainsi qu'un plus grand sentiment de responsabilité à l'égard de son patrimoine archéologique et historique.

La mise en valeur de l'artéfact se fait à l'intérieur d'un parcours d'interprétation sur le site archéologique ou dans le cadre d'une exposition au musée de site. Au complexe archéologique, un circuit balisé est développé et accompagné d'outils d'aide à l'interprétation pour faciliter la mise en contexte et la mise en espace des vestiges. Certaines organisations forment des guides sur le sujet et les différents thèmes à aborder. Au musée de site, l'artéfact est sorti de son contexte d'origine et mis en vitrine aux côtés de textes, de graphiques et de photographies pour le contextualiser. Selon l'approche de mise en exposition choisie par le muséologue, de nombreux moyens et stratégies peuvent être utilisés pour mettre en valeur l'artéfact. Autrement dit, le musée participe à la construction d'un discours et, par conséquent, à la signification de l'œuvre. Son exposition contribue à véhiculer une certaine vision du monde et de l'archéologie.

La côte nord péruvienne se caractérise par la concentration de nombreux sites archéologiques préhispaniques, mais se trouve défavorisé face à la région centre-sud (Cuzco et Machu Picchu) qui attire la majeure partie de l'attention internationale. La ville de Trujillo, capitale de la région de La Libertad, est située dans la direction opposée de Cuzco et du Machu Picchu, à neuf heures en autobus de Lima (560 kilomètres). Les subventions et les plans de développement se concentrent principalement dans la région centre-sud (Cuzco et Machu Picchu), créant de fortes inégalités entre le nord et le sud du Pérou. En effet, l'attention internationale est surtout portée sur les vestiges incas de la région de Cuzco. À cet effet, le circuit du Chemin Inka fait l'objet d'une exposition du 26 juin 2015 au mois d'avril 2018, au Smithsonian National Museum of the American Indian : *The Great Inka Road : Engineering an Empire*. Le projet est organisé par le National Museum of the American Indian et appuyé par le Latino Initiatives Pool, administré par le Smithsonian Latino Center, et les fonds du Consortium for World Cultures du Smithsonian. Le National Council du National Museum of the American Indian et le ESA Foundation ont également contribué financièrement au projet d'exposition (Smithsonian 2016). Une exposition virtuelle a même été créée à cet effet. Des infrastructures touristiques et des liaisons aériennes directes avec d'autres pays ont aussi été mises en place dans la région de Cuzco afin de favoriser la venue du tourisme international. La côte nord ne bénéficie pas d'autant d'infrastructures touristiques et ne suscite pas autant l'attention internationale que la région centre-sud.

D'un autre côté, ce même modèle de développement ne peut être applicable dans toutes les régions du Pérou. Sur la côte nord péruvienne, les projets de fouilles, de conservation et de mise en valeur du patrimoine archéologique ont longtemps été dépendants de missions étrangères. Depuis les années 1970, avec le projet Chan Chan – Valle de Moche (1969-1975), les institutions américaines ont joué un rôle important dans le développement de la recherche et des projets de fouilles de cette région excentrée du Pérou. L'intégration de la population locale dans ces projets a pris alors une grande importance alors que des efforts sont orientés vers le développement social et économique de la région. On retrouve également un grand intérêt pour le développement académique d'une communauté universitaire et de la participation de la communauté internationale. Par conséquent, nous pouvons nous interroger

sur la façon dont le patrimoine archéologique est mis en valeur sur la côte nord du Pérou. Comment est portée l'attention sur ces sites ? Quelle place a l'archéologie au musée de site ? Comment est représenté l'objet précolombien des Andes ? Quelle place prend l'archéologie auprès de la communauté locale ? De quelle façon sont financés les projets de fouilles, de conservation, de restauration, de mise en exposition et de diffusion ? Enfin, de quelle manière l'offre touristique est-elle articulée sur la côte nord du Pérou ? Ce sont des questions auxquelles nous nous attarderons.

Afin de faciliter notre étude, nous avons fixé notre choix sur deux études de cas de la région de la Libertad où un circuit de visite a été développé au complexe archéologique et où un musée de site a été construit à proximité. Le premier cas, le Musée de site de Chan Chan, a été inauguré dans les années 1990 et il est géré par l'État, tandis que le deuxième cas, le Musée de site Huacas de Moche a été construit dans les années 2010. Ce projet est issu d'une gestion mixte, c'est-à-dire d'une alliance entre le secteur public et privé. Nous avons choisi d'étudier ces deux cas puisqu'ils se trouvent dans la même région du Pérou. Par conséquent, ces deux sites vivent des problématiques similaires sur les plans sociopolitique, économique et législatif. Ces deux études de cas présentent aussi une structure similaire, c'est-à-dire un complexe archéologique ouvert au public et un musée de site construit à proximité du site. Cependant, elles présentent une approche de mise en valeur issue de deux périodes différentes. De plus, il apparaissait intéressant de faire ressortir deux approches de gestion distinctes. Cette étude comparative nous permettra de faire ressortir les forces et lacunes de chacun de ces modèles.

État de la question et présentation des chapitres

Dans le cadre de ce mémoire, nous cherchons à examiner comment le patrimoine archéologique est mis en valeur sur la côte nord du Pérou. Notre recension des écrits est partielle puisque nous avons retenu le thème de la mise en valeur. Nous étudierons plus précisément différentes approches d'exposition pour l'objet archéologique au musée de site et la mise en valeur des vestiges de constructions préhispaniques sur le complexe archéologique. Nous nous efforcerons également de faire ressortir la façon dont sont articulés le parcours

d'interprétation du complexe archéologique et l'exposition au musée de site. À l'instant où nous écrivons ces lignes, certains panneaux didactiques du parcours d'interprétation du complexe archéologique de Chan Chan ont été remplacés. La muséographie du musée de site de Chan Chan a également été repensée. Cependant, ces deux études de cas servent de modèle pour réfléchir à de nouveaux concepts pour la mise en valeur de l'archéologie.

Dans un premier temps, la présentation de l'histoire du développement de l'archéologie et des musées au Pérou s'impose puisqu'elle permet de mettre en contexte les débuts et l'évolution de la science de l'archéologie et de la muséologie au pays. Les travaux d'Anthony Andrews (1974), Santiago Uceda Castillo (2008, 2011, 2013), Ricardo Morales et E. Mujica (1997), Richard Keatinge et Geoffrey Conrad (1983), Steve Bourget (2006), Jerry Moore (1992, 1996, 2005), Michael Moseley et Carol Mackey (1982) ont mis au jour les découvertes archéologiques réalisées sur les sites moches au nord du Pérou, tandis que les écrits de Sergio Chavez (1992), Roger Ravines (1970), Ramiro Matos (1994), Helaine Silverman et William Isbell (2002), retracent l'histoire du développement de l'archéologie au Pérou. Ulla Holmquist Pachas et Jaime Castillo Butters (2006), Alberto Martorell (2011) se sont intéressés au développement des musées et du patrimoine archéologique de la côte nord comme moteur de développement économique et social pour la région. Ils ont fait ressortir que l'intérêt pour l'archéologie et la création de musées nationaux s'est développé au Pérou dans l'optique de créer une identité nationale forte. Des fouilles ont été entreprises afin de rassembler des artefacts pour les musées nationaux. Les travaux de ces auteurs ont également mis au jour la dépendance de l'archéologie péruvienne par rapport aux missions étrangères jusque dans les années 1960. Entre 1950 et 1970, les États-Unis ont instigué de nombreux projets archéologiques. Sur la côte nord péruvienne, la découverte du site d'enterrement du Señor de Sipán (1987) a marqué le début d'un réel intérêt pour les cultures préhispaniques et une plus grande attention de la part de la communauté internationale. Les entreprises locales, les municipalités et le gouvernement régional ont commencé à s'impliquer dans le financement de projets d'excavations présentés au public. Puis, les organisations internationales ont contribué financièrement à la recherche archéologique et à l'habilitation de sites à des fins touristiques.

L'étude du système législatif national et international lié au patrimoine archéologique, créé à partir des années 1950, et de la mise en place de plans de développement touristique au Pérou (1969) permet de comprendre comment la législation a pu mener vers la mise en valeur de l'objet archéologique à des fins touristiques. Cecilia Bakula (1996) a publié un recueil faisant la recension de différentes lois péruviennes et internationales liées au patrimoine culturel péruvien. Nous nous attacherons à déterminer l'influence du système législatif sur le développement de l'archéologie au pays, ainsi que la façon dont les plans de développement touristique sont articulés autour de l'archéologie. Cela permettra de mettre en lumière le développement d'une forte relation entre le tourisme et l'archéologie.

La deuxième section du premier chapitre traite des questions de mise en tourisme de l'archéologie sur la côte nord péruvienne. Les différentes approches d'interprétation de l'archéologie sont étudiées à travers une herméneutique de la culture matérielle. La conservation et la mise en valeur du patrimoine matériel sont souvent issues d'intérêts politiques ou économiques. À cet effet, les écrits de Susan Pearce (1989, 1990, 1992), Michael Shanks et Christopher Tilley (1990, 1992) ont faits ressortir les limites de l'objectivité historique en archéologie. Celle-ci est influencée par le présent de l'archéologue, c'est-à-dire par sa propre subjectivité, son positionnement, son appartenance à une institution spécifique et son contexte politique. De plus, Shanks et Tilley (1992) affirment que l'artéfact ne peut être défini simplement à partir de critères objectifs tels que sa forme ou sa dimension. Il doit être lié à une interprétation. Au musée, la construction d'un discours est issue d'une certaine vision ou idéologie. Dans cette optique, il peut être pertinent de s'interroger sur son objectivité. Le musée n'est pas un espace neutre puisque les objets exposés peuvent acquérir différentes significations selon leur accrochage, le regroupement des objets ou même le texte qui l'accompagne, ainsi que le discours dominant de l'institution.

Dans un autre ordre d'idées, les questions entourant le statut de l'objet archéologique à l'égard de l'histoire de l'art sont examinées sous une approche ethnologique. Plusieurs auteurs ont dressé une historiographie du statut de l'objet ethnographique. Par exemple, les écrits d'Elizabeth Williams (1985), Sally Price (1995) et James Clifford (1985) retracent l'historique du statut de l'objet ethnographique dans les musées européens. Ces auteurs nous serviront de

balises pour étudier et nous interroger sur la constitution de l'objet sud-américain à travers l'histoire puisqu'il existe peu d'études sur l'histoire des musées d'archéologie. Par ailleurs, le discours en histoire de l'art et les critères de classification des objets se sont transformés au fil des siècles. Les travaux d'Esther Pasztory (1998, 2005) ont mis au jour les particularités de l'objet préhispanique des Andes au regard de celui de la Mésoamérique, de l'Europe et des États-Unis. Son initiative a permis de mieux comprendre les critères de classification qui ont guidé l'appréciation de l'art en Occident et le statut de l'objet précolombien des Andes face à ces critères. Quant à Joanne Pillsbury (2004), elle aborde les particularités et l'unicité des civilisations andéennes à travers la notion de « palais ». Elle rapporte que la terminologie utilisée pour décrire cet ensemble architectural a beaucoup changé. Ses propos nous seront utiles pour mieux comprendre les spécificités de l'architecture précolombienne et l'évolution de sa classification à l'égard de l'histoire de l'art.

Ces écrits auront permis de mieux cerner la mutation du discours esthétique en histoire de l'art et de comprendre le statut de l'objet archéologique et des vestiges des civilisations précolombiennes qui leur est attribué aujourd'hui. C'est ici qu'interviennent les travaux de James Clifford (1988) avec son « Système d'Art-Culture » comme outil d'analyse pour l'objet archéologique. Clifford a établi un système où, à partir d'un processus taxonomique du collectionnement, les objets exotiques sont classifiés en Occident depuis le début du siècle. L'identification de leur statut tient un rôle important dans la création d'un discours pour leur processus de muséification. Le choix du musée et de la muséographie en dépend. Suite à cette analyse du statut de l'artéfact et de l'architecture précolombienne, nous serons davantage en mesure de questionner différentes approches de mise en valeur qui permettent d'attribuer une signification à l'objet archéologique.

Dans cette optique, l'étude de différentes approches d'exposition de l'objet archéologique proposées par le musée ethnographique, le musée archéologique et le musée de site permettront de mieux cerner la façon dont l'objet archéologique est représenté au musée de site. Cependant, nous observons qu'il existe peu d'études sur l'histoire de l'archéologie, sur les musées d'archéologie et sur les musées de site. Les publications portant sur la muséographie de l'objet archéologique ont accordé peu d'importance à sa place au sein du

musée de site et il existe encore peu d'ouvrages sur l'archéo-muséologie. Les musées de sites archéologiques sont également peu représentés dans la littérature sur les musées. Les publications portant sur le sujet sont pour la plupart des études de cas. L'ICOM (1982) a produit un document sur les musées de site, mais sa définition du musée de site reste très limitée et assez vieille. L'ouvrage d'Helaine Silverman (2006) apporte une approche pratique du sujet, mais peu de place est accordée à la définition du musée de site et à sa conceptualisation. Elle présente plutôt un collectif d'auteurs impliqués dans divers projets archéologiques, ayant une compréhension du contexte socio-historique, politique et économique du travail de terrain. Ainsi, nous avons élargi nos recherches vers des publications en archéologie et en tourisme puisque l'archéologie au Pérou est souvent liée à des projets touristiques. Susan Pearce (1989, 1990, 1992), notamment, aborde les problèmes et les questions qui entourent la théorie et la pratique de la conservation et de la médiation de l'objet archéologique. Elle propose diverses approches d'exposition selon le message que l'on veut transmettre au visiteur. Ses écrits seront utiles pour cerner les différentes pratiques du musée archéologique. Pour ce qui est du musée ethnographique, nous puiserons dans les textes de Jacques Hainard et Roland Kaehr (1984, 1985) du Musée d'ethnographie de Neuchâtel, le premier musée d'ethnographie indépendant en Suisse. Les deux collectifs d'auteurs qu'ils dirigent présentent une réflexion sur le statut de l'objet ethnographique en contexte muséal et pose diverses questions sur le rôle que doit assumer le musée et la spécificité de l'objet ethnographique. Pour le musée de site, nous avons appuyé nos propos sur la publication de l'ICOM (1982), l'ouvrage d'Helaine Silverman (2006) et l'article de Gadi Mgomzulu (2004) (directeur de la division du patrimoine culturel à l'UNESCO) pour en présenter une définition.

Dans le deuxième chapitre, une étude comparative entre Chan Chan et Huacas de Moche est présentée. Dans la première partie de ce chapitre, les travaux de John Topic et Michael Moseley (1983), Joanne Pillsbury (2004, 2008), Santiago Uceda Castillo (2008, 2011), Cristóbal Campana Delgado (2010), Kent Day (1976) et Erell Hubert (2013) ont mis en lumière les découvertes archéologiques de Chan Chan et leur interprétation. À cet égard, l'architecture de la cité reflète une importante planification et hiérarchisation sociale et politique. Topic et Moseley (1983) rapportent que la société chimú avait implanté un impôt sur le travail et développé une économie redistributive. Les découvertes à Huaca del Sol y de

la Luna publiées par Santiago Uceda, E. Mujica et Ricardo Morales (1997) ont fait ressortir que Huaca del Sol était destiné au centre du pouvoir politique de la culture moche. Les découvertes à Huaca de la Luna démontrent que ce lieu aurait été utilisé principalement pour les activités religieuses, tels que les sacrifices humains et l'inhumation de certains personnages.

La deuxième et la troisième section s'attardent au parcours d'interprétation de la cité de Chan Chan et à son programme d'éducation et d'action culturelle. La visite du complexe archéologique présente les différentes structures du palais : *depósitos*, *plaza ceremonial*, *huachaque*, *plaza*, *audiencias*, passages et cimetière. Elle permet de mieux comprendre la vie à Chan Chan à cette époque. À Huaca de la Luna, le projet du musée de site et le renouvellement du parcours d'interprétation présentent une approche différente puisqu'ils ont été conçus à deux décennies d'intervalle avec celui de Chan Chan. La visite guidée permet de visiter différentes sections de Huaca de la Luna, mais la façon d'aborder l'archéologie prend une autre forme. Un vaste programme d'activités éducatives et culturelles est développé au sein des deux institutions afin de favoriser une meilleure conscientisation et une meilleure sensibilisation face au patrimoine culturel et à sa conservation.

Le troisième chapitre porte sur l'analyse de la mise en exposition des deux musées de site. Une étude comparative vise à faire ressortir différents dispositifs mis en place par chacun d'eux pour mettre en valeur l'artéfact selon l'approche d'exposition choisie. Nous nous intéresserons de très près à l'ouvrage de Susan Pearce (1990) qui propose différentes approches d'exposition pour l'objet archéologique. Nous reconnaissons aussi l'influence de Michael Shanks et de Christopher Tilley (1990, 1992) qui proposent différentes stratégies pour éviter de présenter le processus archéologique d'acquisition du savoir comme une vision figée du passé. La configuration du circuit de visite et le discours proposé sont directement liés au développement de son interprétation et à la façon dont on veut présenter ce savoir archéologique au visiteur. Une présentation des objets selon une linéarité chronologique, par exemple, ne transmet pas le même message que lorsque les objets sont regroupés de manière thématique. Le musée procède à une sélection des œuvres pour une exposition. Il impose, par le fait même, sa propre vision de l'archéologie. Dans un premier temps, nous nous attarderons

au parcours d'interprétation et au scénario narratif afin de déceler l'orientation du parcours de l'exposition et le mode de présentation de l'objet. Le parcours emprunté par le visiteur structure et donne un sens au propos de l'exposition. Afin de mieux identifier et comprendre le discours de l'exposition, nous analyserons le regroupement des objets, les vitrines et les présentoirs. Les outils d'aide à l'interprétation seront également étudiés puisqu'ils sont beaucoup utilisés dans les expositions à caractère archéologique afin de reconstituer l'environnement d'origine de l'objet. L'architecture de la galerie d'exposition a aussi une grande influence sur la réception du message par le visiteur. Dans ce contexte, l'environnement original des objets est souvent reproduit afin de faire un rappel au site archéologique et de susciter des émotions chez le visiteur.

Dans la deuxième partie de ce chapitre, une mise en relation sera établie entre la médiation de l'objet archéologique sur le complexe archéologique et au musée. Nous nous intéresserons à la façon dont la visite au complexe archéologique et celle au musée de site sont articulées. En quoi diffèrent les approches utilisées au musée de site et celle du complexe archéologique et de quelle façon se complètent-elles ?

Au quatrième chapitre, une étude des divers publics, des modes de diffusion et de financement, des stratégies de mise en tourisme de la côte nord semble essentielle pour mieux cerner les défis auxquels fait face la côte nord du Pérou. Ces éléments ont un impact sur les stratégies utilisées pour mettre en valeur l'archéologie dans cette région excentrée du Pérou. Les médias représentent un moyen de porter l'attention sur ces sites et de relayer l'actualité de leurs découvertes. À cet effet, le site Internet peut aussi jouer un rôle de plateforme de médiation de l'objet archéologique. Quant aux nouvelles technologies, elles constituent un outil important pour l'archéologie puisqu'elles permettent de reconstituer l'objet et l'environnement d'origine. Le modèle de gestion peut également avoir un impact sur la diffusion de l'archéologie. Une gestion mixte est-elle la solution pour les régions qui ne reçoivent pas la même attention touristique internationale ? Les auteurs Cameron Walker et Neil Carr (2013) s'intéressent notamment à la façon dont l'archéologie s'articule autour de l'offre touristique. Dans ce collectif d'auteurs, plusieurs questions liées au tourisme durable, à l'éducation, à la diffusion et au financement sont abordées. La publication des recherches de

Luc Florent (2011) et de son équipe sur l'impact de l'inscription des sites du patrimoine de l'UNESCO sur l'offre touristique offre une autre perspective des stratégies de mise en valeur d'un site archéologique. Le collectif d'auteurs *Museum and Communities. Curators, Collections, and Collaboration* dirigé par Viv Golding et Wayne Modest (2013) met, par exemple, en relation différents questionnements liés à la reconnaissance de sites à valeur universelle, ainsi qu'à l'implication de la communauté locale dans les projets de mise en valeur de l'archéologie. À ce propos, la nouvelle muséologie tend de plus en plus à impliquer la communauté locale dans son processus de construction du savoir. Sur la côte nord du Pérou, comment cela se concrétise-t-il ?

Cadre théorique et méthodologie

Dans le cadre de ce mémoire, nous étudions, sous une approche archéo-ethnologique muséale, à partir des auteurs cités précédemment, différentes formes de médiation d'objets à caractère archéologique, c'est-à-dire la mise en valeur sur le site archéologique et la muséographie d'objets au musée de site. Notre recherche s'appliquera à faire ressortir la transformation de la muséologie à travers une perspective des années 1990, le musée de site de Chan Chan, et une perspective plus récente (2010), à travers le cas du Musée de site de Huacas de Moche. Cela permettra de faire ressortir les forces et lacunes de chacune des approches d'exposition.

Un voyage de six semaines au Pérou, du 4 septembre au 17 octobre 2014, a permis de procéder à la collecte de données, par de l'observation directe non participative. Nous avons passé deux semaines sur chacun des sites à observer le parcours d'interprétation des complexes archéologiques et les salles d'exposition des musées de site. Nous avons ensuite procédé à l'analyse de nos notes prises lors de l'observation sur les sites archéologiques et dans les salles d'exposition en nous appuyant sur les ouvrages du cadre théorique et ceux de plusieurs auteurs spécialisés en études muséales. Nous avons aussi procédé à trois entrevues semi-dirigées auprès de professionnels du milieu muséal et de l'archéologie : Ulla Holmquist (conservatrice du Musée Larco à Lima et responsable de la conception de la muséographie du musée de site de Huacas de Moche), Ana Maria Hoyle Montalva (directrice générale de la

Dirección General del Patrimonio Cultural et responsable de la conception de la muséographie du Musée de site de Chan Chan) et Victor Pimentel (archéologue et conservateur au Musée des beaux-arts de Montréal). Les entrevues avec Ulla Holmquist et Ana Maria Hoyle Montalva avaient comme objectif de mieux cerner les modalités de médiation de l'artéfact au musée de site, ainsi que son lien avec le complexe archéologique. Finalement, notre entretien avec Victor Pimentel a été déterminant pour mieux comprendre les problématiques auxquelles font face l'archéologie et la muséologie au Pérou.

CHAPITRE 1 : L'archéologie et le tourisme sur la côte nord du Pérou

1.1 L'archéologie comme vecteur d'identité nationale, de développement économique et social

Développement de l'archéologie au Pérou

Le récit historique du Pérou précolombien s'est manifesté très lentement et tardivement. L'intérêt pour l'archéologie et la découverte de son histoire préhispanique sont nés, d'une part, à la suite de la déclaration de l'indépendance du Pérou en 1821 par San Martín, et d'autre part, grâce au développement du nationalisme. À cet effet, le gouvernement a élaboré, dès 1822, un premier décret qui visait, pour la première fois, à protéger les monuments historiques et archéologiques dans le but de fonder et développer un Musée national. Ce décret stipulait que les monuments constituaient la propriété de la Nation, que l'exportation des artefacts était interdite et que les excavations exigeaient un permis du gouvernement (Chavez, 1992 : 41-42). Dans le domaine de l'archéologie, les premières ébauches de cartes et de plans ont été conçues, les premières mesures de ruines ont été entreprises et un profil des excavations a été réalisé. La création d'institutions scientifiques a également stimulé la recherche, le collectionnement et la préservation de vestiges anciens. Des fouilles ont été entreprises dans le but de rassembler des antiquités pour les musées nationaux. Le journal *Mercurio Peruano* (1791-1795) constituait un forum pour la transmission et le partage de connaissances et du savoir (Chavez, 1992 : 44). L'indépendance du Pérou a également ouvert les portes du pays aux étrangers et au commerce de ses ressources naturelles avec l'Europe et les États-Unis, pays où la révolution industrielle était enclenchée. Dans la perspective d'établir des liens politiques ou économiques, ou encore pour évaluer le potentiel de sites d'exploitation de ressources naturelles, de nombreux diplomates, scientifiques et militaires péruviens et étrangers ont été impliqués dans l'étude des vestiges archéologiques. À partir des années 1840, la création d'institutions telles que des sociétés, des associations et des musées a contribué à développer des objectifs et une méthodologie pour cette nouvelle discipline. D'ailleurs, la création du Musée national en 1826 reflétait déjà cette nouvelle autonomie politique et intellectuelle grandissante au pays et des objectifs nationalistes (Chavez, 1992 : 45). À cet égard, Helaine Silverman (2006 : 16) souligne que l'indépendance

vis-à-vis de l'Espagne a encouragé les pays d'Amérique latine à former rapidement des musées nationaux pour témoigner de leur autonomie et du rejet du colonialisme. L'histoire préhispanique était un moyen de légitimer le nouvel État-nation. En d'autres termes, ce sont les besoins industriels étrangers pour les matières premières qui ont mené à la découverte de nombreux sites archéologiques. De plus, le pillage des sites et les nouvelles pratiques de collectionnement ont participé à l'accroissement de la valeur accordée à ces objets et surtout à leur intérêt financier. Cette nouvelle attention pour les antiquités avait été stimulée par la création de musées nationaux et des publications portant sur les vestiges archéologiques (Chavez, 1992 : 45).

À partir de la première moitié du XX^e siècle, l'anthropologie et l'archéologie péruviennes ont été reconnues comme disciplines académiques, notamment par le biais des découvertes et des travaux de l'anthropologue allemand, Max Uhle¹ (1856-1944). Ce dernier, par ses nombreuses contributions à l'archéologie, a établi une chronologie des différentes occupations du site de Huaca del Sol y de la Luna, à partir de la position stratigraphiée d'un ensemble de tombes. Uhle a pu alors définir trois grandes entités culturelles : les Incas, les Chimús et les Proto Chimús². Alfred L. Kroeber³ (1876-1960) a par la suite étudié les matériaux offerts par Uhle au Musée de l'Université de Californie à Berkeley et a alors corroboré la séquence découverte par Uhle. Toutefois, il aurait modifié le terme Proto Chimús pour Early Chimús, encore utilisé aujourd'hui pour décrire le style céramique (Uceda, Mujica, Morales, 1997 : 9 ; Isbell, Silverman II, 2002 : 6-7 ; Isbell, Silverman I, 2002 : 3 ; Ravinnes, 1970 : 12-13). De son côté, l'École péruvienne dirigée par Julio C. Tello⁴ (1880-1947) a

¹ Max Uhle a été conservateur au Musée ethnographique de Berlin où il a été amené à gérer la collection archéologique andine (Isbell, Silverman II, 2002 : 6).

² Les Proto Chimús seront plus tard définis par Julio C. Tello comme Muchik et ensuite par Rafael Larco comme Mochica. Cependant, le terme Chimú *Temprano* (Early Chimú) est toujours utilisé aujourd'hui par les archéologues pour nommer la période comprise entre Moche V de Galindo et l'apparition du style céramique monochrome chimú (Uceda, Mujica, Morales, 1997 : 9 ; Isbell, Silverman II, 2002 : 6-7 ; Ravinnes, 1970 : 12-13).

³ Alfred L. Kroeber, anthropologue américain, a contribué à l'étude de l'ethnologie des Indiens, à l'archéologie du Nouveau-Mexique, du Mexique et du Pérou, ainsi que l'étude de la linguistique, du folklore et les structures sociales (Britannica, 2015).

⁴ Julio C. Tello, archéologue péruvien d'origine quechua et Docteur en médecine de l'*Universidad Nacional Mayor de San Marcos* (1908) et en sciences anthropologiques de Harvard (1911), a réalisé des découvertes fondamentales dans l'histoire de l'archéologie péruvienne (*Chavín de Huántar* (1919), cimetière de culture

approfondi l'étude des cultures précolombiennes grâce à l'analyse de textes ethnographiques et ethnohistoriques. Cette École péruvienne défendait l'idée que les représentations mythologiques de l'art péruvien devaient être interprétées à partir de l'étude des mythes et légendes locales. Tello a pu établir une description précise de l'iconographie andine et en a reconnu ses conventions artistiques, c'est-à-dire l'abstraction et la schématisation. En outre, Tello a réussi à décoder des représentations visuelles complexes intégrant certaines divinités zoomorphiques (Isbell, Silverman II, 2002 : 6-7). Rafael Larco Hoyle⁵ (1901-1966) a pu établir une séquence chronologique pour la côte nord péruvienne à partir de la position stratigraphiée des tombes de Huacas de Moche⁶ et de l'analyse de la variation des formes de céramique. L'étude d'informations ethnographiques et ethnohistoriques, ainsi que de l'iconographie de la céramique, lui a permis de définir certains aspects fondamentaux de la culture moche⁷. À ce titre, l'étude de la variation des formes de céramique l'a amené à définir une série de cinq phases stylistiques, suivant le développement culturel de la société moche. Ces catégories sont d'ailleurs encore en vigueur aujourd'hui et le résultat de ses découvertes et de ses acquisitions personnelles sont maintenant exposées au Musée Larco Herrera à Lima (Uceda, Mujica, Morales, 1997 : 9-10 ; Matos Mendieta, 1994 : 105-106). La publication de plusieurs études entre 1946 et 1948 a eu un impact important sur les projets archéologiques des années suivantes. Tout d'abord, le Projet Viru Valley, dirigé par un groupe d'archéologues pluridisciplinaires, a mené à la découverte et à l'étude du site Huaca Prieta, le premier peuple pré-céramique de la région andine. Deux nouvelles publications sur l'archéologie péruvienne ont également paru : une première chronologie de la côte nord du Pérou publiée par Larco Hoyle (1948) et la publication de Bennet aux États-Unis abordant certains concepts de l'archéologie andine. En 1946, un volume entier de la collection *Handbook of South American*

Paracas (1925)) et il a été directeur du premier musée national d'archéologie au Pérou (Chirinos, Hubert et Pimentel, 2013 : 345).

⁵ Rafael Larco Hoyle était le fils du collectionneur Rafael Larco Herrera. Larco Hoyle a mené de nombreuses fouilles archéologiques et a fondé, en 1926, le Museo Rafael Larco Herrera, à partir de ses acquisitions et des collections de son père. Au départ, le musée a été inauguré dans une *hacienda* de Chiclin, puis déménagé en 1949, à Lima (Chirinos, 2013 : 343).

⁶ Huacas de Moche est également utilisé pour signifier Huaca del Sol y de la Luna.

⁷ Pour ce mémoire, nous utilisons le terme "moche" pour désigner cette culture, mais elle porte aussi le nom de "culture mochica". Selon la convention de la langue étrangère, les mots empruntés aux langues étrangères doivent être distingués et apparaître en italique. Pour les fins de ce mémoire, nous n'utiliserons pas l'italique pour faire ressortir la culture moche et chimú. Ces termes sont, selon nous, bien adoptés par la communauté scientifique.

Indians a été dédié à l'archéologie andine. À la fin de la décennie, la découverte de la méthode de datation par le radiocarbone 14 a validé les chronologies définies précédemment (Matos Mendieta, 1994 : 108-109).

Dès la fin des années 1950, jusqu'au début des années 1970, de nombreux projets archéologiques ont été mis en place par les États-Unis. Tout d'abord, l'Université de San Marcos a développé de nombreuses collaborations avec le Fulbright Commission, ce qui a permis à plusieurs archéologues américains de séjourner au Pérou pour mener des recherches dans les vallées de la côte affectées par des programmes d'irrigation (Matos Mendieta, 1994 : 109-110). Dans les années 1960, l'Université de Tokyo a aussi dirigé un projet d'excavation à grande échelle à Kotosh et sur d'autres sites, projet dans lequel les étudiants péruviens étaient intégrés afin de développer leur pratique professionnelle. De 1969 à 1975, le projet Chan Chan – Valle de Moche⁸, dirigé par les archéologues Michael Moseley et Carol Mackay des Universités de Harvard et de Californie, a été initié et divers chercheurs étrangers ont pu réaliser des fouilles (Castillo Butters et Holmquist Pachas, 2006 : 132). La première vague d'archéologues récemment diplômés de l'Université de San Marcos des années 1950-1960 ont par la suite occupé des postes importants. Ces nouveaux diplômés, de par leur fonction importante, ont mis en place des projets conduisant au développement de l'archéologie au Pérou. À l'intérieur de cette même année, deux écoles d'archéologie ont ouvert leurs portes : l'une à la *Universidad de Huamanga* et l'autre à la *Universidad Particular de Arequipa*. Les universités qui proposaient un programme d'archéologie lié à celui d'anthropologie, telles que celle de Trujillo, de San Marcos et de Cuzco tentaient de séparer les deux spécialisations afin de créer deux écoles ou deux champs disciplinaires distincts (Matos Mendieta, 1994 : 109-110). À partir de la deuxième moitié des années 1970, les recherches archéologiques ont fort progressé : les études archéologiques ont bénéficié de l'interdisciplinarité des recherches de la

⁸ Projet Chan Chan-Valle de Moche : les fouilles à Huaca del Sol y de la Luna visaient à établir une continuité/discontinuité culturelle. Pour la première fois, la plaine entre les deux Huacas était fouillée et une série de structures d'habitations et de zones de dépôt étaient découvertes et interprétées comme les vestiges du village moche. Schaedel a ensuite proposé que le complexe de Huacas de Moche représentait un centre cérémonial, tel un centre de pèlerinage. La découverte de deux grandes tranchées à l'ouest de la Huaca de la Luna et à l'est de Huaca del Sol ont permis de récupérer environ une centaine de sites d'enterrement de diverses époques. Les chercheurs du projet Chan Chan-Valle de Moche ont réalisé un ensemble d'études à divers caractères dont l'analyse des restes organiques récupérés lors de fouilles dans la vallée. À partir de ceux-ci, Sheila Pozorski a pu établir les modes de subsistance de la société moche (Uceda, Mujica, Morales 1997 : 10)

décennie précédente et de nouvelles spécialités telles que la paléo-zoologie, la paléo-botanique et les méthodes d'analyses moléculaires et de réactivation nucléaire (Matos Mendieta : 110).

Sur la côte nord péruvienne, la découverte du site d'enterrement du Señor de Sipán (1987) a eu un impact à l'échelle mondiale et a marqué le début d'un réel intérêt pour les cultures préhispaniques de cette région. Avant cette découverte, le nord du Pérou était considéré comme une destination de troisième niveau pour l'industrie du tourisme. Cette avancée représentait également une source riche d'informations portant sur les développements de certaines cultures telles que les Moches et Lambayeque (Martorell, 2011 : 114). Luis Jaime Castillo Butters et Ulla Sarela Holmquist Pachas expliquent qu'à partir des années 1980-1990 les entreprises péruviennes telles que Backus et Wiese Bank ont commencé à s'intéresser au financement de projets archéologiques pour la visibilité que cela leur offrait. Le public national et international, dès les premières découvertes majeures, a développé un fort intérêt pour ces sites. Par ailleurs, l'augmentation du nombre de visiteurs a apporté à certaines régions de nouvelles opportunités de revenus pour la population locale. Peu après, les gouvernements municipaux, régionaux, ainsi que les agences nationales ont commencé à financer les projets d'excavation présentés au public. Les agences de financement étrangères et les fondations privées, comme par exemple le World Monuments Fund, Bruno Foundation of Fresno, Kon Tiki Museum et l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO), ont également contribué financièrement à la recherche archéologique et à l'habilitation de sites à des fins touristiques. D'après Castillo et Holmquist, la nature des fonds et le rapport qu'entretenaient les archéologues avec la communauté locale, ont encouragé le développement de nouvelles manières d'envisager l'archéologie, de telle sorte que des stratégies ont été mises en place pour améliorer l'interaction avec la population locale : des circuits touristiques ont été conçus, des musées de site et des musées régionaux ont été implantés. Depuis 2008, les efforts de la Backus Foundation ont été orientés vers l'intégration de sites archéologiques et de musées à l'intérieur de la Ruta Moche (Castillo Butters, Holmquist Pachas, 2006 : 135-136). À ce titre, Alberto Martorell, vice-président de l'ICOMOS (International Council on Monuments and sites) Pérou, mentionne que la conservation du patrimoine de la côte nord péruvienne a joué un rôle catalyseur dans le

développement d'une identité puisque plusieurs projets archéologiques ont été dirigés vers le développement régional et social (Martorell, 2011 : 115).

Développement des musées au Pérou

Les premiers efforts pour le développement de musées au Pérou datent de la première moitié du XIX^e siècle. L'ouverture de musées nationaux était liée à la construction identitaire de la Nation. Victor Pimentel, archéologue et conservateur en arts précolombiens au Musée des beaux-arts de Montréal, affirme qu'une nouvelle identité devait être créée puisque les populations étaient disparates : « Les gens du centre et du sud ne se comprennent même pas. Tu les mets ensemble autour de la table, ils parlent des langues différentes, ils ont des intérêts différents, ils ont une culture, une base et même une génétique qui est différente. Donc, c'était un pays qu'il fallait construire » (Pimentel, 2015). Le Pérou a inauguré son premier Musée national en 1826, qui a ensuite été renommé, puis déménagé à six reprises. Au départ, l'institution avait comme mission d'interdire l'exportation de pièces archéologiques vers l'étranger, mais sans réel succès. L'État avait nommé Mariano Eduardo de Rivero (1798-1857), scientifique et spécialiste des sciences naturelles, pour constituer la première collection d'archéologie et de sciences naturelles du Musée. Il a d'ailleurs poursuivi ses activités d'acquisition pour les collections du Musée après avoir cessé d'occuper son poste au sein de l'institution (Pardo, 2013 : 34). Grace McCan Morley (1959 : 255) soutient que la spécialisation des musées en Amérique latine s'est seulement mise en place à partir des années 1940. Au début du XIX^e siècle, les musées d'Amérique latine n'étaient pas accessibles au grand public. Ces musées ne participaient pas à l'éducation ni au développement culturel de la population. L'archéologie et les sciences naturelles se sont ainsi scindées en deux disciplines distinctes et ont par conséquent développé leur propre forme de musée. L'ethnographie, ainsi que les arts et traditions populaires étaient intégrés aux collections archéologiques.

Au XIX^e siècle, les nombreux récits des voyageurs et scientifiques nord-américains et européens ont suscité un nouvel intérêt pour ces objets chez les collectionneurs étrangers, ce qui a entraîné la dispersion de nombreuses collections péruviennes à l'étranger. Lors de la Guerre du Pacifique (1879-1883), la totalité des collections du musée a été pillée, forçant sa

fermeture temporaire et l'arrêt du développement de ses collections (Pardo, 2013 : 34). En 1905, le Président de la République, José Pardo, a créé le Musée de l'Histoire nationale et nommé Max Uhle (1856-1944) directeur de la section archéologique. Ce dernier a été chargé de reconstituer les collections archéologiques par le biais de campagnes d'exploration, de fouilles, d'acquisitions et de dons. En outre, il a rassemblé une collection de 8 675 artefacts, dont 60 % provenaient de campagnes de fouilles. Son successeur, Julio C. Tello (1880-1947) a lui aussi organisé, classé et veillé à la préservation de la collection d'objets archéologiques. Dès 1920, Tello est devenu le principal responsable de la collection d'archéologie de l'État. Parallèlement, plusieurs particuliers ont commencé à développer des collections privées à des fins altruistes. Victor Larco Herrera (1870-1939) avait notamment réuni une collection importante d'artefacts, constituant aujourd'hui la base des collections exposées au Musée national d'archéologie, d'anthropologie et d'histoire du Pérou. En 1919, il a fait l'acquisition de nouvelles collections privées et a consulté Julio C. Tello afin de discuter de l'ouverture d'un musée d'archéologie autour de sa collection (Pardo, 2013 : 37). L'État, de son côté, a acquis la collection de l'allemand Hans Hinrich Brüning (1848-1928)⁹, constituée d'objets et de photographies de la côte nord. Tel que le rapporte Pimentel, cette grande collection a été déplacée à maintes reprises jusqu'à ce qu'elle suscite l'intérêt des décideurs régionaux et nationaux dans les années 1950 pour construire un local approprié pour le musée. Pimentel ajoute qu'il s'agissait de l'un des premiers concours d'architecture conçu pour la conception d'un musée. Le Musée régional Brüning a donc ouvert ses portes en 1966, presque 50 ans après l'acquisition de sa collection par l'État. D'après Pimentel, le Mexique a influencé la décision pour de nombreuses interventions de restauration et de reconstruction de sites anciens. À titre d'exemple, à Lima, le site Huaca Wallamarka a été reconstruit et un petit centre d'interprétation appelé *museo de sitio* a été créé. Dans la Vallée de Lima, un musée de site a ouvert ses portes à Puruchuco. Celui-ci avait d'abord été créé pour la recherche et les travaux de restauration du site. Il s'agissait d'un campement avec une salle d'exposition. Puis, avec le temps, cette dernière s'est transformée en centre de recherche et en centre

⁹ Hans Hinrich Brüning, fils d'agriculteur, a étudié à l'École polytechnique de Hanovre avant de s'installer sur la côte nord du Pérou en 1875 où il y a passé la majeure partie de sa vie. Brüning a notamment pris des notes détaillées de ses visites de sites archéologiques et des fêtes et traditions sur la côte nord. Il a également réalisé de nombreuses photographies et enregistrements sonores. Sa collection d'art précolombien a été mise au service du premier musée régional d'archéologie (Chirinos, 2013 : 341).

d'interprétation (Pimentel, 2015). Selon Morley (1959 : 254-255), la croissance des musées dans les années 1940 et les nombreux échanges avec les États-Unis, ont mené les musées d'Amérique latine à s'intéresser aux approches éducatives pour le grand public. Par conséquent, les institutions muséales latino-américaines ont apporté de grands changements dans les techniques muséographiques et les services au public se sont beaucoup améliorés.

Castillo et Holmquist rapportent qu'en 1987, à l'exception du Musée Larco¹⁰ à Chiclin et du Musée Brüning à Lambayeque, la région de la côte nord du Pérou était pauvre en musée. La municipalité de Trujillo possédait un petit musée universitaire et une collection privée exposée au sous-sol d'une station d'essence (Castillo Butters, Holmquist Pachas, 2006 : 134). Pimentel soutient que les rares initiatives muséales étaient concentrées dans les centres urbains, mais peu d'entre elles étaient situées à proximité des sites d'où provenaient une partie des objets retrouvés lors de fouilles (Pimentel, 2015). Les projets archéologiques intégraient peu les communautés locales puisque les écrits des participants aux projets étaient peu accessibles à la population péruvienne : moins de 20 % d'entre eux étaient écrits en espagnol. À cet effet, Castillo et Holmquist expliquent qu'il n'existait aucune mention légale obligeant l'intégration des communautés locales dans les projets archéologiques (Castillo Butters, Holmquist Pachas, 2006 : 134). Dès 1987, des programmes de recherche sur les sites moches ont été conduits par des archéologues péruviens, en collaboration avec des chercheurs étrangers. À partir de là, de nombreux sites ont été ouverts au tourisme : Sipán, Túcume, Batán Grande, Zana, Huaca del Sol y de la Luna, Huaca el Brujo, San José de Moro, Castillo de Tomoval, le Musée universitaire de Trujillo, le Musée de site de Chan Chan, le Musée des tombes royales de Sipán et le Musée Sicán (Castillo Butters, Holmquist Pachas, 2006 : 135).

Gestion et diffusion du patrimoine archéologique

Les années 1950-1960 marquent le début du tourisme international avec l'arrivée des avions à réaction long-courrier, les charters, la croissance du pouvoir d'achat de la classe moyenne et la baisse du coût des transports. Dès les années 1950, les grandes institutions internationales mettent en place certains instruments normatifs pour la protection du

¹⁰ Le Musée Rafael Larco Herrera a ensuite été déménagé à Lima en 1949 (Chirinos, 2013 : 343).

patrimoine archéologique mondial. À ce titre, en 1954, suite à la Seconde Guerre mondiale, période où de nombreux pillages et destructions ont eu lieu, l'UNESCO a créé un premier traité international pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé : la *Convention de la Haye* (Bakula : 290). Elle a d'ailleurs été signée par le Pérou. Puis, deux ans plus tard, les *Recommandations de New Delhi* formulaient les principes internationaux pour les excavations archéologiques (Bakula : 344). De son côté, le gouvernement péruvien promulguait une loi (1958) (*ley N° 12956*) interdisant l'exportation de tout objet à valeur archéologique ou historique, incluant les oeuvres d'art, considérés patrimoine culturel de la Nation (Congreso, 1958).

À partir des années 1960, le Pérou s'intéresse au tourisme en tant que moteur de développement économique régional. À l'échelle internationale, l'UNESCO émet des recommandations concernant les moyens les plus efficaces pour rendre les musées accessibles à tous (1960). Puis, en 1964, l'ICOMOS met en place la *Charte de Venise* visant la conservation et la restauration des monuments et des sites. En 1965, le Ministre des relations extérieures du Pérou, Fernando Schwalb Lopez-Aldana, fait part au Directeur général de l'UNESCO de la place préférentielle qu'il souhaite accorder au tourisme dans son plan de développement économique et social pour la période allant de 1967 à 1970. Le gouvernement péruvien annonce qu'il prend certaines mesures pour stimuler l'essor du tourisme telles que l'amélioration des infrastructures des régions touristiques ; la protection et la conservation du patrimoine culturel et touristique du pays ; la construction, l'agrandissement et le fonctionnement des établissements et des installations touristiques ; la formation du personnel en tourisme et la promotion du tourisme à l'échelle internationale. Ces mesures visent trois régions touristiques : la première, le centre-sud, inclue Puno, Cuzco, Machu Picchu et Quillabamba ; la seconde, la côte nord, constituée de Trujillo et Chan Chan ; enfin, la troisième, le centre-nord, regroupe Callejón de Huaylas et Chavín (UNESCO, 1966). En 1966, lors de la Conférence de l'UNESCO à Mexico, le thème de la préservation et de la mise en valeur du patrimoine culturel est exposé et discuté par la voie du développement du tourisme. Le Pérou s'intéresse alors au tourisme comme moteur de développement économique régional. La même année (1966), le Comité international de l'ICOM pour les musées d'histoire et d'archéologie adopte des principes devant guider l'établissement et l'activité des musées de

site. L'année suivante, lors de la conférence régionale des Commissions nationales de l'UNESCO à Mexico, la Commission nationale péruvienne pour l'UNESCO propose un projet de résolution en lien avec le tourisme et le patrimoine de la Nation. Dans ce projet de loi, le tourisme apparaît au service de la culture et constitue la base pour le financement de la conservation, de la restauration et de la présentation des monuments archéologiques, historiques et artistiques (UNESCO). En 1969, une première initiative de planification régionale du tourisme se concrétise par la création du Plan COPESCO¹¹ (*décret N° 001-69-IC/DS*) sous la gouvernance du Ministère de l'industrie et du tourisme. Celui-ci constitue un plan de développement en fonction du tourisme, visant à améliorer le niveau de vie des régions d'extrême pauvreté à fort potentiel touristique. L'introduction d'un plan de développement national et l'établissement de son siège dans la ville de Cuzco représente également une première tentative pour décentraliser l'État péruvien (Gobierno Regional Cusco, 2015). Les efforts de mise en valeur et de protection du patrimoine archéologique se sont concentrés dans cette région, tandis que les deux autres régions n'ont pas reçu la même attention, ce qui a créé de fortes inégalités. Cette dynamique est toujours d'actualité, puisque le corridor touristique regroupant la région de Cuzco et le Chemin Inca attirent toujours l'attention de la majorité des touristes internationaux.

Les années 1970 et 1980 marquent toutefois, un point tournant en archéologie et en muséologie puisque de nombreuses conventions et lois internationales se sont transformées en outils de normalisation. Ces outils juridiques créés pour prévenir le pillage des sites et mieux contrôler l'exportation de pièces archéologiques ont été développés conjointement avec des politiques touristiques. À titre d'exemple, en 1970, l'UNESCO crée une Convention sur les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de

¹¹ COPESCO : *Comisión Especial para Supervigilar el Plan Turístico Cultural Perú -UNESCO*

Le Plan COPESCO a été constitué par un décret du Ministère de l'industrie et du tourisme jusqu'en 1990. Par la suite, il a été déclaré *Proyecto Especial Regional* sous le Conseil régional. À partir de 2002, la Commission a été gérée par le Ministère du tourisme et son champ d'action a été étendu à l'échelle nationale. Puis, en 2004, le Plan Copesco est redevenu dépendant du Gouvernement régional de Cusco avec un horizon d'actions se concentrant sur le département de Cusco. Cette entité a comme mission de formuler, de coordonner, de diriger, d'exécuter, de superviser et d'offrir de l'assistance technique pour les projets d'investissements liés aux infrastructures touristiques. Il a également la responsabilité de développer des plans de développement touristique destinés à créer et à améliorer l'infrastructure touristique et économique en lien avec les plans de développement nationaux, régionaux et locaux (Gobierno Regional Cusco, 2015).

propriété illicites des biens culturels. Ce traité, signé par le Pérou, permet de mettre en place une liste de contrôle, des systèmes de permis d'exportation et de mécanismes de restitution des oeuvres entre les pays signataires (Bakula : 37). Toutefois, tel que le soulignent Erell Hubert et Victor Pimentel, les États concernés par l'achat de vestiges archéologiques ont longtemps refusé de signer l'entente. De plus, sa définition de l'objet volé ne considère que les objets inscrits sur la liste de biens d'une institution. Il exclue les pièces issues de collections privées non documentées et celles liées aux fouilles illégales (Hubert et Pimentel, 2013 : 18-19). Le Pérou a également apposé sa signature à la *Convention pour la protection du patrimoine mondial culturel et naturel* de 1972 (Bakula : 37 ; Hubert et Pimentel 2013 : 18). Peu après, un nouveau traité international apparaît : la *Convention de l'OEA* (Organisation des États américains) sur la défense du patrimoine archéologique, historique et artistique des nations américaines (1976) (Bakula : 325). Cette même année donne lieu à la *Déclaration de Nairobi* qui vise à fournir des recommandations concernant la sauvegarde des ensembles historiques ou traditionnels et leur rôle dans la vie contemporaine (Bakula : 400). C'est également en 1976 que la première *Charte du tourisme culturel* prend naissance. D'ailleurs, à cet effet, Silverman (2006 : 11) fait ressortir le fait que les sites archéologiques sont maintenant reconnus comme des sources de bénéfices économiques et d'éducation culturelle pour la région. Par ailleurs, l'éducation et le développement économique de la région de Cuzco sont des outils essentiels à la protection du patrimoine. En effet, lors du Séminaire international *Tourisme et humanisme contemporain*, des discussions ont eu lieu afin de savoir si les musées de site peuvent générer et soutenir de manière durable des activités produisant des revenus à l'intérieur d'un corridor ou d'un circuit touristique. De plus, il est entendu que la création d'emplois aurait comme effet de diminuer le pillage sur les sites. Les musées de site fonctionnent alors à titre de moteur économique pour leur région. De son côté, dès les années 1970, le Pérou connaît un premier essor significatif de son industrie touristique à l'échelle internationale et l'accroissement d'investissements privés. Toutefois, dès les années 1980, l'instabilité politique et économique a un impact sur le tourisme international et national. Le pays s'englué alors dans une crise économique majeure et une guérilla sanglante conduite par le Sentier lumineux¹². Par

¹² Le Sentier Lumineux était un mouvement politique radical maoïste, officiellement nommé Parti communiste du Pérou (marxiste-léniniste-maoïste). Le mouvement a été fondé à la fin des années 1960 par un professeur de philosophie, Abimael Guzman, à l'Université nationale de San Cristóbal de Huamanga à Ayacucho.

conséquent, l'activité touristique connaît un recul, passant de 373 000 à 352 000 visiteurs (Chacaltana). En 1985, le Pérou émet une loi nationale pour la protection du patrimoine culturel de la Nation. Celle-ci établit que le patrimoine culturel de la Nation est sous la protection de l'État et que la population locale est alors responsable de sa conservation. Cet outil permet de mettre en place un ensemble de normes liées à son identification, à sa protection, à son étude, à sa restauration, à son entretien, à sa restitution et à la diffusion de sa connaissance (Bakula : 38). Dans les années 1980, l'État soumet une liste indicative des biens qu'il considère patrimoine culturel de valeur universelle exceptionnelle pour proposer l'inscription sur la liste du Patrimoine mondial de l'UNESCO. Cette liste inclue la ville de Cuzco, le centre historique de Lima, le sanctuaire historique du Machu Picchu, le site archéologique Chavín et le site archéologique de Chan Chan (UNESCO).

À partir des années 1990, une série de mesures sont mises sur pied afin de ramener la stabilité politique dans le pays et pour réformer le modèle économique. Dès 1992, le mouvement terroriste est décimé et l'image du Pérou à l'extérieur du pays s'améliore. Les années 1990 mènent également à la création de la *Charte internationale pour la gestion du patrimoine archéologique* par l'ICOMOS (1990) (Bakula : 450). En outre, en 1992, l'État péruvien met en place une loi pour la création d'un système national de musées nationaux (*ley N° 25790*). Celle-ci vise à encadrer les musées nationaux grâce à l'application de principes, de normes, de méthodes et de techniques afin de garantir la défense, la conservation, la recherche et la diffusion du patrimoine. Ses fonctions sont les suivantes : veiller au patrimoine culturel péruvien ; mettre en place des normes techniques dans son domaine ; inventorier et archiver les biens culturels ; favoriser des actions de conservation et de restauration des biens culturels existant dans les musées ; concevoir et présenter des expositions muséographiques au Pérou et à l'étranger ; favoriser et stimuler la formation professionnelle dans le domaine ; programmer, réaliser, coordonner des programmes d'intérêts avec les musées et les collections au Pérou et à l'étranger ; diffuser à l'intérieur et à l'extérieur du pays les valeurs du patrimoine culturel péruvien (Congresso, 1992). Puis, en 1995, le Pérou signe la *Déclaration de Cuenca* sur le

L'organisation s'est implantée dans plusieurs universités à Lima dans les années 1970 et a formé leur première école militaire dans les années 1980. Ce mouvement est à l'origine de nombreux attentats terroristes à partir des années 1980 au Pérou (Auroi, 1988 : 172-182).

trafic illicite de biens culturels et la *Convention d'UNIDROIT* sur les biens culturels volés ou exportés illicitement. Cette déclaration mentionne explicitement les pièces provenant de fouilles. Il y est recommandé que l'objet soit restitué à son pays d'origine, sauf dans le cas où cela peut porter atteinte à ce dernier. Toutefois, selon Hubert et Pimentel (2013 : 19), les pays du nord ont adopté cette convention tardivement. Jusqu'à aujourd'hui, seulement trente-trois pays l'ont ratifiée, dont neuf provenant de l'Amérique latine. L'État péruvien propose l'inscription des lignes et géoglyphes de Nazca et Pampas de Jumana et du Parc national Rio Abiseo sur la liste du Patrimoine mondial de l'UNESCO (UNESCO). Un climat de confiance s'instaure au point qu'entre 1993 et 1998, le Pérou voit son nombre d'arrivées de touristes presque tripler (Chacaltana). Dans la foulée, le gouvernement manifeste une volonté politique pour le développement du tourisme en nommant un *Viceministerio*¹³ du tourisme et en créant un *Plan Maestro* pour le secteur (Chacaltana). En 1996, une première initiative de tourisme rural durable prend naissance avec le *Programa Integrado de Apoyo al Desarrollo del Sector Turismo en Perú*, cofinancé par l'Union européenne et la Commission de promotion du Pérou (Promperú). Ce programme propose d'améliorer la compétitivité du Pérou en tant que destination touristique. La majorité des projets sont situés à l'intérieur des régions rurales et ils sont orientés vers des activités tels que l'agrotourisme, le *trekking* ou les routes ancestrales (Perez Galan, 2008). Dans les années 1990, l'État propose également l'inscription des lignes et géoglyphes de Nazca et Pampas de Jumana et du Parc national Rio Abiseo sur la liste du Patrimoine mondial de l'UNESCO (UNESCO).

Aux tournants du millénaire, l'État péruvien met sur pied un ensemble de lois portant sur la gestion de son patrimoine, telle que la Loi déclarant d'intérêt national l'inventaire, le registre, la recherche, la conservation, la protection et la diffusion des sites et des zones archéologiques du pays (*ley N° 27721*, Congreso, 2002). L'État crée aussi la loi générale sur le patrimoine culturel de la Nation (*ley N° 28296*). Cette loi permet de mettre en place des politiques nationales de défense, de protection, de promotion, de propriété et de régime légal, ainsi que la destination des biens qui constituent le patrimoine culturel de la Nation (Congreso, 2004). Le gouvernement met aussi sur pied le Ministère de la Culture, en statuant son rôle

¹³ Viceministerio est une sous-division du Ministère du commerce extérieur et du tourisme au Pérou (MINCETUR, 2013).

juridique, ses zones d'action et sa structure administrative (*ley N° 29565*, Congreso, 2004). Une autre loi déclarant la récupération du complexe archéologique de Chan Chan de nécessité et d'utilité publique est promulguée (*ley N° 28261*, Congreso, 2004). Sur le plan international, l'UNESCO crée, en 2003, une Convention sur la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel (UNESCO). En 2004, le Ministère du Commerce extérieur et du tourisme élabore le premier Plan stratégique national du tourisme (PENTUR) en collaboration avec des représentants du secteur public et privé. Le gouvernement énonce les bases stratégiques de PENTUR avec l'appui de *Ecogoals Consulting Management* et de *Banco Interamericano de Desarrollo*. Ce plan vise à intégrer les ressources et les services touristiques d'intérêts au Pérou dans la perspective d'élaborer des produits basés sur les caractéristiques de chacune des destinations. De cette façon, le plan permet d'en optimiser sa commercialisation, la satisfaction de la demande et le développement socio-économique du pays. En d'autres mots, ce plan a pour mission de promouvoir et de diriger le développement durable et compétitif de l'industrie du tourisme par le biais de processus intégrateurs, concertés et décentralisés, stimulant le développement économique et social, générant des emplois dignes qui améliorent la qualité de vie de la population et qui garantissent la valorisation et la conservation du patrimoine historique, naturel et culturel (Sariego Lopez, 2008 : 5-6). Dans les années 2000, le Pérou soumet une nouvelle liste indicative des sites culturels susceptibles d'être inscrits sur la liste du Patrimoine mondial de l'UNESCO. Cette liste fait mention notamment de la cité sacrée de Caral-Supe et du centre historique de la ville d'Arequipa. Plus récemment, le complexe archéologique Kuelap et le complexe astronomique Chankillo ont été ajoutés à cette liste (UNESCO).

À l'automne 2015, le gouvernement péruvien adopte une nouvelle loi (*Decreto legislativo N° 1198*) qui modifie la *Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación*. Celle-ci vise à promouvoir, à encourager et à faciliter les investissements publics et privés et les collaborations entre le secteur public et privé pour le patrimoine culturel de la Nation. Le décret législatif stipule que les découvertes et vestiges archéologiques font partie du patrimoine culturel de la Nation et sont protégés par l'État, même si ces derniers se trouvent sur une propriété privée. Toutefois, l'article V de cette loi rapporte que l'État fera la promotion active du secteur privé dans les projets de conservation, de restauration,

d'exposition et de diffusion des sites du patrimoine culturel de la Nation (Congreso, 2015). Cependant, cette loi a fait l'objet de nombreux débats au pays et a dû être abrogée par le Parlement. Dans la région de Cuzco, la communauté locale, opposée à la privatisation des monuments, a lancé un mouvement de grève régionale contre ce projet de loi, touchant les trains, les avions et différents services offerts aux touristes dans la région de Cuzco. D'autres régions telles que le département de la Libertad, au nord du Pérou, se positionnent plutôt en faveur de cette loi. En effet, la région de la côte nord péruvienne a vu se développer plusieurs projets archéologiques issus d'une alliance privée et publique, notamment celui de Huaca del Sol y de la Luna.

Toutes ces actions confirment le développement d'une forte relation entre l'archéologie et le tourisme au cours des dernières décennies. À ce titre, Tracy Ardren avance que la croissance du rôle du tourisme dans l'économie mondiale constitue l'un des principaux éléments à considérer lors de la prise de décision concernant la mise en valeur de l'archéologie. Les agences nationales de tourisme utilisent les sites archéologiques pour promouvoir leur pays sur la scène internationale (Traci Ardren cité par Cameron Walker et Neil Carr, 2013 : 24). Plusieurs études récentes démontrent que le Pérou est perçu par les visiteurs comme une destination touristique historique – archéologique. Parmi les touristes étrangers, 72 % viennent au Pérou pour visiter les destinations historiques et traditionnelles du pays et 19 % ont un intérêt envers la culture nationale (PROMPERU cité par Bakula, 1996). Il semble donc qu'au Pérou, le tourisme apparaisse toujours comme une des principales stratégies pour attirer les visiteurs et générer plus de revenus pour la recherche, la protection, la conservation et la diffusion de l'archéologie, mais qu'en est-il réellement dans les régions éloignées ?

1.2 La mise en tourisme de l'archéologie

1.2.1 Interprétation de l'archéologie

Nous avons pu constater que l'intérêt pour la conservation et la valorisation du patrimoine matériel est souvent issu d'intérêts politiques ou économiques. La participation de

diverses institutions nationales ou internationales, publiques ou privées, pour sa mise en valeur est guidée par différents objectifs. À ce titre, Michael Shanks et Christopher Tilley font ressortir les limites de l'objectivité historique en archéologie. Les auteurs considèrent que le travail de l'archéologue vise à construire des outils scientifiques pour mieux comprendre le passé. Dans cette optique scientifique, la subjectivité devrait être éliminée pour laisser place à l'objectivité. Toutefois, les auteurs croient que l'objectivité absolue de l'interprétation du passé ne peut exister et que les implications de la subjectivité devraient alors être reconnues. En effet, les objets sont prisonniers de leur passé et les archéologues le sont de leur présent. La vérité sur le passé ne peut pas par conséquent être connue et affirmée avec conviction. Les archéologues peuvent s'en rapprocher, mais ne pourront jamais y arriver puisqu'ils sont influencés par leur propre subjectivité, elle, influencée par le présent (Shanks et Tilley, 1992 : 12). De son côté, Susan Pearce (1990 : 158) définit l'archéologie comme une étude rhétorique où les praticiens tentent activement de persuader les professionnels et les publics afin de partager une vision spécifique du passé et ainsi, une vision particulière du présent. Les questions posées pour produire cette information et sa construction à partir de ces réponses seraient issues du contexte politique du chercheur et ne seraient pas les réflexions du passé mais des éléments du présent (Pearce 1990 : 158). À ce sujet, nous abondons dans le même sens que ces auteurs dans la mesure où nous croyons qu'il est difficile de présenter les résultats d'une étude ou de recherches sans qu'ils soient teintés par notre subjectivité. En outre, les résultats dépendent de l'angle sous lequel nous l'abordons ainsi que des questions que nous nous posons. Les questions que nous soulevons sont, elles, influencées par notre éducation, notre expérience personnelle, nos croyances et la culture de la société dans laquelle nous vivons.

Shanks et Tilley ajoutent que l'archéologie constitue une science qui structure systématiquement le questionnement et les objets mis en question. Cette technologie ne serait pas neutre puisqu'elle adapte le passé aux exigences d'une archéologie soumise aux besoins du monde actuel, qui lui, est préoccupé par l'établissement d'une méthode rationnelle afin d'assurer un savoir objectif face au passé (Shanks et Tilley, 1992 : 49). D'autre part, les auteurs défendent l'idée que l'objectivité serait hétérogène, mais pas abstraite. En ce sens, l'artéfact ne peut être défini en termes d'abstraction, d'ahistoricité et de seuls critères

objectifs telle que sa forme ou sa dimension. Au contraire, l'artéfact devrait être lié à une interprétation, à une explication, à une présentation qui limitent l'ambiguïté de sa signification et de sa compréhension. Ainsi, l'authenticité de la matérialité de l'objet archéologique n'est pas discutable. Cependant, sa réalité ontologique reste précaire et devrait être continuellement réarticulée parce qu'elle est définie dans le temps (Shanks et Tilley 1992 : 96). En effet, nous sommes d'avis que la compréhension de l'artéfact est difficile lorsqu'il est présenté seul ou isolé de toute explication ou d'une mise en contexte. À cet égard, un fragment de céramique est parfois difficilement reconnaissable. La présentation de ce fragment sans aucune référence à son histoire, à sa fonction ou à sa symbolique représente peu d'intérêt pour un public non spécialiste. Ce dernier ne peut faire d'associations, s'imaginer et se reconstituer l'objet dans son intégralité et son environnement d'origine. À l'opposé d'une peinture ou d'une sculpture, l'artéfact ne peut être admiré que pour ses caractéristiques formelles.

Dans une autre optique, l'interprétation du passé est influencée par notre position vis-à-vis de ces objets. Il peut être pertinent de se questionner sur l'identité de la personne qui parle, son association à une institution spécifique, ou encore son positionnement face à ce type d'objet. À cet égard, Pearce avance que les objets peuvent être approchés sous trois perspectives distinctes. Tout d'abord, ils peuvent être perçus en tant qu'artéfact, c'est-à-dire dans le cas où une technologie est appliquée, par exemple, à des matériaux bruts afin d'obtenir des denrées pour survivre tels que des outils pour l'agriculture. Ensuite, l'objet peut être interprété comme un symbole ou un signe, un message qui crée des distinctions sociales. Enfin, l'objet peut aussi porter un sens, une signification. En ce sens, l'objet suscite certaines émotions chez le visiteur et incarne une affirmation idéologique. L'auteure explique que tout objet incarne chacun de ces attributs. Les expositions présentent parfois un mélange de ces approches d'interprétation, mais souvent un seul de ces aspects est mis en relief. À titre d'exemple, elle explique que l'approche fonctionnaliste perçoit la culture matérielle comme un objet utilitaire. Dans ce cas, ceux-ci sont abordés de manière plus rationnelle. Autrement dit, ce type de présentation tente de démontrer comment ces techniques artisanales étaient pratiquées dans le passé. Pour ce type d'approche, on y présente les techniques utilisées par les archéologues pour arriver à ces interprétations, telles que les méthodes d'excavation et de datation, ainsi que la description physique des objets. Quant aux expositions archéologiques,

elles tentent de présenter divers éléments de l'analyse fonctionnelle par une image cohérente du fonctionnement d'une société. Cela s'explique notamment par le manque de preuves scientifiques à propos de certains faits. Quant à l'approche esthétique, elle implique l'acceptation que les objets incarnent un pouvoir symbolique particulier dont la signification est universelle. Dans la perspective d'une toute autre approche, elle rapporte que les objets peuvent être utilisés pour témoigner d'une histoire narrative. Dans ce cas, l'exposition présente des preuves documentées tels que des graphiques, des photographies et des artefacts pour légitimer une narration (Pearce 1990 : 156-157).

Dans les musées, l'approche d'exposition est choisie en fonction du type d'institution qui expose les objets. Le musée d'anthropologie, par exemple, favorisera l'approche fonctionnaliste, tandis que le musée d'art s'orientera davantage vers une approche esthétique. Toutefois, rien n'empêche que le musée d'art puisse favoriser l'approche esthétique, tout en accordant de l'importance à sa provenance et à sa fonction. Cette approche mixte a alors pour but d'aider le visiteur à mieux apprécier l'objet, car il est mieux outillé pour en comprendre la signification dans son contexte d'origine et faire différentes associations.

Le savoir et la compréhension que nous acquérons d'un objet proviennent en partie du médium linguistique et textuel. Tel que le mentionne Tilley (1990 : 332, 352), le besoin de placer ces artefacts à l'intérieur de textes représente un exercice créatif, mais il ferait en même temps violence aux artefacts. Le texte représente un acte de médiation : il n'est pas une expression de la réalité, mais il n'en est pas séparé non plus. L'auteur explique alors que l'interprétation du texte peut à la fois se faire à partir de l'organisation du texte et de sa syntaxe, mais aussi dans la relation entre le texte et le monde. Son écriture prend ainsi une grande importance puisqu'elle contribuerait à la production de la culture matérielle. De notre côté, nous croyons que le texte constitue une interprétation du passé qui peut à son tour être réinterprétée par le lecteur. Un mot ou une phrase n'aura pas la même signification d'une personne à une autre. Le choix des mots et de la formulation des phrases et du discours doit être fait avec minutie. Toutefois, l'objectivité absolue ne pourra jamais être obtenue.

Pearce (1992 : 22) affirme, pour sa part, que le langage est perçu comme l'incarnation des traditions d'un groupe social. Chaque langue comprend le nom des objets que la société possède. Certains sont génériques, tandis que d'autres comportent des ajouts descriptifs, leur octroyant un sens ou une identité spécifique. L'assignation d'un nom correspondant à l'imagerie traditionnelle deviendrait cruciale puisqu'elle offre aux objets une identité, un sens. Ce nom joue le rôle de référent pour cet objet. Cependant, Pearce souligne le fait que la culture matérielle ne correspond pas toujours au vocabulaire utilisé dans les institutions muséales. Ainsi, le fait de nommer des objets précolombiens par certains termes peut parfois créer une certaine ambiguïté sur sa symbolique, ou encore une discrimination face à d'autres objets ou d'autres collections. Par ailleurs, nous pouvons nous questionner sur l'interprétation de ces symboles par des étrangers qui ne comprennent pas les moeurs et coutumes du peuple présenté, leur structure sociale ou politique et leur façon de vivre. D'un autre côté, nous croyons que l'utilisation d'un langage international est essentielle pour que le visiteur puisse saisir la signification de l'objet. Cependant, un compromis pourrait être fait en ajoutant le terme d'origine utilisé par la société étudiée, tout en spécifiant le mot entre parenthèses. Par exemple, le mot pourrait être défini entre parenthèses.

Tilley (1990 : 334) propose, quant à lui, d'écrire la culture matérielle en abandonnant tout désir ou toute aspiration à obtenir une objectivité. À son avis, la subjectivité constituerait l'une des formes de l'objectivité. Tilley compare la création de signification à un exercice littéraire où la structure du discours est aussi importante que son contenu. L'artéfact, par exemple, ne peut être réduit à ses surfaces visibles. Une orientation vers le détail et sa spécificité empêcheraient toute forme de compréhension adéquate de l'objet. Pour cette raison, le texte devrait être conçu pour produire un champ de significations possibles sur la culture matérielle plutôt qu'être orienté vers une signification unique. Selon l'auteur, ceci pourrait être réalisé par la rédaction de textes denses qui demandent au lecteur de travailler activement à leur compréhension.

Dans un autre ordre d'idées, Shanks et Tilley font ressortir la volonté des musées d'élargir leur public et par conséquent, la nécessité de construire un discours accessible au plus grand nombre. Les objets ne peuvent plus seulement s'afficher par eux-mêmes, car le

public non initié risque de ne pas saisir l'essence de l'objet ou de l'exposition. La visite au musée devient, alors un projet herméneutique (Shanks et Tilley, 1992 : 74). En ce sens, les auteurs soutiennent que l'aboutissement de l'interprétation ne reconstitue pas le passé en soi, mais plutôt une autocompréhension du présent. De ce fait, l'interprétation représenterait un acte d'appropriation du passé restituant alors un passé teinté de subjectivité contemporaine et confrontant la différence et l'autre (Shanks et Tilley, 1992 : 22). Les auteurs expliquent cette subjectivité comme suit :

This is not to deny that real historical continuities or traditions exist but it is to recognize that archaeology as production of text or narrative is not identical with the past. The production of history through the practice of archaeology is included in the reality expressed. Narrative is not restricted (and cannot be) to the perspective within which the people of the past viewed themselves. It necessarily includes the narrator's or the archaeologist's point of view. So all textual production has the character of judgement. It follows that the past cannot be tied down to a traditional form of narrative with a beginning flowing through inexorably to an end. The past is always already begun and has an infinitely deferred end. It is always being reinscribed and reinstated in texts but all texts begin and end. In this most basic way all archaeological narrative is ironic (Shanks et Tilley, 1992 : 19).

De son côté, Pearce (1989 : 158) mentionne que les expositions contribuent souvent à fournir une idée stéréotypée du passé tout en confirmant une vision politique du présent. En effet, le musée tente de rendre l'exposition la plus intelligible possible pour le visiteur. Le conservateur doit se rapprocher le plus possible d'expériences générales ou de suppositions qui ont du sens pour les publics du musée. Parmi les options contemporaines, les institutions pencheraient souvent pour des choix plus sécurisants et opteraient pour des idées portant sur le progrès moral et la valeur du changement technologique. Pour notre part, nous défendons l'idée que l'acte d'interprétation du passé historique est teinté du présent, c'est-à-dire de nos croyances, de notre positionnement ou encore de nos objectifs. À cet effet, il nous semble que le discours sur l'archéologie dépend du public auquel l'exposition s'adresse et de l'intention des concepteurs de l'exposition.

Shanks et Tilley ajoutent que le musée évite souvent de mentionner l'auteur de la narration, c'est-à-dire l'autorité ayant rendu ce passé au présent. Le fait de présenter le processus archéologique et/ou historique d'acquisition de savoir comme une découverte passive laisse croire à la construction d'une histoire par un expert, un auteur sans visage, un auteur universel, dieu ou encore la science (Shanks et Tilley, 1992 : 90). Ces derniers proposent alors diverses solutions pour échapper à une vision figée du passé. Premièrement, ils soutiennent qu'il pourrait être pertinent d'exposer divers éléments liés à la construction du contenu. Deuxièmement, à leur avis, le processus réflexif de l'archéologie devrait être présenté comme un travail en développement. Et finalement, différentes formes de relations avec l'artéfact pourraient être exposées. Pour résumer, l'implication de l'auteur devrait être reconnue et la réflexivité encouragée. Le musée pourrait d'ailleurs proposer au visiteur de participer à la construction de différents passés (Shanks et Tilley, 1992 : 98). Selon notre expérience personnelle sur le terrain, il est à noter que les stratégies proposées par Shanks et Tilley sont de plus en plus utilisées dans les nouvelles expositions d'archéologie. Les expositions à thématiques, par exemple, favorisent la création de liens et d'associations entre divers aspects de l'exposition. En effet, le visiteur apprécie les expositions où il est impliqué. À notre avis, considérant que l'objet archéologique est en partie créé par son interprétation, il pourrait être pertinent de dévoiler le processus de développement de ces hypothèses.

Nous retiendrons ces concepts pour l'analyse de la présentation de l'archéologie sur le complexe archéologique et au musée de site. Cela nous permettra de mieux comprendre la façon dont le développement du savoir archéologique s'est développé sur chacun des sites archéologiques et les éléments qui teintent l'objectivité de l'interprétation. Nous serons également en mesure de faire ressortir les stratégies utilisées par chacun des sites et de leur musée pour mettre au jour le processus de développement de l'interprétation de l'archéologie.

1.2.2 Art, architecture et culture matérielle

Le statut de l'artéfact

Par ailleurs, le discours en histoire de l'art et les critères de classification des objets exotiques se sont beaucoup transformés au fil des siècles. Elizabeth Williams rapporte que les objets précolombiens ont longtemps suscité des questionnements quant à leur statut et à leur place au musée. En effet, deux modes de pensée s'opposaient : d'un côté, les objets associés aux beaux-arts et de l'autre, les artéfacts. Les expositions des musées d'histoire naturelle visaient à instruire, tandis que les musées d'art présentaient des objets selon des critères de « beauté ». La place des objets ethnographiques était discutable. L'auteure souligne que l'artéfact précolombien a été considéré, jusqu'au XIX^e siècle, par les Européens comme un art primitif et non raffiné. Il ne correspondait pas aux critères esthétiques occidentaux axés autour du naturalisme. Ainsi, les artéfacts mayas et incas ont été déménagés du Louvre à la Bibliothèque nationale, puis au Musée Guimet en 1878. Les institutions muséales traitaient ces objets comme une preuve scientifique des découvertes d'anciennes civilisations (Williams, 1985 : 147, 148, 152, 156). De son côté, Esther Pasztory affirme que les qualités esthétiques des objets précolombiens ont seulement été reconnues à partir du XX^e siècle, avec le développement du modernisme. Certains artistes modernistes tels que Henry Moore (1898-1986) ont joué un rôle important dans la validation de ce type d'art. La première exposition d'objets péruviens a eu lieu en 1954 au Musée d'art moderne de Paris, leur octroyant le statut d'objet d'art. Cependant, les textes et les catalogues portant sur le sujet étaient strictement à caractère anthropologique et non esthétique (Pasztory, 2005 : 122, 123, 198). De leur côté, Victor Pimentel et Erell Hubert affirment que ce nouvel intérêt pour les arts primitifs et l'appréciation de ses qualités esthétiques se faisaient au détriment de leur contextualisation. Le contexte d'origine de ces objets n'était pas considéré (Pimentel et Erell, 2013 : 9).

Selon Pasztory, l'ethnographie a permis de comprendre que certains objets des sociétés archaïques étaient porteurs de sens. L'organisation et l'importante hiérarchisation de ces sociétés impliquaient une différenciation dans le choix de l'objet, du matériau, de leur forme et

de l'iconographie. Selon l'auteure, l'objectif de ces objets et de ces représentations était de rendre visible cette distinction sociale. En ce sens, les statuts plus élevés étaient souvent représentés par des matériaux plus rares et d'une plus grande valeur souvent acquise par le commerce, tels l'or, l'argent, le cuivre, le jade, l'ivoire, le corail, l'ambre et le mica. Par ailleurs, l'auteure suggère que le rôle de ces objets et des images dans la société déterminait leur forme de base et leur signification (Pasztory, 2005 : 11, 80, 98 ; 1998 : 61).

D'autre part, Pasztory soutient que l'absence de tout code écrit aurait influencé la perception de la société occidentale vis-à-vis de cette forme de communication. Elle est souvent perçue plus primitive que l'écriture. Toutefois, l'image représente un signe tout comme les lettres se réfèrent à un concept. En ce sens, l'image devient des mots, des concepts et ces derniers sont comparables aux textes et à leurs structures. L'auteure explique que les travailleurs des champs des sociétés précolombiennes ont tenté de développer des traditions orales et rituelles en lieu et place des textes. Lorsque les choses sont textualisées, leurs sujets privilégiés sont indiqués, leurs apparences prescrites et leur symbolisme déterminé (Pasztory, 2005 : 78-79). De son côté, Ulla Holmquist avance que la céramique des peuples andins était utilisée comme support pour communiquer leur vision du monde. Le choix de la représentation et de la forme dépendait de la fonction pour laquelle l'objet était créé. Pour la céramique funéraire moche, notamment, il était commun de retrouver la bouteille à anse en étrier, la bouteille à col large, la bouteille à goulot unique, le canchero, la coupe et le vase évasé. L'iconographie était liée à la cosmologie moche. À titre d'exemple, les bouteilles de forme sphérique étaient associées aux rituels funéraires puisqu'elles faisaient référence à la connexion des mondes. L'intérieur de la bouteille était alors relié au monde extérieur par le biais de l'anse. Ainsi, lorsqu'un liquide était versé dans son bec, il s'écoulait ensuite à travers les deux canaux de l'étrier jusqu'à l'intérieur de la bouteille (Holmquist, 2013 : 68). Dans ce contexte, nous constatons que la céramique aurait eu une grande charge symbolique pour les sociétés préhispaniques. Elle aurait même remplacé toute forme de communication écrite, telle que nous la connaissons en Occident. Plusieurs spécialistes se sont intéressés à ces questions et ont permis d'approfondir nos connaissances sur la céramique moche et de mieux comprendre le rôle que jouaient ces objets auprès de ces sociétés. Pour une exposition au musée, il serait alors pertinent de mettre l'accent sur cet aspect afin de mieux comprendre la complexité

symbolique de ces objets. La mise en valeur des qualités esthétiques de l'artéfact ne devrait pas se faire au détriment de cette contextualisation.

Pasztory critique la difficulté des Occidentaux à voir et à apprécier d'autres formes d'art que les leurs. En effet, ceux-ci les regardent à travers les critères esthétiques des sociétés occidentales. Elle regrette que le langage de l'analyse formelle européenne soit devenu la base de cette taxinomie pour créer un ordre dans l'art non occidental. À titre d'exemple, les écrits de Winckelmann, dans lesquels il opposait les arts égyptiens et les arts grecs, ont fait ressortir les problèmes liés aux thèmes du naturalisme et de l'abstraction. Le naturalisme était à cette époque considéré comme l'une des plus grandes formes d'art et était associé par extension, à une civilisation supérieure. Par conséquent, le style naturaliste et curviligne des Mayas aurait fait d'eux les Grecs du Nouveau monde (Pasztory, 2005 : 118, 124, 125). L'auteure rapporte que le concept de l'art andin est très différent de celui de la Mésoamérique, de l'Europe et des Etats-Unis, et c'est probablement pourquoi il aurait été reconnu si tardivement. Pasztory décrit l'art de la Mésoamérique comme théâtral et anthropomorphique, tandis que l'art des Andes insiste sur l'abstraction et l'aspect structurel. Ces particularités seraient corrélées aux facteurs sociopolitiques spécifiques à la culture locale. En effet, les sociétés des Andes avaient créé des états très organisés et hiérarchisés à l'opposé de la Mésoamérique. À l'époque précolombienne, ils ont, par exemple, fabriqué des textiles conceptuels très complexes, bâti des réseaux routiers et développé des mausolées. Pour ce qui est de l'anthropomorphisme, il peut être lié à l'idéalisation du conflit intérieur humain et du pouvoir, tandis que les réseaux complexes seraient plutôt reliés à l'organisation et à la représentation de l'ordre. Selon Pasztory, il est évident que l'art de la Mésoamérique a été apprécié avant l'art des Andes parce que ce type d'art insistait sur une approche stylistique similaire à celle de l'Occident (Pasztory, 2005 : 41). L'auteure ajoute que l'art des Andes est généralement conventionnel, de forme abstraite et comporte peu d'interactions narratives ou figuratives, à l'exception de la côte nord péruvienne où il est plus humain et vivant. Chez les Moches notamment, l'art se caractérisait par un mélange de naturalisme et de conventionnalisme (Pasztory, 2005 : 181, 182, 204). À notre avis, le manque d'intérêt pour ces cultures étrangères ne tient pas seulement à des critères esthétiques distincts, mais surtout à une incompréhension de la symbolique de ces objets pour les sociétés du passé. Selon nous, il est essentiel de comprendre leur système

culturel pour mieux apprécier ces objets. Le fait de les admirer à partir de critères esthétiques subjectifs et basés sur l'art de d'autres sociétés nous éloigne de toute compréhension considérable de ces objets. En effet, ces objets avaient un sens à l'intérieur du cadre culturel de cette société et il ne peut être écarté pour son interprétation. Les codes visuels sont très différents d'une société à une autre et souvent, ils n'ont de sens que pour la société à l'intérieur de laquelle ils ont été créés. Les études ethnographiques, notamment, nous permettent de mieux comprendre ces objets à partir des mœurs et coutumes de la civilisation étudiée.

De plus, l'histoire de l'art inspirée des modèles européens a construit ses théories stylistiques du développement des arts à partir de la forme. En ce sens, Gombrich oppose les concepts d'art perceptuel et d'art conceptuel. Dans la première forme artistique, l'artiste tente de reproduire une image de la réalité et de provoquer l'illusion que cette image est effectivement réelle. Au contraire, dans l'art conceptuel, l'artiste crée ce qu'il connaît ou imagine, et peut se passer de l'objet pour sa réalisation. Le concept prime sur la forme et la composition. Les images pouvaient, par exemple, être issues d'une vision religieuse du monde (Gombrich cité par Pasztory, 2005 : 181). Ainsi, plusieurs spécialistes tels que Steve Bourget se questionnent à savoir si les scènes représentées sur la céramique moche reflètent réellement des scènes de rituels ou s'il s'agit simplement de sujets et d'activités surnaturelles (Bourget, 2006 : 10). Dans le cas contraire, l'artiste aurait peint à partir de préconceptions du monde qui l'entoure. D'après Hocquenghem et Makowski, il existerait deux types de représentations : le premier serait associé à la performance de certains rituels, tandis que le second relèverait de mythes où des divinités sont mises en scène (Hocquenghem et Makowski cité par Bourget 2006 : 10). Si nous considérons l'hypothèse de Hocquenghem et de Makowski, les Moches auraient alors produit certains objets dont les représentations graphiques s'approchent des conventions de l'art conceptuel pour la mythologie et de l'art perceptuel pour certaines scènes de rituels qui auraient eu lieu. Par conséquent, nous pouvons affirmer encore une fois que la céramique moche ne peut être analysée et classée selon des critères définis par notre propre culture et à partir de l'analyse de notre propre production artistique.

Au Pérou, la production en trois dimensions de figures en céramique était une tradition artistique très présente. Selon Pasztory, le nombre limité d'individus représentés, la dignité et la maturité de leur expression faciale, l'élégance de leur couvre-chef font penser qu'il pourrait s'agir de la représentation des chefs moches. L'auteure affirme que leur développement aurait été réalisé à la demande de certains chefs moche et au style des artistes (Pasztory, 1998 : 132). Les écrits de Christopher Donnan vont dans le même sens puisqu'il affirme que, durant les phases stylistiques III et IV¹⁴ du développement de la céramique, les potiers ont réussi à rendre des caractéristiques faciales de façon tellement naturaliste qu'elles permettent de saisir les traits de personnalité d'un individu (Donnan, 2001 : 127-128). D'après Pasztory, le développement de moules pour la céramique a permis la multiplication de différents types de céramiques : des têtes-portraits, des figures entières ou encore des personnages apparaissant au sommet des récipients. Certaines étaient peintes tandis que d'autres comportaient une combinaison de figures peintes et sculptées (Pasztory, 1998 : 133-134). Toutefois, Donnan ajoute que, même si des moules étaient utilisés pour les céramiques, il est difficile de rencontrer deux portraits identiques du même sujet. Le portrait du même individu pouvait être reproduit avec le même moule, mais avec des éléments d'ornementation modifiés ou encore la coiffure transformée. À titre d'exemple, certains portraits représentent le même individu à différents âges. Selon Donnan, les vêtements et les parures des représentations sculpturales entières témoigneraient aussi du rôle ou des activités du personnage (Donnan, 2001 : 131, 134). De leur côté, Enrique Vergara Montero et Manuel Sanchez Vera (2008 : 55) soulignent le fait que les artisans moches faisaient également ressortir certaines maladies dans la céramique : des personnes nées avec une fente labiale, des bossus, des maladies touchant la colonne ou le visage, des croissances exagérées du visage, des mains ou des pieds. Malgré tout, l'hypothèse de Christopher Donnan est contestée par plusieurs auteurs. Les spécialistes

¹⁴ Selon la catégorisation de Rafael Larco Hoyle, il existerait cinq phases stylistiques de la céramique moche. Chacune de ces phases se distingue par les formes et les motifs de sa céramique. La première et la deuxième période sont associées au développement des cultures Vicús, Salinar et Gallinazo entre le 1^{er} siècle av. J.-C. et le 1^{er} siècle ap. J.-C. La troisième et la quatrième période se situent entre le II^e siècle et le V^e siècle ap. J.C. Les représentations graphiques sont de plus en plus réalistes et la céramique s'affine. L'anse-étrier s'allonge et prend une forme trapézoïdale. Le goulot est plus long et fin. La cinquième phase s'est développée entre le VI^e et le VIII^e siècle. Elle est appelée « l'art baroque » de la culture des Moches pour ses motifs et son décor. Sa taille diminue, son anse-étrier s'élargit et son goulot est plus petit. Les représentations graphiques sont maintenant plus importantes que les motifs sculpturaux,

Voir Larco Hoyle, Rafael (2001). *Los Mochicas Tomo II*, Lima : Museo arqueológico Rafael Larco Herrera.

du domaine ne s'entendent pas à savoir si ces têtes-portraits représentent celle d'un individu spécifique ou non.

De surcroît, Pasztory soutient que l'art moche est essentiellement narratif puisque l'emphase est mise sur l'action. Les figures, parfois rudimentaires, sont toujours représentées en action ou en pied. Cette emphase sur la vie dans la poterie funéraire est particulièrement évidente sur les vases érotiques où la scène sexuelle est explicitement représentée (Pasztory 1998 : 136). En revanche, selon Steve Bourget, la céramique à connotation érotique ferait plutôt référence aux croyances liées au processus menant de la vie terrestre au monde des morts, ainsi qu'au statut de leurs ancêtres. D'après lui, les scènes sexuelles représentées ne sont pas celles menant à la reproduction. De plus, les personnages sont représentés de manière schématisée, c'est-à-dire comme des squelettes. Ainsi, il avance que les scènes érotiques font plutôt référence à la fertilité et au monde des morts. L'auteur explique que la sexualité pratiquée à des fins reproductives est pratiquée dans le monde terrestre, tandis que les autres activités sexuelles sont plutôt associées au monde des morts (Bourget cité par Quilter, 2001 : 53-54). Pour Holmquist, l'art moche est narratif, mais la scène ne doit pas être lue comme une image plane dissociée de sa bouteille. Elle soutient que l'art moche constitue un système de représentation où la configuration des symboles ou des signes permet de faire communiquer des catégories opposés ou complémentaires de l'espace temps de la cosmovision moche. En d'autres termes, l'emplacement des motifs à partir d'un axe horizontal et d'un axe vertical permet une meilleure lecture des scènes complexes. L'anse en forme d'arc peut même fonctionner en tant qu'outil d'organisation spatiale (Holmquist, 2013 : 68, 72).

Enfin, l'absence d'écrits provenant des civilisations préhispaniques des Andes rend l'interprétation de ces objets difficile. L'archéologie et l'ethnographie notamment, nous permettent d'en apprendre davantage sur les mœurs et coutumes des sociétés du passé. À leur tour, les objets nous renseignent sur la vision du monde de ces peuples, leur mode de vie et leurs rituels. Même si les objets moches reflètent une grande maîtrise des techniques artistiques, nous constatons que les objets précolombiens des Andes ne peuvent être compris et appréciés seulement pour leur valeur esthétique. Ces derniers doivent être contextualisés et présentés de façon à favoriser la réflexion sur différentes interprétations de l'objet.

Le statut de l'architecture précolombienne

Dans un autre ordre d'idées, l'architecture précolombienne des Andes suscite de nombreux questionnements quant à sa classification. Les études portant sur le complexe archéologique de Chan Chan proposent différentes interprétations de la fonction de ce complexe architectural précolombien. La terminologie utilisée pour décrire cet ensemble architectural diffère également d'un auteur à un autre, mais peu d'auteurs se sont attachés à cette question. Dans leur ouvrage, Joanne Pillsbury et Susan Toby ont exprimé une certaine résistance de la part des spécialistes andéens contemporains à utiliser le terme « palais » (Pillsbury, 2004 : 181). Les études andines ont mis l'accent sur les caractéristiques distinctives de l'organisation sociopolitique des Andes. En effet, vu l'origine épistémologique occidentale du terme « palais », la forme et la fonction de l'architecture précolombienne des Andes ne pouvait s'y appliquer. Cette volonté de distinction venait du désir de faire ressortir les particularités et l'unicité des civilisations andéennes (Pillsbury, 2004 : 185). Plusieurs spécialistes affirment que ce terme n'est pas adéquat pour nommer un type de construction aussi unique, car le terme « palais » se réfère à une conception occidentale. Encore aujourd'hui, le sujet est peu abordé et le terme peu utilisé par les érudits. Pourtant, dès le XVI^e siècle, ce concept était adopté par les chroniqueurs, puis au XIX^e siècle, par les explorateurs, alors que le terme « palais » apparaissait dans les premiers dictionnaires de la région (Pillsbury 2004 : 181). À titre d'exemple, le compte rendu d'Antonio de la Calancha (1638) en faisait mention : « *the Chimu [king] had his seat [asiento] or his palace [palacio], in what is now called Trujillo* » (Antonio de la Calancha cité de Pillsbury et Leonard, 2004 : 251). De plus, les écrivains espagnols du XVI^e siècle nommaient ces structures sacrées construites par les Autochtones : des *huacas*¹⁵. Selon les documents juridiques de l'époque, il s'agissait plutôt du site d'enterrement des ancêtres de l'actuel dirigeant chimú (Pillsbury et Leonard, 2004 : 253). Toutefois, d'après Susan Ramirez, la distinction entre « palais », « temple » et « tombeau » aurait peu d'importance dans la pratique. En ce sens, une structure avait pu être, à l'origine, édifiée comme palais, mais inclure un site et des structures pour l'enterrement. Avec le temps, ces structures pouvaient même devenir un temple (Ramirez cité par Moore, 2005 : 204). Les

¹⁵ Le terme *huaca*, d'origine hispano-Quechua, fait référence à un monument religieux sacré (Pillsbury 2004 : 253).

comptes rendus du XVI^e et du XVII^e siècle décrivaient ces lieux comme des complexes impressionnant par leur échelle, ainsi que par leurs richesses. Ces écrits faisaient également référence aux cinq éléments suivants : « (1) ornementation sous forme de revêtement métallique, textile, graphique ou sculptural ; (2) accès restreint et contrôlé à des enceintes par des portails limités, de hauts murs et des gardes ; (3) série de cours et de *plazas* successives ; (4) zones d'entreposage pour des objets de valeur ; et (5) jardins et/ou piscines et puits » (traduction de l'auteure)¹⁶ (Pillsbury et Leonard, 2004 : 253). Au XIX^e siècle, les visiteurs de Chan Chan nommaient ces structures architecturales un « palais ». Au contraire, au siècle suivant, Adolph Bandelier et d'autres spécialistes se sont éloignés du terme « palais », pour utiliser plutôt un terme généraliste pour décrire les enceintes d'une société. Le concept de « palais » n'a plus refait surface avant le Projet Chan Chan-Moche Valley (1969-74), dirigé par Michael Moseley et Carol Mackay. D'après leurs recherches, les *ciudadelas*¹⁷ auraient été occupées par les rois du règne chimor et auraient fait fonction de résidence pour l'élite, de salle d'entreposage, de redistribution administrative et de mausolée à leur mort (Pillsbury et Leonard, 2004 : 251).

Le concept de « palais » a peu été abordé par les chercheurs contemporains comme catégorie spécifique de l'architecture précolombienne du nouveau-monde. Joanne Pillsbury et Susan Toby Evans avancent que de nombreuses preuves suggèrent que ces structures auraient été des résidences pour l'élite. Ces auteures définissent le « palais » comme un complexe de résidences utilisées par les dirigeants de sociétés complexes. Ils servaient d'habitations privées ainsi, que de lieu d'échanges et de rituels. Ces complexes architecturaux comportaient une grande cour et un accès contrôlé. Certains types comprenaient également un vaste complexe d'entreposage (Pillsbury et Toby Evans, 2004 : 1-2). Ainsi, Pillsbury et Leonard considèrent la *ciudadela* de Chan Chan comme un « palais », puisque ses structures auraient servi de résidence officielle au souverain. Ce complexe aurait représenté une manifestation de l'autorité politique et aurait été le centre de ses opérations. L'analyse de son fonctionnement et

¹⁶ (1) ornament, in the form of metal revetment, textiles, painting or stone carving ; (2) restricted and regulated access to a compound, via limited portals, high perimeter walls, and guards ; (3) series of successive courts or plazas ; (4) storage areas for valuables ; and (5) gardens and/or pools and wells » (Pillsbury et Leonard, 2004 : 253).

¹⁷ *Ciudadelas* : l'utilisation du terme *Ciudadelas* réfère aux neuf palais ou citadelles de la cité de Chan Chan.

de son organisation s'est faite à partir de l'étude de la morphologie des structures architecturales. Durant leurs années de fonction, ces palais auraient joué le rôle de centre administratif, rituel et résidentiel. À la mort du roi, ce complexe aurait été transformé en mausolée et lieu de vénération lors de cérémonies (Pillsbury et Leonard, 2004 : 247-248).

Jerry Moore s'est également intéressé à l'étude de l'architecture à partir d'une approche phénoménologique. Il soutient que les fortifications de la cité de Chan Chan visaient à limiter l'accès aux zones résidentielles, aux zones d'entreposage, à la plateforme funéraire, aux *plazas* et aux *patios*. Les murs des *ciudadelas* pouvaient mesurer jusqu'à neuf mètres de hauteur et la seule entrée était localisée au nord du « palais ». Le complexe architectural, mesurant entre 6.73 et 21.2 hectares, pouvaient comprendre entre 113 et 907 chambres. Cependant, Moore remet en question la fonction de résidences pour l'élite ou la royauté qu'auraient eu les *ciudadelas*. Il mentionne que jusqu'à maintenant les découvertes n'ont pas amenées de preuves suffisantes à ce sujet. À cet effet, l'auteur fait remarquer qu'aucun indice ne montre de fonctions résidentielles ou encore la concentration de débris domestiques, (sauf dans les *plazas* du fond de l'ensemble architectural qui auraient été occupées par des serviteurs de classe inférieure) (Moore, 2005 : 189, 193, 194, 197). En revanche, selon Moore, l'étude de l'architecture de Chan Chan a permis de mieux comprendre les mouvements à l'intérieur du complexe, ce qui nous renseigne sur son utilisation par les sociétés du passé et certains aspects culturels. Il mentionne que la configuration des édifices indique, par exemple, qui peut y avoir accès et les salles auxquelles ces derniers peuvent accéder. Ainsi, l'architecture peut être utilisée pour avoir un plus grand contrôle social (Moore, 1992 : 96, 97). Ainsi, nous croyons que dans le cas de Chan Chan, les hauts murs, les longs corridors et le circuit labyrinthique du complexe suggère une forte division sociale où le pouvoir prend une grande importance. De plus, l'élévation de certaines plateformes (la plateforme funéraire, les *audiencias*, et de plus petites plateformes à l'intérieur des *plazas*) et la présence de rampes pour accéder à certaines entrées représenterait un autre moyen pour contrôler l'accès de certaines zones et marquer cette distinction sociale.

En outre, l'étude de l'ornementation de certaines pièces du « palais » nous renseigne sur le pouvoir et la sacralité des lieux. À cet effet, Pasztory (1998 : 147) rapporte que

l'ornementation serait, dans plusieurs cultures traditionnelles, une façon de montrer son rang social, d'indiquer la virtuosité et d'afficher ses richesses. Lors de notre visite au complexe archéologique de Chan Chan (2014), nous avons pu constater la monumentalité de l'architecture du « palais » Tschudi. L'aménagement hiérarchique, le zonage rigoureux et la richesse de l'ornementation témoignent d'une grande organisation sociale et politique. Les Chimús avaient même créé un réseau d'irrigation pour la région. D'un autre côté, Pasztory avance que les bas-reliefs du « palais » sont des motifs ornementaux et non symboliques. Ceux-ci étaient reproduits sous forme de poisson, d'oiseau, de diamant et ils étaient combinés à de petites lignes parallèles. Ces motifs étaient souvent représentés en série. Elle ajoute que ces représentations ne visaient pas à raconter l'histoire des rois chimús, ni leurs exploits. De plus, d'après l'auteure, ces motifs sont très similaires à ceux retrouvés dans les textiles de la même période sur la côte péruvienne, sur lesquels les motifs d'oiseaux et de petites figures dans des bateaux en roseau étaient communs (Pasztory, 1998 : 147). À notre avis, la nature de ces motifs aurait eu une fonction symbolique. Même si les bas-reliefs ne visent pas à narrer l'histoire ou les conquêtes de l'Empire chimor, les motifs utilisés sont tous liés à la mer, la source principale de subsistance de la société chimú. D'autre part, nous constatons que l'ornementation d'une pièce semble être liée à la sacralité des lieux. La *Plaza Principal*, par exemple, où aurait été célébrée le culte à l'ancêtre, possède une ornementation très riche. Tous les murs sont décorés de lignes horizontales avec de petits oiseaux comme motif au bas de ses murs.

Pour les fins de ce mémoire, nous nous sommes intéressés aux questions esthétiques entourant la céramique moche et à aux critères qui ont guidé la classification de l'architecture précolombienne de Chan Chan. Cependant, cette étude pourrait être étendue à d'autres types d'objets tels que les textiles ou l'orfèvrerie, ainsi qu'à la production artistique de la culture chimú. Notre choix s'est arrêté sur la céramique moche car plusieurs études ont été publiées sur le sujet et il nous apparaissait intéressant de confronter différents points de vue. Quant au choix du complexe archéologique de Chan Chan pour aborder le thème de l'architecture précolombienne, nous avons été influencé par l'exposition du Musée de site de Chan Chan qui accorde une grande importance à l'architecture.

Ce bref survol nous a permis de mettre en lumière le fait que l'objet archéologique préhispanique est aujourd'hui considéré pour sa valeur esthétique. Le fait d'aborder l'objet à partir de son contexte et non à partir des critères esthétiques développés à partir de la forme permet de faire valoir son esthétique qui lui est propre. Pour les vestiges de l'architecture préhispanique, nous avons vu que de nombreuses interprétations ont été développées concernant la définition et la fonction des *ciudadelas*. Par conséquent, leur classification diffère d'un auteur à un autre. Ces concepts auront servi à mieux cerner le statut octroyé à l'artéfact et aux vestiges archéologiques préhispaniques aujourd'hui et la place qui lui est assignée au musée.

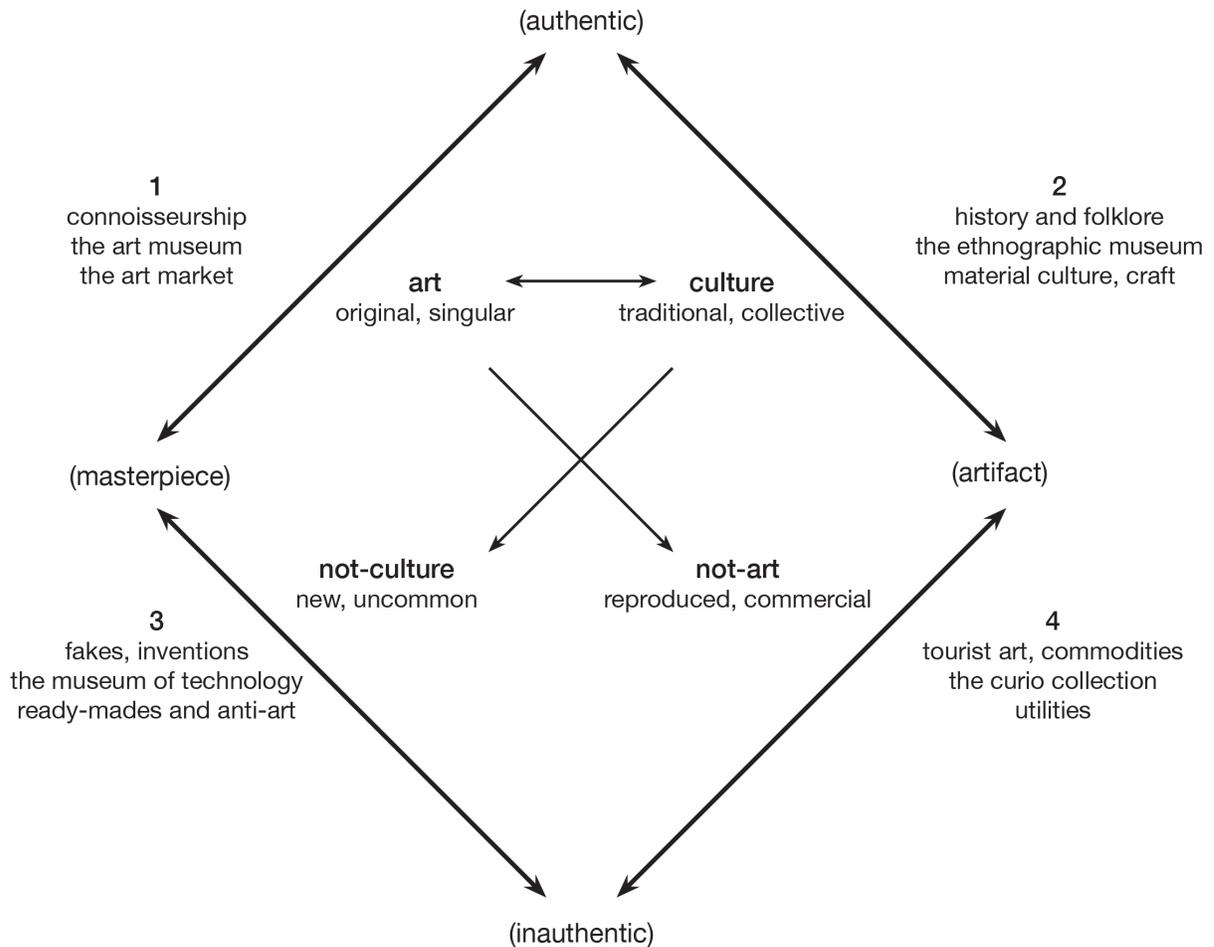
« Système d'Art-Culture »

Dans cette optique, le statut octroyé à la culture matérielle et aux vestiges de constructions préhispaniques tient une place importante dans la création d'un discours visant son processus de muséification. À partir du processus subjectif, politique et taxonomique du collectionnement, James Clifford propose un « Système d'Art-Culture moderne », à travers lequel les objets exotiques sont contextualisés et valorisés en Occident depuis le début du siècle. Le système classe les objets et leur assigne une valeur relative. Il établit le contexte auquel ces objets appartiennent et les fait circuler entre « art » et « culture », « authentique » et « non authentique », « artéfact » et « oeuvre d'art ». Son système se divise en deux axes, l'un vertical, l'autre horizontal, à l'intérieur desquels se dessinent quatre zones sémantiques : la première est la zone d'oeuvres d'art authentiques, la deuxième est une zone d'artéfacts authentiques, tandis que la troisième et quatrième sont des zones d'oeuvres d'art et d'artéfacts non authentiques. Il explique que tout objet peut être localisé dans l'une de ces zones ou circuler entre deux d'entre elles (Clifford, 1988 : 224). Le choix du musée et de son approche d'exposition dépend alors du statut de l'objet. Ces objets non occidentaux, autrefois admirés comme témoignage de l'histoire, ont été par la suite valorisés par les modernistes pour leurs qualités esthétiques. Ainsi, la place de l'art premier au musée a été remise en question. Par conséquent, quelle est-elle aujourd'hui ? Comment l'objet archéologique est-il représenté ? Quel type de musée et quelle approche muséographique devrait-on privilégier ? Dans le « Système d'Art-Culture » décrit par James Clifford, les objets précolombiens des Andes se

situent entre « l'authenticité » et « l'artéfact ». Il s'agit de sites et d'objets représentant l'histoire et le folklore péruviens. En d'autres mots, ces objets reflètent la culture traditionnelle du Pérou.

C'est pour cette raison que ces objets sont, pour la plupart, exposés à l'intérieur de musées d'anthropologie ou de musées universitaires. Néanmoins, l'objet précolombien fait aujourd'hui son apparition dans les musées d'art, tels que le Musée du Quai Branly à Paris ou le Musée des beaux-arts de Montréal. La perception de ce type d'objet et du discours esthétique est donc en voie de transformation. D'ailleurs, le terme « authenticité » ne possède pas la même signification d'une culture à une autre. Au Japon, la nature symbolique de l'authenticité ne se définit pas dans l'objet, ni dans l'expérience du visiteur, mais plutôt dans le savoir-faire et l'habileté de l'artisan (Dubuc, 2002 : 37). Même si certains objets sont de nature utilitaire, cela ne les empêche pas d'occuper la zone sémantique de « l'authenticité » du « Système d'Art-Culture » de James Clifford. Enfin, rappelons que l'objet archéologique précolombien est perçu comme circulant entre la zone sémantique de l'artéfact authentique (2) et de l'art authentique (1).

THE ART-CULTURE SYSTEM
A machine for making authenticity



Source : CLIFFORD, James (1988). *The predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge : Harvard University Press.

Toutefois, les fouilles et les découvertes effectuées sur un site archéologique deviennent souvent une source d'affluence touristique ou de pillage. La conservation et la restauration de certains éléments architecturaux du site sont souvent menées en vue d'attirer un plus grand nombre de visiteurs. À cet effet, dans le cas de Chan Chan, lors de travaux de restauration du Palais Tschudi, certaines structures avaient été camouflées. À Tschudi, des pilliers de tombes avaient permis de mettre en évidence les restes de constructions antérieures à celles qui se voyaient à la superficie. Cependant, en 1960, voulant éviter que les pilliers ne

saccagent davantage le site, l'archéologue Francisco Iriarte aurait donné ordre de recouvrir ce puits qui permettait de voir lesdites constructions antérieures et, par le fait même, fermait la porte à de nouvelles interprétations des fonctions religieuses de l'Empire chimú. Cristobal Campana Delgado (2010 : 153-155), Directeur de la *Unidad Ejecutora 110*, analyse dans son article les causes principales qui auraient amené les Chimús à modifier l'espace fonctionnel des *audiencias*¹⁸. Il avance notamment l'hypothèse qu'un tremblement de terre aurait eu de forts et graves impacts sur la structure des fonctions et des célébrations religieuses au point de modifier la planification et l'orientation de ces *audiencias*, notamment leurs rampes, leurs portes et leurs passages. Parmi les transformations majeures du site, l'auteur montre qu'on aurait modifié les dimensions des murs en pente, remettant en question les fonctions pour lesquelles ces murs auraient été construits initialement. Ces hauts murs présentent également les traces de colonnes et d'une toiture à deux pans pour laisser s'écouler l'eau de pluie. Si tel a été le cas, ces modifications de l'architecture dissimulent probablement une variante à l'interprétation des fonctions religieuses connues et favorisées aujourd'hui (Andrews, 1974 : 250).

D'un autre côté, son inscription à la Liste du Patrimoine Mondial de l'UNESCO lui garantit un intérêt historique ou esthétique de valeur universelle et répond aux critères d'authenticité de l'organisme. De ce fait, l'UNESCO considère que le site archéologique exprime toujours, en termes de forme et d'aménagement, la cité monumentale de la capitale chimú. De plus, ses structures architecturales témoignent de la grande complexité politique, sociale, technologique, idéologique et économique atteinte par la culture chimú. Son architecture de terre, même si détériorée par des facteurs humains et naturels, est un témoignage des méthodes de construction et de l'esprit de leur société (UNESCO 2015).

¹⁸ Les *audiencias* sont des salles en forme de « U » qui avaient la fonction d'entrepôt pour les objets de valeur à l'intérieur des palais chimús (Andrews, 1974 : 250).

1.3 L'objet archéologique : médiations

Suite à cette analyse du statut de l'artéfact, nous sommes davantage en mesure de questionner différentes approches de médiation. Ainsi, pouvons-nous affirmer que le rôle du musée est primordial dans l'interprétation des développements archéologiques et de l'histoire du pays ? La classification de l'objet par le musée détermine sa muséographie et influence la réception du message par le public. La configuration de l'exposition, la construction du discours, la mise en scène des objets et leur regroupement peuvent favoriser ou non la réception du message. Il nous semble que plusieurs approches peuvent être envisagées pour l'archéologie.

Tout d'abord, Susan Pearce (1990 : 149-150) avance que l'approche d'exposition choisie et sa configuration diffèrent selon le message que les muséologues veulent transmettre. L'exposition d'objets archéologiques implique la volonté de représenter le passage de l'humain à travers le temps. Cela peut se faire par une méthode dynamique ou statique. La première méthode (dynamique) présente l'histoire comme un processus linéaire par lequel un ensemble de circonstances donne naissance à d'autres. Les sociétés sont alors représentées dans un concept de continuité ou d'une progression générale constante plutôt que de figer leur présentation dans une période de temps particulière (Pearce, 1990 : 150). La présentation chronologique, par exemple, correspond à la méthode dynamique. Nous croyons, toutefois, que cette méthode ne favorise pas la réflexivité chez le visiteur. Une certaine vision du passé est présentée au visiteur, mais ce dernier n'est pas encouragé à développer ses propres associations ou de nouvelles interprétations. Néanmoins, cette méthode peut être pertinente pour présenter l'histoire du développement d'une civilisation.

Pearce ajoute que, depuis les années 1990, trois grands principes ont guidé les conservateurs : en premier lieu, l'idée que l'exposition archéologique doive se concentrer sur la région locale et proposer des sujets universels. En second lieu, il est attendu que la présentation soit accueillante et accessible. En troisième lieu, celle-ci doit intégrer une diversité de techniques et de supports médias (Pearce, 1990 : 162). Enfin, selon l'auteure, les expositions à caractère archéologique devraient être conçues en vue d'interpréter la culture

matérielle ou encore pour montrer comment celle-ci peut être interprétée et faire face à divers problèmes liés à l'étude des artefacts (Pearce, 1990 : 149). En effet, l'archéologie est, à notre avis, une discipline dont la compréhension peut s'avérer ardue pour un non spécialiste. C'est pourquoi nous croyons que l'exposition d'archéologie doit être appuyée par de nombreux supports didactiques favorisant la mise en contexte de l'artefact, qui ne peut être compris et apprécié sans outils d'interprétation. En outre, l'exposition doit permettre au visiteur de développer des liens par lui-même. Dans cette optique, le fait de présenter les méthodes de développement de l'interprétation peut fournir des outils au visiteur pour qu'il puisse ensuite faire d'autres liens et former de nouvelles hypothèses.

Selon une autre approche, Jacques Hainard aborde le musée d'ethnographie comme un musée d'ethnohistoire. Il défend l'idée que l'objet doit être combiné à d'autres pour démontrer sa complexité. L'exposition doit amener le visiteur à apporter lui-même ses réponses. Pour cette raison, elle doit être ramenée à une échelle compréhensible pour tout visiteur. Autrement dit, elle doit comprendre des plans, des maquettes et des modèles réduits (Hainard, 1984 : 184-186). Au regard d'Hainard, une fois mis en vitrine, cet objet perd sa signification originale pour prendre un nouveau sens puisque la culture matérielle ne prend de sens qu'une fois mise en contexte (Hainard, 1984 : 188-189). Cela rejoint les écrits de Pearce qui penchent en faveur d'un discours accessible qui permet au public de développer ses propres liens.

Jean Jamin rapporte que l'exposition ethnographique organise souvent le regroupement de ses objets de manière géographique, régionale et même ethnique. Cela permet d'établir des comparaisons interculturelles, mais cette approche met à l'écart les variantes internes et ne considère pas les questions de style. Ainsi, l'auteur propose de présenter plusieurs objets du même type afin de se débarrasser des préjugés esthétiques et de rareté. L'artefact devient un objet-témoin et ne peut être discriminé par rapport à d'autres (Jamin, 1985 : 61-63). Lors de notre voyage au Pérou (2014), nous avons constaté que certains musées présentant des collections archéologiques regroupent les objets par catégorie géographique ou ethnique. Cette approche permet, certes, de ne pas présenter les artefacts dans une perspective évolutive et d'éliminer tous préjugés par rapport à la transformation du style. En revanche, le fait de

regrouper les objets ayant la même fonction aux côtés d'autres cultures peut susciter une certaine discrimination entre différentes cultures ou régions.

Cependant, Jamin recommande d'étudier les codes plastiques de la société à travers les formes de base pour faire ressortir les choix réalisés, les exclusions, les transformations et les emprunts. L'auteur avance que la forme, la structure de l'objet n'est pas toujours liée à son usage ou à ce qu'il est supposé représenter. Elle dépend parfois davantage de contraintes de forme que de contraintes de sens. De ce fait, il explique que la forme peut porter plus d'un sens et que la représentation peut être associée à différentes formes. En d'autres termes, les objets ne devraient pas être pensés seulement à partir de leur fonction ou de ce qu'ils sont censés représenter (Jamin, 1985 : 70-73). De notre côté, nous sommes d'avis que l'approche esthétique ne se prête pas bien aux spécificités de l'archéologie. L'utilisation de cette approche nous éloignerait d'une compréhension intégrale de l'artéfact. Selon nous, cette approche peut être utilisée dans une exposition d'archéologie pour faire ressortir les qualités esthétiques de l'objet, mais elle doit être conjuguée à d'autres approches qui permettent d'apprécier l'artéfact sous d'autres angles tels que sa fonction ou sa signification. Une mise en contexte doit accompagner la présentation de l'objet archéologique.

Le musée de site est, lui, une composante importante du site archéologique. L'ICOM en a dressé une définition en 1982 :

Un musée de site est un musée conçu et réalisé pour sauvegarder des biens naturels ou culturels, meubles et immeubles, *in situ*, c'est-à-dire conservés à l'endroit où ils ont été soit créés, soit découverts. Il trouve sa place en tout lieu qui, par son intérêt écologique, sociologique, scientifique ou encore par le témoignage qu'il porte sur la culture, l'histoire d'une communauté humaine, fait partie du patrimoine naturel ou culturel de cette communauté, qu'elle soit locale, régionale, nationale ou internationale (ICOM, 1982 : 3).

Gadi Mgomezulu, directeur de la division du patrimoine culturel à l'UNESCO (2004 : 4), considère le musée de site comme un lieu où un savoir est produit grâce à l'interaction entre la communauté locale et son patrimoine. Le musée devient alors une zone de médiation.

Selon l'ICOM, il existerait quatre types de musées de site : historique, écologique, ethnographique ou archéologique. Il se trouve toujours sur un site de fouilles archéologiques. Dans sa définition, l'ICOM mentionne toutefois que le musée de site est la plupart du temps voué à l'interdisciplinarité et plus particulièrement le musée de site archéologique. Sa mission est de faire connaître cette culture à la communauté ; tenter d'expliquer les raisons du choix du site ; reconstituer l'environnement social, culturel et géographique ; révéler les institutions sociales et les technologies lui ayant permis de survivre ; montrer à travers des représentations graphiques ou spatiales ; éclairer sur les facteurs ayant pu causer sa disparition (ICOM, 1982 : 3-4). En effet, nous sommes d'avis que les musées présentant des collections archéologiques doivent utiliser des méthodes issues de l'ethnographie pour mieux comprendre les mœurs et les coutumes de la société de laquelle les objets proviennent et, par conséquent, approfondir ses connaissances vis-à-vis de l'objet exposé. De plus, l'étude d'artéfacts permet d'en apprendre davantage sur la société d'origine.

D'après l'ICOM, le musée de site agit à titre de "décodeur" puisque le site en soi demeure souvent incompréhensible pour le grand public. Pour transmettre son contenu, il utilise les vestiges comme témoin du passé pour sensibiliser le public sur son héritage dont il est le dépositaire et qu'il aura à transmettre aux générations futures. Ce type de musée représente une bonne solution pour les pays émergents, puisqu'il est facile à implanter à partir d'un édifice préexistant sur les lieux, tels que le logement du gardien, le dépôt provisoire ou l'édifice de base des archéologues ayant effectué des fouilles sur le site. De plus, il peut servir de moteur de développement économique pour la région en y faisant valoir sa richesse et sa signification à la population locale (ICOM, 1982 : 5-6). Ainsi, il nous semble essentiel d'impliquer la communauté locale dans le processus de collecte d'informations sur les mœurs et coutumes de la société pour mieux comprendre les objets découverts sur le site. Le fait d'engager la population locale dans la diffusion du patrimoine immatériel leur permet aussi de s'identifier à leur patrimoine culturel et historique et de mieux le diffuser. Des liens doivent alors être développés entre le musée de site, le complexe archéologique et la population locale. À titre d'exemple, la culture matérielle du site archéologique peut être utilisée pour présenter

la culture immatérielle au musée. La communauté locale contribue à transmettre son savoir-faire, ses connaissances et par conséquent, facilite la compréhension du site archéologique.

À ce sujet, Silverman (2006 : 12) précise que les musées de site visent à encourager le développement de populations régionales marginalisées, tout en valorisant et en permettant l'affirmation de leur identité. D'ailleurs, à cet égard, Mgonezulu (2004 : 5) affirme que les musées de site s'attardent à préserver ou à réinterpréter la mémoire et l'histoire en relation avec le présent. Il ajoute que l'intégration des communautés locales et des minorités culturelles à la vie des musées en Amérique latine est à l'origine de la transformation des missions du musée et de sa réorientation vers des objectifs socio-économiques (Mgonezulu, 2004 : 5). De son côté, Victor Pimentel soutient que le musée de site doit se concentrer « [...] sur les découvertes locales, sur les avancements de la recherche, sur l'histoire, sur l'historique même du site, sur la vision de ce site à travers le temps » (Pimentel, 2015). Selon l'ICOM (1982 : 5-7), l'interdisciplinarité du musée de site facilite également sa transformation par la suite en musée local ou régional. Enfin, le musée de site peut devenir un centre de recherche privilégié permettant de nombreux échanges culturels entre chercheurs locaux ou internationaux.

L'étude de ces concepts nous aura été utile pour mieux comprendre les approches d'exposition utilisées au musée de site. À cet effet, nous constatons que le musée de site utilise souvent des approches interdisciplinaires pour présenter l'archéologie. De plus, l'implication de la communauté locale semble être un élément important pour mieux représenter les cultures préhispaniques. Ce constat constituera nos balises pour l'analyse des expositions du Musée de site de Chan Chan et le Musée de site de Huacas de Moche.

CHAPITRE 2 : Étude de cas : Chan Chan et Huaca del Sol y de la Luna

2.1 Introduction : Culture moche et chimú

Dès la fin des années 1980, plusieurs programmes de recherche sur les sites mochés, ont entraîné l'ouverture de certains complexes archéologiques de la côte nord péruvienne au tourisme. En 1990, Chan Chan et Huaca del Sol y de la Luna notamment, ont initié des projets de mise en valeur de leur patrimoine archéologique. Le développement d'un parcours d'interprétation visait à mettre au jour les découvertes archéologiques portant sur chacun des peuples à l'origine de ces constructions et sur leur complexe architectural.

Le complexe archéologique de Chan Chan, situé dans la vallée de Moche dans le département de La Libertad (fig. 2, 3) à huit kilomètres de Trujillo, aurait été la capitale de l'Empire chimor. Le Royaume chimor s'est développé entre 900 et 1476 sur la côte nord péruvienne. À son apogée, il aurait occupé toute la côte nord désertique de l'Équateur jusqu'aux environs de Lima, pour atteindre une expansion de 1000 kilomètres (Moseley, 1975 : 219) (fig. 1). La cité archéologique de Chan Chan aurait été l'un des plus grands centres urbains de toute la région andine (Hubert, 2013 : 47).

La cité de Chan Chan s'étend sur 14 kilomètres carrés et comprend quatre formes d'architecture : les enceintes monumentales, les enceintes pour l'élite, les SIAR¹⁹ et les pyramides tronquées. Ce complexe architectural aurait été utilisé à titre de « palais » et de siège pour le gouvernement, de résidence et de centre administratif pour l'aristocratie, de résidence et d'atelier pour la masse ouvrière, ainsi que de centre religieux (Topic et Moseley, 1983 : 154 ; IDC 1988). Le noyau central de la cité s'étend sur six kilomètres carrés. Il compte une série de neuf « palais » (fig. 6) dont le plan est de forme rectangulaire. Les Chimús respectaient le principe de l'hérédité duelle. Chaque nouveau souverain devait édifier son royaume et mettre en place son pouvoir. Ceci pouvait notamment se faire par le biais de nouvelles conquêtes de territoire ou encore à travers le prélèvement d'impôts. À sa mort, le souverain était couvert d'un baume et enveloppé pour sa préservation. Le rituel voulait que le défunt soit également accompagné d'offrandes ou de sacrifices humains afin de garantir son

¹⁹ Les SIAR (Small Irregular Agglutinated Rooms) étaient occupées par le peuple (Topic et Moseley, 1983 : 153).

passage vers l'au-delà. Ce rituel assurait à sa descendance une position sociale affirmée et un accès au pouvoir. Après la mort du souverain, le palais était administré par son groupe de descendants et transformé en mausolée (Uceda Castillo, 2013 : 118). Les *ciudadelas* sont protégées par des murs massifs d'adobe pouvant atteindre jusqu'à neuf mètres de hauteur et possèdent une seule entrée au nord. Ces murs avaient une fonction de défense, mais servaient surtout à marquer la distance entre les deux classes sociales (Topic et Moseley, 1983 : 154 ; Moseley, 1975 : 220 ; Pillsbury, 2008 : 212). La cité était habitée par la classe ouvrière, tandis que la royauté et la noblesse occupaient les *ciudadelas*, qui elles, auraient eu à la fois fonction de palais et de monument funéraire. La petite noblesse habitait les enceintes réservées à l'élite, tandis que le peuple se regroupait dans les SIAR, où la majorité de la production artisanale avait lieu (Hubert, 2013 : 47 ; Pillsbury, 2008 : 208).

Les palais sont divisés en trois secteurs : le nord, le centre et le sud (fig. 7). Cette séparation est marquée par des murs allant d'est en ouest. L'annexe, située à l'est, est seulement accessible par un étroit passage au nord. Elle mène vers une cour intérieure, puis elle donne accès à d'autres pièces. Ce circuit labyrinthique pour accéder aux divers secteurs de la cité aurait permis de limiter les déplacements et de marquer la distinction entre les diverses fonctions sociales de la communauté (Moseley, 1975 : 220).

Le complexe archéologique Huaca del Sol y de la Luna, localisé à huit kilomètres au sud de Trujillo, au pied du *Cerro Blanco* et au sud des rives de la rivière Moche (fig. 2, 3), représente l'un des plus anciens centres urbain-cérémonial moche de la côte nord du Pérou. La civilisation moche s'est développée entre 100 av. J.-C. et 700 ap. J.-C. À son apogée, le complexe de Huaca del Sol y de la Luna aurait été la capitale et aurait dominé toute la côte nord péruvienne. Les autres grands sites mochés auraient servi de centre administratif (Lumbreras, 1974 : 104 ; Day 1976 : 37). Le complexe archéologique (fig. 8) est composé de deux temples (Huaca del Sol et Huaca de la Luna) situés à 500 mètres l'un de l'autre et d'un village entre les deux, ayant eu les fonctions de résidence et de lieu de production artisanale (Morales Gamarra, 2010 : 169 ; Uceda, 2008 : 47).

La Huaca de la Luna est constituée de trois grandes plateformes réparties sur différents niveaux et de quatre grandes *plazas* (fig. 9). La première, dans le coin sud-ouest du complexe, est divisée en deux niveaux. Elle est accessible par une rampe de 3,5 mètres de largeur et de 60 mètres de longueur. Le niveau inférieur est composé de trois secteurs : le Grand *Patio*, une zone à accès restreint dont les chambres sont recouvertes d'un toit en pente et avec une petite cour (Uceda, 1995 : 11 ; Uceda 2008 : 49-53). La deuxième plateforme, localisée dans le coin sud-est du complexe, est plus petite que la première. La troisième est détachée du complexe architectural principal, au nord-est de celui-ci (Uceda, 1995 : 11 ; Uceda 2008 : 49-51).

L'histoire de l'occupation de Huaca del Sol y de la Luna se divise en deux périodes. La première phase, c'est-à-dire de 100 ap. J.C. jusqu'aux années 600-650 ap. J.C., a été dirigée par un système de gouvernement théocratique. Le *Templo Viejo* aurait été la composante la plus importante du complexe (Plateformes I et II, Plazas 1, 2, 3). Le temple aurait été le centre du pouvoir politique de la culture moche. Les cérémonies et les rituels qui y avaient lieu étaient destinés à légitimer le pouvoir politique de l'élite moche. Le temple avait le contrôle sur la production artisanale de divers groupes sociaux de la société. Les ateliers de production artisanale étaient construits à l'intérieur de certains espaces spécifiques du village. Le *Templo Viejo* a fermé dès 600 ap. J.C., suite à un fort déluge causé par le phénomène *El Niño*. La deuxième période (600-650 ap. J.C. à 850-900 ap. J.C.) a débuté avec l'effondrement de cette société théocratique et l'instauration d'un nouveau modèle d'organisation sociale et politique. C'est à cette époque que la société moche aurait construit la plateforme III et la *Plaza 4*, nommées *Templo Nuevo* (Uceda, 2008 : 115-118).

À Huaca de la Luna, les fouilles archéologiques ont fait ressortir une construction en six étapes. Au cours des six siècles d'occupation, les Moches ont édifié six temples superposés (Morales Gamarra, 2010 : 169). Pour leur construction, ils ont procédé au remplissage d'adobes pour construire un nouveau temple sur le précédent. L'enterrement d'un édifice par la construction d'un nouveau servait à renforcer le pouvoir des ancêtres et des prêtres qui étaient enterrés dans leur temple à leur mort. Le prêtre décédé devenait alors un ancêtre puissant et le nouveau gagnait le respect à titre de représentant des ancêtres (Uceda, 1995 : 11 ; Uceda, 2008 : 62).

Le village découvert entre les deux temples regroupait des habitations, des *patios*, des réserves ainsi que des ateliers de céramique et de métallurgie. Ce noyau urbain servait autant de centre administratif que d'atelier de production spécialisée. La plus grande partie de la production de la céramique était destinée au culte des morts, comme offrande funéraire (Uceda 1995 : 13). Lors de l'enterrement de personnages importants, des offrandes et des sacrifices humains ou animaux accompagnaient le défunt dans sa tombe. La tête d'un prisonnier était coupée et son sang était offert aux dieux (Lumbreras, 1974 : 104-110).

2.2 L'archéologie *in situ* à Chan Chan

Tschudi est le seul palais à avoir été restauré et à avoir été ouvert au tourisme. L'entrée pour le site archéologique inclut aussi les visites à la Huaca Esmeralda, à la Huaca Arco Iris et au musée de site. Le parcours d'interprétation, estimé à un kilomètre (environ une heure à une heure et demi de marche), permet de mieux apprécier et de comprendre le complexe architectural du Palais Tschudi dans sa globalité. La visite est payante et peut se faire de manière libre ou accompagnée. À l'entrée du site, plusieurs guides particuliers, membres de l'Association *Agotour Lib*, offrent leurs services. Le coût de la visite est environ de 15 dollars canadiens (35 soles), ce qui la rend inaccessible pour beaucoup de visiteurs locaux. Par ailleurs, le fait d'utiliser des guides externes comporte certains inconvénients. À titre d'exemple, les guides externes ne partagent pas tous le même sentiment d'appartenance envers le site et le discours peut varier d'une personne à une autre. De plus, ces derniers ne sont pas toujours informés des nouvelles découvertes et l'information qu'ils détiennent n'est pas toujours mise à jour.

La visite du Palais Tschudi débute dans le bâtiment d'accueil (fig. 10). L'architecture de l'édifice d'accueil rappelle les ruines de Chan Chan. Les couleurs choisies sont similaires à celle de l'adobe, la décoration des murs (lignes horizontales) fait référence à la mer et le toit a été construit à partir de matériaux traditionnels tels la *caña*²⁰. À l'intérieur du bâtiment, une pièce a été aménagée pour présenter une introduction à la culture et à l'architecture chimú.

²⁰ La *caña* est une plante appartenant à la famille des graminacées (similaire au bambou) utilisée pour la construction en Amérique latine, en Asie et en Afrique. Elle est reconnue pour sa flexibilité et sa durabilité, voir [https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-56430/Taller%20construcción%20con%20cañas%20\(Marta%20Denegri\).pdf](https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-56430/Taller%20construcción%20con%20cañas%20(Marta%20Denegri).pdf). Consulté le 17 avril 2016.

Cette salle offre une première mise en contexte avant d'entreprendre la visite sur le complexe archéologique. De nombreux supports d'informations sont mis à la disposition du visiteur, tels que des photographies aériennes du site (fig. 12), des maquettes (fig. 11), des cartes (fig. 13) et des illustrations. Certains panneaux renseignent le visiteur sur la conservation du Palais Tschudi et quelques photos illustrent le travail effectué par un conservateur. D'autres illustrations représentent la vie des Chimús à l'intérieur de la cité, l'artisanat et les cérémonies religieuses. De plus, lors de notre visite, nous avons pu remarquer une enseigne indiquant que le complexe archéologique de Chan Chan apparaît sur la liste du Patrimoine mondial de l'UNESCO (fig. 13). À l'extérieur de cette salle, une reconstitution historique d'un gouverneur chimú a été mis en vitrine.

Au complexe archéologique, le circuit de visite se fait sur un chemin balisé, parfois clôturé. Le visiteur est dirigé par une signalisation en forme de poisson (motif souvent représenté sur les frises du palais). Nous avons pu constater qu'elle est parfois manquante ou imprécise à certains endroits du circuit. Cependant, les corridors, les rampes et les hauts murs du palais guident le mouvement du visiteur. Le parcours de visite est configuré dans l'optique de faire découvrir différentes structures du palais Tschudi : *depósitos*, *plaza ceremonial*, *huachaque*, *plaza*, *audiencias*, passages et cimetière. La visite n'est pas organisée selon un ordre chronologique, mais elle permet de mieux comprendre la fonction et le lien entre chacune des sections du complexe archéologique.

La visite du complexe archéologique comprend peu de textes et d'aides à l'interprétation. Nous avons dénombré un total de six panneaux didactiques en langues anglaise et espagnole. Chacun des panneaux contient un texte d'information, un plan du site et une maquette du modèle réduit de la section du palais qu'il représente. Le premier panneau traite de la *Plaza Principal* (fig. 14), plus précisément de sa fonction cérémoniale. Les Chimús y auraient notamment pratiqué la cérémonie du culte de l'ancêtre. Le roi et le prêtre chimú se tenaient au bout de la rampe (fig. 15) et les visiteurs entraient par l'entrée sur les côtés (fig. 16). La maquette permet au visiteur de se figurer la salle et de mieux s'imaginer la scène expliquée sur le panneau. Le plan aide à se situer à l'intérieur du palais et de comprendre le lien entre cette salle et les autres sections du palais. Les deux plateformes surélevées par

rapport au niveau du sol rendent compte d'une forte hiérarchie sociale. Ces espaces étaient réservés aux membres de la royauté ou de l'élite afin de marquer cette distinction sociale. La taille de cette salle et son aménagement à aire ouverte montre qu'elle pouvait accueillir un grand nombre de personnes. Par ailleurs, le passage semble être contrôlé par deux gardiens placés au bout de la rampe. L'ornementation des murs de cette pièce est également très riche, ce qui confirme l'aspect sacré de ce lieu.

À sa sortie de la la *Plaza Principal*, le visiteur suit le corridor pour se déplacer à l'intérieur du complexe. Le deuxième panneau se nomme *Corredor de Peces y Aves* (fig. 17). Il est expliqué que ce corridor aurait servi au déplacement des rois chimús entre la *Plaza Principal* et les *audiencias*. Ce passage était à l'origine couvert de bas-reliefs en forme de filet de pêche et de figures représentant des pélicans et des poissons. Une petite maquette en vitrine permet d'imaginer la structure et le décor d'origine (fig. 18). Les véritables murs du corridor offrent également un bon exemple de conservation de ces motifs (fig. 19, 20).

Au bout de ce corridor, le visiteur arrive à la *Sala del Altarcillo*, le troisième panneau (fig. 21). Ce patio cérémonial aurait servi d'antichambre aux *audiencias* (fig. 23). La circulation pouvait se faire par l'une des deux rampes du côté. Son plancher supérieur était recouvert d'un toit et ses murs étaient décorés de filets de poisson et peints de couleur blanche. La structure de la salle est bien conservée, mais la maquette rend une image plus complète du site original (fig. 22). La richesse de l'ornementation de cette pièce lui confère un aspect sacré. Les rampes mènent vers le deuxième niveau et permettent d'accéder à l'entrée des *audiencias*. Cela permet de mieux contrôler l'accès à certaines pièces et de renforcer cette distinction sociale entre diverses classes de la société.

Par la suite, le visiteur fait son entrée dans la *Sala de las Audiencias* (fig. 24) où se trouve le quatrième panneau. Cet espace aurait été dédié au culte, ainsi qu'à la réception d'offrandes. Ces petites salles se caractérisent par une structure en forme de « U » avec des niches qui contenaient des idôles de bois (fig. 26, 27). L'ornementation de ces salles témoigne de la sacralité des lieux. Cette section aurait accueilli de nombreuses cérémonies. La maquette permet au visiteur de reconstituer les espaces d'origine et les frises (fig. 25). Le circuit

labyrinthe permet de mieux contrôler l'accessibilité aux *audiencias*. En effet, ces petites cours sont difficilement accessibles et elles ne sont pas aménagées pour être utilisées par un grand nombre de personnes. L'entrée à une *audiencia* doit se faire par l'intermédiaire d'une autre *audiencia*.

Le visiteur est ensuite guidé par un long corridor entouré de hauts murs pour se rendre au prochain arrêt. Le cinquième panneau se trouve au *Pozo Ceremonial*, appelé aussi *Huachaque* (fig. 28, 29). Le texte informe sur la fonction cérémonielle qu'aurait eu ce réservoir d'eau douce puisqu'il était dédié au culte de l'eau et de la fertilité. Les Chimús auraient construit une terrasse adjacente pour des fonctions religieuses. Au fil du temps, les Chimús auraient changé son orientation. Aujourd'hui, le puits est envahi par la verdure, mais la maquette permet de mieux comprendre la configuration d'origine (fig. 29, 30). Ce puits immense, creusé à partir de la nappe phréatique témoigne de l'importance du culte de l'eau chez la société chimú. Dans cette région aride, les sources d'eau représentaient une grande richesse et permettaient un plus grand contrôle des ressources.

Enfin, le visiteur est dirigé vers le *Recinto Funerario* (fig. 31). Ce panneau indique que le corps du roi aurait été enterré aux côtés de ses serviteurs. La plateforme funéraire du roi est entourée de 44 tombes secondaires (fig. 34). L'ensevelissement du roi aurait fait partie d'un rituel lié au culte des morts (fig. 33). Sur le panneau, le cartel de la vitrine est très endommagé, mais la maquette permet de reconstituer la structure d'origine du site (fig. 32). Une petite *plaza*, construite à la base de cette enceinte funéraire nous laisse supposer que les cérémonies liées au culte des morts y auraient eu lieu. L'accès à la plateforme d'ensevelissement, entourée de hautes murailles et au sommet d'une petite colline, est seulement accessible à partir d'un système de rampes.

Suite à cette brève recension des panneaux didactiques, nous pouvons conclure que les dispositifs d'aide à l'interprétation pour le visiteur sont très limités à Chan Chan. Tout d'abord, nous avons remarqué qu'aucun des textes des panneaux ne fait référence aux fouilles, aux pillages ou aux travaux de conservation réalisés sur le site. Le texte des panneaux explique dans un langage simple et un discours concis la fonction des espaces visités et fait la

description des frises murales. Ces outils sont nécessaires pour la compréhension de vestiges archéologiques. La maquette offre une mise en espace des vestiges et la carte permet de se localiser à l'intérieur du complexe. Son langage est accessible pour les clientèles nationales et internationales, ainsi que divers publics. Les panneaux didactiques offrent au visiteur une compréhension plus dynamique de l'intégralité du monument architectural. Toutefois, ils ne sont pas suffisants sur le site pour fournir au visiteur une compréhension approfondie de la fonction des différentes structures architecturales du site à l'époque des Chimús. De plus, nous avons constaté que deux des panneaux didactiques intégraient un *QR Code* alors que l'accès à Internet n'est pas disponible sur le site. L'image doit par conséquent être enregistrée pour être consultée une fois arrivée en ville. Le lien de ces *QR Codes* mène vers des vidéos promotionnelles de Chan Chan réalisées par la *Unidad Ejecutora 006*. L'un porte sur le complexe archéologique de Chan Chan et l'autre sur les programmes éducatifs offerts aux groupes scolaires. Cependant, ces deux vidéos n'apportent aucune information supplémentaire permettant d'approfondir les connaissances du visiteur face au complexe archéologique du Palais Tschudi. Ainsi, nous pouvons nous interroger par rapport à cette stratégie visant peut-être à encourager l'utilisation des services d'un guide privé. En effet, à notre avis, l'interprétation du site est difficile et complexe sans l'aide d'un médiateur. Néanmoins, l'architecture du complexe archéologique nous renseigne sur divers aspects politiques et rituels de la société chimú. Les hauts murs, l'accès par des rampes ou de longs corridors, ainsi qu'un circuit labyrinthique reflète une société où le pouvoir et la hiérarchisation sociale prennent une grande importance. Les motifs ornementaux des bas-reliefs témoignent d'une relation étroite avec leur environnement, c'est-à-dire la mer. Il nous semble que la salle d'accueil devrait servir d'introduction à la visite pour mettre en contexte géographiquement, historiquement et socialement le complexe archéologique de Chan Chan. Toutefois, l'information n'y est pas suffisante pour offrir une base solide au visiteur avant de débiter sa visite et sa présentation n'a pas été mise à jour depuis sa conception. D'ailleurs, elle est peu mise en valeur et peu signalée à l'intérieur de l'édifice d'accueil. Un *mirador* (belvédère) gagnerait à être intégré au parcours puisqu'il permettrait au visiteur d'admirer l'intégralité de la cité de Tschudi.

La visite au musée de site semble alors complémentaire et même essentielle pour mieux comprendre l'intégralité de la cité de Chan Chan et approfondir ses connaissances sur la culture chimú. La visite d'un seul palais ne permet pas d'en comprendre son intégralité. Selon Ana Maria Hoyle Montalva (2015), *directora General de la Dirección General de Patrimonio Cultural* au Pérou, l'ajout en 1997 d'une salle (*Sala de Urbanismo y Arquitectura*) dédiée à la maquette de Chan Chan visait justement à compenser cette faiblesse. La maquette, mesurant 15 mètres de longueur et 7 mètres de largeur (fig. 71), possède un système audiovisuel qui présente de manière dynamique l'histoire du site, sa chronologie, l'expansion territoriale de la société chimú et les techniques architecturales utilisées pour sa construction. Elle offre au visiteur un premier aperçu du site et de la culture chimú avant la visite du complexe archéologique. L'exposition et les divers outils d'aide à l'interprétation fournissent des connaissances de base au visiteur afin qu'il puisse, ensuite, mieux apprécier l'architecture monumentale de Tschudi et sa complexité. Cependant, la salle est vieillie et les technologies n'ont jamais été renouvelées depuis 1997. Lors de notre visite au musée de site (2014), le système de projection sur la maquette et les vitrines ne fonctionnait plus. En outre, plusieurs des cartels à l'intérieur des vitrines étaient presque entièrement effacés. Il est toujours possible d'admirer la maquette et les vitrines, mais elles perdent une grande partie de leur sens sans la projection.

Dans l'optique de sensibiliser la communauté locale à son patrimoine culturel, la *Unidad Ejecutora 006* a mis sur pied une série de programmes éducatifs. Le programme *Ciudadanos de Chan Chan*, par exemple, propose des discussions sur des thèmes liés à la culture chimú et au complexe archéologique de Chan Chan dans les institutions scolaires de Trujillo. Ce programme a pour objectif de sensibiliser la population locale à l'importance de la conservation du site et à leur rôle dans ce processus. Du matériel pédagogique est aussi distribué et des visites guidées sont organisées au Palais Tschudi et au Musée de site de Chan Chan. Un concours scolaire provincial de dessin et de peinture *Chan Chan esta en mis manos* vise à diffuser la grandeur de Chan Chan, à promouvoir sa conservation et sa préservation dans le temps. Un atelier d'été intitulé *Kankapissak Tum (Saber del barro)* est également proposé afin de développer certaines disciplines tels que les arts plastiques, le chant et la danse. Cette programmation cherche à renforcer les aptitudes et l'identité culturelle de la

communauté locale. À cet effet, le programme socioculturel *Patrimonio mío* est orienté pour renforcer l'identité culturelle des populations locales dont les ressources économiques sont faibles. Des discussions de sensibilisation sont organisées sur les divers secteurs touchés par le projet et des réunions de coordination ont lieu avec les autorités et les représentants de la société civile des zones touchées. Une visite guidée du complexe archéologique de Chan Chan est offerte en complément aux discussions afin de favoriser la conservation, la protection et la défense de Chan Chan. Des journées de nettoyage sont également organisées au complexe. Un atelier d'artisanat *Manos Productivas de Chan Chan* a été développé dans la perspective d'améliorer la qualité de vie de la communauté locale grâce à la production artisanale inspirée de motifs traditionnels et employant des matériaux et des techniques ancestrales. L'UNESCO a aussi mis sur pied un programme de bénévolat grâce auquel des bénévoles provenant de divers pays viennent passer trois semaines pour réaliser des actions de sensibilisation, de conservation et de promotion de la zone archéologique de Chan Chan (Ministerio de Cultura, 2014 : 5-6).

En d'autres mots, nous constatons que l'ensemble des activités semblent être destinées à la communauté locale afin de favoriser l'appropriation de leur patrimoine culturel et l'affirmation de leur identité. Qu'en est-il des autres visiteurs ? Les visiteurs nationaux et internationaux ne disposent pas de la même base d'informations que la communauté locale pour tenter d'interpréter ce complexe archéologique et la culture chimú. Par conséquent, comment peuvent-ils en comprendre l'essence de sa complexité et l'apprécier avec si peu d'outils ? La visite guidée semble essentielle et reste pourtant réservée à ceux qui ont les moyens financiers et les repères épistémologiques.

2.3 L'archéologie *in situ* à Huaca del Sol y de la Luna

À Huacas de Moche, le circuit de visite est organisé pour faire connaître différentes sections du complexe Huaca de la Luna. L'autre temple (Huaca del Sol) n'est pas ouvert au tourisme car il a été partiellement détruit. Une grande partie de la structure a été endommagée par l'érosion et le pillage. Au XVI^e siècle, les Espagnols avaient détourné la rivière Moche

pour la faire passer à la base de Huaca del Sol afin de faciliter le pillage d'artéfacts. De plus, le phénomène *El Niño* a aussi eu un impact important sur la détérioration de sa structure. La visite de Huaca de la Luna doit se faire accompagnée d'un guide du *Proyecto Huaca del Sol y de la Luna*. La visite guidée est incluse dans le prix d'entrée et elle est offerte en espagnol, en anglais ou en français. Les groupes ou voyageurs individuels ayant réservé avec une agence de voyage peuvent aussi visiter le site accompagné de leur guide particulier. Le parcours, d'une durée d'une heure à une heure et demie, se fait à l'intérieur d'un chemin balisé et même clôturé à certains endroits.

Tout d'abord, l'accueil et le point de départ de la visite se fait au centre de recherche et de visiteurs dont les techniques et matériaux de construction sont inspirés de la maison moche : l'adobe, le *barro* et la *caña* (fig. 35). Le groupe est assigné à un guide, puis informé des règlements à suivre lors de leur visite. Avant d'entrer au complexe archéologique, le guide s'arrête au premier panneau (fig. 36) et débute sa présentation par une mise en contexte historique, sociale et géographique de la culture moche et l'explication de la fonction du temple. Une carte phytogéographique et une carte géographique servent d'appui au guide pour situer le visiteur géographiquement et aborder les modes de subsistance de la société moche.

À quelques mètres, un deuxième panneau présente brièvement le *Proyecto Huaca del Sol y de la Luna* (fig. 37). Le guide pointe les photos de l'équipe et explique les débuts du projet de Huaca el Sol y de la Luna et des différents départements qui le composent. L'entrée au complexe se fait à quelques pas de ce panneau.

À l'intérieur du complexe, le premier panneau (fig. 38) se trouve à l'endroit où auraient eu lieu des sacrifices. Le discours du guide fait ressortir le processus de développement de l'interprétation des découvertes archéologiques. En ce sens, il explique que les travaux de recherche ont mis en lumière des marques de coups à la tête et la décapitation de certains squelettes. En outre, plusieurs objets de céramique découverts à cet endroit étaient ornés de motifs représentant des scènes de prisonniers dénudés. Le panneau didactique présente un graphique permettant au visiteur de visualiser la zone de sacrifices à son origine.

Le panneau contient également des photos des squelettes découverts et des scènes de prisonniers représentés sur la céramique moche.

Le panneau suivant (fig. 39) se trouve à l'endroit où auraient été préparé les sacrifices. Selon l'hypothèse des archéologues, il y aurait eu d'abord un combat entre guerriers mochés dont le perdant aurait été décapité. Il semblerait que le sang était déposé dans une coupe et présenté à l'élite moche à la fin de la cérémonie (discours du guide). Pour sa présentation, le guide se sert du dessin sur le panneau pour appuyer son discours sur les différentes séquences de la cérémonie du sacrifice.

La visite se poursuit à l'intérieur de la plateforme principale du *Templo Viejo*, et plus spécifiquement à l'intérieur du *Patio de los Rombos* (fig. 40) qui aurait eu une fonction cérémoniale à l'époque moche. Le plan du panneau (fig. 41) permet au guide de localiser le *patio* à l'intérieur du temple et le graphique offre une visualisation du site d'origine. Un deuxième panneau présente une salle de cérémonie (*Cuarto ceremonial*, fig. 42) et l'ornementation de ses frises murales (motifs de poisson-chat et d'aigle-pêcheur). Ces motifs sont aussi observables sur les vestiges des murs de la salle de cérémonie (fig. 43). Dans sa présentation, le guide aborde la symbolique des motifs et l'utilisation de certains pigments de couleurs par les artistes mochés.

À quelques mètres du *Patio de los Rombos*, le guide marque un temps d'arrêt pour expliquer et montrer au public les différents types d'adobe (fig. 44), les modes de fabrication, les marques d'identification pour indiquer leur provenance et les techniques de construction anti-sismique utilisées par la société moche. La construction en adobe possède de grandes propriétés thermiques : elle protège de la chaleur en été et du froid en hiver. Néanmoins, elle est très vulnérable aux tremblements de terre. Les Mochés auraient développé certaines techniques de construction pour renforcer les structures en cas de séisme.

De l'autre côté de la salle, le visiteur est amené à admirer les frises murales représentant le dieu de la montagne, *Ai Apaec* (*Los Murales de los Patios superpuestos*, fig. 46). Le guide décrit la façon dont ce dieu est représenté et il explique sa symbolique au sein de

la société moche. Il mentionne que *Ai Apaec* peut apparaître avec quelques variations sur les frises murales du temple. Cela s'explique par le fait que différents artistes moche auraient travaillé à la conception de ces frises. Le guide fait aussi remarquer au visiteur les vestiges de la structure architecturale qui suggère une construction de cinq édifices superposés. Le guide se réfère au graphique du panneau (fig. 45) pour illustrer la superposition des trois derniers édifices. Il en profite également pour aborder les méthodes de conservation et de restauration utilisées par les conservateurs du *Proyecto Huaca del Sol y de la Luna*. Ici, la notion d'authenticité a été respectée : aucun élément des frises murales ou des structures architecturales n'a été reconstitué. À cet égard, plusieurs panneaux face à ce mur présentent à l'aide de photos les techniques de construction avec l'adobe, ainsi que les travaux de conservation effectués par l'équipe du *Proyecto Huaca del Sol y de la Luna*. Le guide ne s'y réfère pas pour sa présentation, mais ces informations peuvent servir au visiteur désireux d'approfondir ses connaissances.

En continuant la visite, un nouveau panneau arrête le visiteur au *Cuarto Ceremonial del Patio Anterior* (fig. 47) où l'on peut admirer une autre frise murale dont l'ornementation s'inspire de motifs d'oiseaux et de vagues. La structure de cette pièce suit le même modèle que les autres pièces, mais nous pouvons constater la construction de l'avant-dernier temple. Le panneau comprend une photo de la frise, la reconstitution de la pièce et un plan du complexe permettant au visiteur de visualiser le *Cuarto Ceremonial del Patio Anterior*.

En poursuivant sur la même rampe, le guide effectue un nouvel arrêt devant le panneau du mur du *Patio de los Rombos* (fig. 48, 50) découvert en 1990 par Ricardo Morales. Il explique alors que cette découverte a représenté le point de départ des excavations du site. Il fait également remarquer le style distinct de chacune des représentations du dieu de la montagne. Plusieurs panneaux sont disposés sur cette rampe afin d'informer le visiteur sur l'origine de la découverte, les techniques de construction, de conservation et de restauration du bas-relief (fig. 48, 49).

La rampe mène ensuite vers la partie supérieure de la plateforme principale où le guide effectue un premier arrêt pour admirer d'autres frises représentant le dieu de la montagne (fig. 51). Le visiteur peut descendre sur la plateforme pour admirer les bas-relief de plus près.

À quelques mètres de cette plateforme, le visiteur peut apercevoir la Huaca del Sol et le village situé entre les deux temples (fig. 52). Le guide raconte que les fouilles réalisées en 1994 ont permis de découvrir plusieurs rues, des *plazas*, et un canal d'irrigation relié à la rivière Moche. Le guide utilise le graphique pour reconstituer le village et le plan sur le panneau pour faire un retour sur le chemin parcouru (fig. 53). Il rappelle également les principales notions abordées tout au long du parcours. Le visiteur peut ainsi se localiser à l'intérieur du temple et visualiser le reste du chemin à parcourir. Le panneau fournit aussi au visiteur des photos des excavations réalisées dans le noyau urbain et des pièces de céramique retrouvées sur place. Certaines pièces reproduisent des scènes de production artisanale.

Par la suite, en chemin pour se rendre à l'*Altar Mayor* (fig. 56), le guide introduit le thème du pillage par la démonstration d'une immense cavité dans la structure architecturale de l'édifice qui aurait été causée par les pillages de la période coloniale. Au panneau de l'*Altar Mayor*, le guide présente la fonction de cette pièce et fait ressortir les différentes couches qui témoignent de la superposition des temples. Les archéologues du projet avancent que la petite structure du patio aurait servi à célébrer la dernière partie de la cérémonie du sacrifice. La coupe sacrée de sang, remise au prêtre-guerrier moche, était reçue comme un acte symbolique pour favoriser la production des récoltes. Ce sacrifice était nécessaire pour éviter les pluies diluviennes du phénomène *El Niño*. Une grande partie de ce *patio* a été endommagé par le pillage de l'époque coloniale, mais les restes présentent tout de même la preuve de trois structures superposées. Le guide aborde la symbolique de la représentation du dieu de la montagne et du serpent sur les frises. Le graphisme du panneau permet de se représenter l'environnement de l'*Altar Mayor* à l'époque des Moches et la cérémonie qui y avait lieu. Le deuxième panneau (fig. 54) permet de comprendre les changements architecturaux et picturaux ayant eu lieu entre la première et la troisième phase de construction. Le troisième panneau traite des travaux de conservation effectués à l'*Altar Mayor* (fig. 55).

La visite se termine au *Patio Principal* (fig. 57), au nord de la plateforme principale. À l'origine, l'accès à ce patio se faisait par la rampe. Le guide explique que ce patio aurait été un espace rituel très important pour la société moche puisqu'il était entouré de grandes murailles et son accès aurait été contrôlé. La façade en escalier est décorée de frises dont les représentations sont liées aux mythes et aux cérémonies de combat et de sacrifice humain. Les panneaux didactiques aident le visiteur à se figurer la façade d'origine (fig. 58). Un autre panneau expose les motifs représentés sur la frise (fig. 59). Chacun de ces motifs est ensuite associé à un dessin graphique qui illustre la scène, ainsi qu'à un objet de céramique dont le thème de l'ornementation est inspiré. Un autre panneau permet de mieux comprendre la superposition des façades (fig. 60). Le guide dirige ensuite le groupe vers une autre petite plateforme hébergeant une chambre dont chacune des façades est décorée d'une frise (fig. 61). À l'aide de la représentation du panneau (fig. 62), le guide aborde chacun des symboles apparaissant sur le mur. Il explique que les archéologues du projet croient que ces symboles étaient liés au monde cosmique des mochés. Pour conclure la visite, le guide expose différentes hypothèses développées par les chercheurs concernant la décadence de la civilisation moche.

Ce bref survol du circuit de visite de Huaca de la Luna nous a permis de faire ressortir une autre approche pour présenter l'archéologie. À cet égard, le complexe archéologique de Huaca de la Luna comprend de nombreuses aides à l'interprétation en comparaison avec celui de Chan Chan. Le parcours de visite comprend 20 panneaux didactiques écrits en anglais et en espagnol. Ils sont mis à jour régulièrement en fonction des nouvelles découvertes. Les panneaux contiennent peu de texte, mais surtout des plans du site, des photos et des graphiques. Ils sont beaucoup utilisés par les guides pour visualiser les vestiges, se localiser à l'intérieur du temple, illustrer les méthodes de fouilles ou de conservation. Les photos sont aussi beaucoup mises à contribution pour faire un lien avec la céramique moche. Les guides emploient un discours magistral, mais ils se réfèrent beaucoup au site et aux panneaux didactiques pour appuyer leurs explications. Le langage utilisé est très pédagogique, car les groupes sont souvent mixtes. Ils peuvent être constitués d'individus de tous âges et de diverses provenances. Par conséquent, les présentations sont généralement brèves et le langage est vulgarisé. Le circuit peut être adapté au groupe. Le discours est particulièrement axé sur la

thématique de l'archéologie, de l'architecture, de la conservation et de la restauration des temples. Les outils d'aide à l'interprétation et la mise en contexte réalisée par le guide permettent au visiteur une meilleure compréhension de la fonction de la pyramide de Huaca de la Luna, de ses phases de construction et des mythes et rituels liés à l'idéologie religieuse des Moches. De plus, de nombreux panneaux didactiques exposent des photos de céramique dont l'iconographie permet d'appuyer les hypothèses avancées par les archéologues. Le processus de développement de l'interprétation par les archéologues est présenté au visiteur puisque le lien entre les découvertes archéologiques et les hypothèses avancées sont clairement exposés. En outre, la céramique reproduite sur les panneaux didactiques permet d'établir le lien entre le site et le musée. Cette expérience donne un avant-goût au visiteur de ce qu'il pourra vivre au musée. Les guides disposent également d'un cartable d'informations (cartes, plans, dessins) comme outil de travail. Cependant, suite à nos observations au complexe archéologique, nous avons constaté que peu d'entre eux l'utilisent. Le parcours peut changer temporairement en fonction des travaux archéologiques et de conservation, ainsi que de manière permanente lors de nouvelles découvertes. Le *Patronato Huacas del Valle de Moche* et la Fondation Backus ont également développé un guide d'interprétation pour la visite de Huaca de la Luna et du musée. Ce guide vise à fournir au visiteur des outils pour approfondir ses connaissances sur les différents thèmes abordés lors de sa visite. Grâce à la variété des outils, le visiteur plus spécialisé ou plus curieux de la culture moche pourra le faire sans difficulté.

Dans une autre optique, le *Proyecto Huaca del Sol y de la Luna* organise de nombreuses activités éducatives pour la communauté locale. Lors de notre visite sur le site (automne 2014), nous avons pu nous entretenir avec la directrice du *Proyecto Huaca del Sol y de la Luna*, Vanessa Sifuentes, qui nous a indiqué qu'une variété de programmes éducatifs s'adressent à la communauté locale, afin de favoriser une meilleure conscientisation et une meilleure sensibilisation vis-à-vis du patrimoine culturel et de sa conservation. À titre d'exemple, l'équipe se rend dans les écoles de la région pour réaliser des ateliers d'artisanat et des activités orientées autour des contes et légendes. Lors de leur visite au site archéologique, les groupes scolaires peuvent également participer à l'activité *Pinta como los Moches* où les élèves sont invités à peindre la réplique d'une murale du temple de Huaca de la Luna. Cette activité est à la fois ludique et interprétative. L'amphithéâtre extérieur peut également

accueillir divers événements culturels de la communauté locale, tels que des pièces de théâtre portant sur la culture moche ou des activités mettant en scène une cérémonie d'offrandes à la montagne (*Pago a la tierra*). Tel que le mentionnent Santiago Uceda et Ricardo Morales, le contact direct avec les monuments archéologiques permet de faire le lien entre le passé et le présent (Uceda et Morales). Des cours et ateliers de gastronomie et d'artisanat sont également mis en place pour favoriser l'implication et le développement de la communauté locale. Le festival gastronomique de la campagne moche permet aux participants de faire partager leur culture et leurs traditions aux visiteurs du musée et du complexe archéologique. Un marché d'artisanat moche est installé au bâtiment d'accueil du site archéologique. Il permet aux artisans de la campagne moche de faire revivre le travail d'orfèvrerie, de métallurgie, de textiles, ou de préparation de la chicha (Uceda et Morales). De nombreux séminaires sur l'archéologie, la conservation et le tourisme sont également développés par le centre de recherche.

CHAPITRE 3 : La mise en exposition de l'artéfact au musée de site

3.1 Musée de site de Chan Chan et de Huacas de Moche

La mise en parallèle de nos analyses du parcours d'interprétation du complexe archéologique de Chan Chan et de Huacas de Moche ont fait ressortir différentes approches pour présenter l'archéologie *in situ*. L'étude des expositions du Musée de site de Chan Chan et celui de Huacas de Moche cherche à faire ressortir les dispositifs mis en place pour la mise en valeur des artéfacts et le discours sur l'archéologie construit par chacune des institutions. Nous serons alors en mesure de mieux comprendre les pratiques utilisées par chacune des institutions pour la médiation de l'objet archéologique précolombien sur la côte nord péruvienne. En effet, le musée a un rôle primordial dans l'interprétation des développements archéologiques et de l'histoire du Pérou. La classification de l'objet par le musée détermine son approche d'exposition et influence la réception du message par le public.

Le Musée de site de Chan Chan est situé sur la route de Huanchaco à 1,6 kilomètre des ruines du Palais Tschudi (fig. 5). L'institution muséale a été inauguré en 1990 et sa muséographie n'a jamais été mise à jour. Le complexe architectural comprend un musée de site, un stationnement, une boutique de souvenirs, un laboratoire, une réserve et un édifice pour la *Unidad Ejecutora 006*²¹. La visite du musée de site se veut un complément à celle du complexe archéologique. Elle est libre et incluse dans le billet d'entrée au Palais Tschudi.

Le Musée de site de Huacas de Moche est, lui, situé à 800 mètres au sud du complexe archéologique et à l'ouest de la campagne moche (fig. 4). Ce musée a ouvert ses portes en 2010. Ces deux institutions ont été créées à deux décennies d'intervalle, ce qui peut expliquer pourquoi chacune propose une approche d'exposition de l'archéologie bien distincte. La localisation du Musée de Huacas de Moche a été choisie dans l'optique de minimiser les

²¹ La *Unidad Ejecutora 006* était autrefois nommée *Unidad Ejecutora 110*. Cette entité a été créée par le Ministère de la culture pour mettre en marche le *Plan Maestro de Conservación y Manejo del Complejo Arqueológico de Chan Chan*. Ministerio de Cultura (s.d.), *Proyecto Especial Complejo Arqueológico Chan Chan*, [En ligne], <http://www.cultura.gob.pe/es/programasproyectoscomisiones/proyecto-especial-complejo-arqueologico-chan-chan>. Consulté le 16 janvier 2016.

possibilités de construire sur des vestiges archéologiques, en plus de garantir une meilleure relation avec son environnement naturel et d'offrir une proximité avec la population locale. Les aires communautaires ont d'ailleurs été développées afin que celle-ci puisse les utiliser pour des ateliers, des activités ou des événements. Ricardo Morales et Santiago Uceda, directeurs et fondateurs du *Proyecto Huaca del Sol y de la Luna*, soutiennent que la communauté locale doit pouvoir transmettre la mémoire ancestrale aux visiteurs à travers son ancrage dans l'actualité. Grâce à l'artisanat et à la gastronomie, ils peuvent notamment recréer de manière vivante le travail ancestral de l'orfèvrerie, de la métallurgie, des textiles et de la préparation de la *chicha*. Cela leur permet notamment de partager les processus et les techniques de fabrication des objets rencontrés sur le site (Morales et Uceda). Le complexe comprend un musée de site, un centre de recherche, des réserves, un amphithéâtre et une zone d'activités pour la communauté locale.

3.1.1 Le parcours d'exposition et le scénario narratif

Tout d'abord, au Musée de site de Chan Chan, l'exposition est construite de manière chronologique afin de mettre en relief le développement des premières civilisations (11 000 av. J.C) jusqu'à celle des Chimús (1000 à 1470). La configuration du parcours d'exposition (fig. 63) répond au modèle dynamique présenté par Susan Pearce (1990 : 150) où une progression des événements historiques est présentée. Selon l'auteure, la configuration de l'exposition, dont la structure axiale est forte et le parcours linéaire, encourage une lecture continue ou un parcours chronologique. Lors de sa visite, le public est alors invité à suivre une séquence préétablie et à découvrir un message prédéterminé. Le Musée de Chan Chan propose un circuit de forme linéaire où les salles d'exposition sont disposées autour d'un long corridor. Il y a peu de cloisons ou de niches et la disposition des vitrines incite le visiteur à avancer dans une seule direction.

À son entrée, le visiteur doit tourner à droite pour visiter la première salle d'exposition: *Orígenes* (fig. 64). Un panneau avec une carte géographique et une ligne du temps incite le visiteur à débiter sa visite vers la gauche. La frise chronologique constitue une représentation

linéaire d'événements positionnés sur une flèche du temps qui permet de positionner certains faits dans l'espace-temps et d'en tracer une diachronie. Cette première introduction guide ensuite le visiteur vers les premières vitrines afin qu'il se familiarise avec l'histoire de la naissance et du développement des civilisations au Pérou. Ces vitrines (fig. 65) présentent chronologiquement l'histoire des premiers chasseurs-cueilleurs et pêcheurs-agriculteurs pour ensuite mettre en lumière les premières civilisations et le développement de la céramique. À la sortie de la salle, le visiteur se laisse guider par le corridor vers la seconde salle : *Cultura* (fig. 66). Ici, le visiteur est informé sur divers aspects socio-culturels de la civilisation chimú, comme par exemple son système administratif, son organisation sociale et politique, ses pratiques agricoles et de pêche (fig. 67), ses traditions artisanales et sa cosmologie. Après avoir admiré les nombreuses vitrines murales, la maquette et la reconstitution historique d'un atelier de textiles (fig. 68), le visiteur est dirigé vers la section *Referencias*. Le public prend ici connaissance des différents règnes des gouverneurs chimús, ainsi que du développement de la société chimú (fig. 69, 70). Pour continuer son parcours, le visiteur est invité à franchir une porte pour découvrir la section sur le *Recinto*. Celle-ci mène vers une maquette multimédia (fig. 71) grâce à laquelle le visiteur assiste à un véritable spectacle de sons, de lumières et d'effets spéciaux. Le public est invité à descendre la rampe afin de circuler autour de cette gigantesque maquette et des vitrines l'entourant. L'histoire de Chan Chan y est relatée. Suite à ce spectacle multimédia, le visiteur doit franchir à nouveau une porte et suivre le corridor pour continuer sa visite (fig. 72). Il fait face ensuite à une vitrine murale contenant un modèle de maquette représentant une habitation de Chan Chan (fig. 73). À ses côtés, une immense affiche présente la vie dans la cité de Chan Chan. Plus loin, le plan d'une vue aérienne de l'ensemble architectural de la cité et une maquette sont présentés (fig. 74). Au bout de ce corridor, le visiteur doit tourner à gauche afin d'entrer dans une petite salle obscure pour visionner un documentaire sur la vie à Chan Chan (fig. 75). À la sortie, le public découvre deux statuettes de bois disposées sur un socle contre le mur : un gardien et un prisonnier (fig. 76). Il n'y a aucun panneau d'information pour les mettre en contexte. La vitrine du mois se trouve à la droite de ces statuettes. Elle était vide lors de notre visite (2014), car elle n'avait pas été remplacée depuis le départ du dernier directeur. Enfin, la dernière salle porte sur les traditions de la société chimú : *Tradición* (fig. 77). Son contenu est plutôt ethnographique. Elle comporte deux reconstitutions historiques, l'une sur le chamanisme (fig. 78) et l'autre sur les

*caballitos de Tortora*²² (fig. 79). Un panneau didactique (fig. 80) permet de découvrir le profil génétique de la population actuelle de la région et montre l'importance de son ascendance préhispanique. D'autres panneaux informent sur les activités quotidiennes de la société chimú. À la sortie de cette pièce, un cadre affiche la lettre officialisant l'inscription du site de Chan Chan sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO (fig. 81). La visite se conclut par une dernière reconstitution historique disposée dans la cour intérieure du musée (fig. 82).

En somme, le parcours et le discours proposés au Musée de site de Chan Chan n'offrent aucune liberté d'action, ni de possibilité de réflexion chez le visiteur. Ce dernier a, ici, un rôle clairement passif. Par conséquent, nous remarquons une forte autorité du discours sur l'histoire des civilisations, plus spécifiquement sur le développement préhispanique de la région et sur l'évolution des premiers artéfacts de pierre jusqu'à la céramique des grandes civilisations. Cette approche d'exposition encourage une lecture évolutive de l'art des différentes civilisations présentées et fait ressortir une hiérarchie stylistique des objets préhispaniques. Les objets plus récents étant présentés comme résultats d'une technique ou d'un style plus abouti.

De son côté, l'exposition Musée de site Huacas de Moche propose plutôt un parcours thématique pour découvrir la culture moche. Le musée possède trois salles et la construction de l'exposition est orientée autour de neuf thèmes visant à mieux comprendre le monde moche, puis le temple en particulier : *Les Moches*, *El Complejo de Moche*, *Los señores sacerdotes*, *El culto a Ai Apaec*, *El poder del Templo viejo*, *Las ceremonias*, *Los sacrificios*, *La vida en la ciudad* et *La pieza del Mes* (fig. 83). À l'opposé du parcours linéaire de Chan Chan, Huacas de Moche offre un parcours circulaire où le public peut se déplacer autour des installations avec davantage de liberté. À ce titre, Ulla Holmquist et Juan Carlos Burga, responsables de la muséographie de Huacas de Moche, mentionnent que les études de perception ont fait ressortir que cette forme de circuit permet aux visiteurs de ressentir un rôle actif puisqu'ils peuvent décider du parcours et mieux dialoguer avec l'exposition. Le visiteur se sent ainsi considéré puisqu'il est beaucoup plus qu'un spectateur passif, il participe à

²² Les *Caballitos de tortora* sont des barques de pêche traditionnelles en roseau dont la proue est en forme d'éperon (Auroi, 1988 : 263)

l'expérience. Les créateurs de l'exposition ne se posent pas comme les uniques détenteurs de la vérité et n'imposent pas leur regard et leur interprétation du passé (Holmquist et Burga 2007). Le savoir est plutôt présenté comme un processus en développement où un champ de significations multiples peut prendre forme. Nous avons déjà expliqué dans l'introduction que le musée n'est pas un lieu neutre. Michael Shanks et Christopher Tilley (1990 : 334) ont démontré que l'interprétation du passé est influencée par la position du muséologue face à l'objet. Le fait d'encourager le visiteur à réfléchir sur d'autres significations constitue l'une des stratégies proposée par Shanks et Tilley pour faire ressortir la subjectivité de l'interprétation de la culture matérielle. À cet égard, Susan Pearce affirme que le plan moins rigide, présentant une plus grande profondeur et un plus grand nombre de niches, représente ce savoir sous forme de propositions qui pourraient en générer d'autres ou diverses réponses (Pearce, 1990 : 150). Au Musée de Huacas de Moche, la salle d'exposition principale est construite de forme radiale autour d'un cubicule central, à partir duquel ressortent des tables-vitrines (fig. 83). Ce module central projette une animation graphique et audiovisuelle introduisant le visiteur à chacun des thèmes traités dans les neuf sections. Suite à la projection, le visiteur est subtilement mené vers les tables-vitrines qui contiennent les pièces les plus représentatives de la section, puis vers les autres supports et les vitrines murales. Le module central permet notamment de marquer une division de la pièce en différentes sections. Toutefois, lors de notre visite (2014), le projecteur était hors service et il ne pouvait projeter d'images. À cause de ce problème technique, lors de son entrée dans la salle, le visiteur se trouve sans repère. La configuration de la salle déstabilise le visiteur, car il n'y a aucun texte d'introduction ou d'indication pour l'orienter dans son parcours. La construction de l'exposition sous forme thématique permet cependant de pouvoir se déplacer à son aise d'une station à une autre sans perdre le fil conducteur.

La première section, à l'entrée du musée (partie nord) informe sur les Moches, leur environnement naturel et la cité (fig. 84). Puis, l'aire ouest du module (section II) présente le complexe moche formé par le village, Huaca de la Luna et Huaca del Sol (fig. 84). Les vitrines murales face à ce module représentent la section III : les prêtres (fig. 84). L'aire IV, juste avant d'entrer dans la deuxième salle, expose le culte au dieu de la montagne, *Ai Apaec* (fig. 84). Par la suite, le visiteur est amené à traverser un long corridor pour aller rejoindre une

magnifique pièce en or exposée dans une vitrine sur un socle au fond de la deuxième salle (fig. 85). Le reflet et la brillance de cet objet plongé dans une semi-obscurité attire le visiteur vers cette salle. Au centre de cette pièce, trois tables-vitrines sont disposées afin de diriger le parcours du visiteur (fig. 86). Cette section expose les découvertes réalisées à l'intérieur de plusieurs tombeaux de Huaca de la Luna. Les vitrines murales exposent des objets issus de différents tombeaux (fig. 87). Le visiteur doit ensuite revenir dans la salle principale pour compléter la section sud (section VI) et découvrir divers aspects liés aux cérémonies sur le module central et les vitrines murales y faisant face (fig. 88). Le visiteur est ainsi mené vers la troisième salle (section VIII) dédiée à la vie au village moche (fig. 89). Elle contient des vitrines adossées au mur du fond et quelques socles disposés contre le mur adjacent. Le texte des panneaux explicite divers thèmes liés à la vie quotidienne au village, illustrés aussi par des objets en vitrine. Le visiteur doit à nouveau retourner à la salle principale pour terminer sa visite. Le thème des sacrifices est présenté grâce à la projection du module central (section VII), plusieurs tables-vitrines et quelques socles (fig. 90). La section huit (salle 3) doit, à notre avis, être visitée avant de terminer le parcours par la salle principale, qui constitue la section sept portant sur les sacrifices. À la fin du circuit, le visiteur peut admirer la vitrine *Pieza del mes* (fig. 91) qui expose une nouvelle pièce à chaque mois. On retrouve également un grand panneau permettant de mettre en espace et de situer chronologiquement la cité moche : une carte géographique, une représentation graphique du complexe et une ligne du temps (fig. 92). Le visiteur peut ainsi débiter sa visite d'un côté ou de l'autre du musée, sans que cela ait un impact sur sa compréhension du message véhiculé par l'exposition.

Pour résumer, l'exposition du Musée de site de Chan Chan met en relief certains aspects de la culture chimú et de l'architecture de Chan Chan, mais aucune référence n'est faite aux méthodes utilisées en archéologie pour les fouilles, au développement de son interprétation ou aux dommages résultant du vandalisme. Le vocabulaire technique et les méthodes utilisées en archéologie ont été occultés. Cependant, il aurait pu être pertinent d'en faire mention dans le texte de l'exposition afin de mieux exposer au visiteur le processus herméneutique de la culture matérielle. Cela confirme encore une fois le choix d'un discours autoritaire tel que critiqué par Shanks et Tilley (1992 : 90). Les auteurs soulignent quant à eux

l'importance d'exposer les éléments liés à la construction du message pour que l'archéologie soit présentée comme un travail en développement.

En ce qui a trait aux cartels, ils sont très peu descriptifs et même parfois absents. Nous avons pu remarquer qu'ils n'étaient pas tous traduits en anglais et que certains indiquaient la période, alors que d'autres affichaient le nom de la civilisation (fig. 93). De plus, les cartels ne font aucune mention de la provenance de l'objet. Les textes d'introduction aux différentes sections ou aux vitrines sont généralement assez courts. Les textes de section (fig. 95) contiennent entre 100 et 200 mots et les textes de vitrine (fig. 94) contiennent entre 75 et 150 mots. Ils offrent succinctement une mise en contexte géographique, chronologique, sociale, politique et économique. Ces textes sont écrits en anglais et espagnol. Autrement dit, malgré une volonté affirmée d'adopter une approche didactique, nous avons constaté un nombre insuffisant d'informations au sujet des artefacts présentés au musée de site de Chan Chan.

Au Musée de Huacas de Moche, au contraire, la présentation de l'objet archéologique se fait d'une manière très didactique afin de rendre les contenus complexes accessibles à tous les publics. La narration de l'exposition se fait en mode de conte. La description formelle des objets, la contextualisation et la mise en espace permettent de se plonger dans le contexte d'origine. Les cartels décrivent l'environnement d'origine de l'objet, c'est-à-dire sa provenance et sa fonction (fig. 98). Les textes, les photos et les graphiques des panneaux didactiques illustrent le contexte sociopolitique et socio-économique (fig. 96, 97). Une carte géographique du Pérou, une carte des zones d'occupation, un plan du site et des ateliers permettent également une meilleure visualisation (fig. 92, 99). De plus, l'information a été redivisée en petits paragraphes à côtés des objets afin de fournir de l'information spécialisée sur leur provenance. Les textes de section comprennent entre 250 et 300 mots, tandis que les textes de vitrine contiennent environ 100 mots. Les mots-clé du texte des panneaux didactiques sont surlignés en couleur afin de les faire ressortir (fig. 100). Tel que le mentionnent Holmquist et Burga, cette technique répond à la tendance des gens à effectuer une lecture sélective (Holmquist et Burga 2007). Le visiteur peut ainsi lire le texte qu'il considère nécessaire pour chacune des stations du musée.

Quant au discours de l'exposition, il s'oriente principalement autour de la culture immatérielle moche. En effet, depuis la création de la Convention de la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel en 2003 par l'UNESCO, les institutions muséales accordent un grand intérêt à la diffusion de la culture immatérielle dans leurs expositions. En ce sens, l'approche d'exposition choisie par le musée ne se concentre pas uniquement sur les caractéristiques formelles de l'objet et de sa fonction, mais surtout sur sa signification pour la société moche. Le Musée Huacas de Moche adopte une combinaison d'approches d'interprétation proposées par Susan Pearce présentées au premier chapitre (1990 : 156-157). L'exposition présente divers éléments de l'analyse fonctionnelle puisqu'elle s'attarde à expliquer la fonction de ces objets et les techniques artisanales de la civilisation moche. Le musée expose les méthodes de datation et d'excavation utilisées pour développer ses explications. Une grande attention est portée aux caractéristiques stylistiques de l'objet et à son iconographie. Les représentations iconographiques sur la céramique moche permettent de nous renseigner sur les croyances et les activités pratiquées par les Moches. De plus, nous constatons que le processus d'acquisition du savoir archéologique est transmis au visiteur. Ce choix permet d'éviter de proposer un discours figé sur le passé. Le visiteur est encouragé à réfléchir sur le processus d'interprétation et à créer ses propres liens ou idées. À cet effet, la salle des mausolées présente des photos et un croquis des tombeaux excavés. La vitrine de la tombe 3 (fig. 101) de la plateforme 1 indique, par exemple, que lors de la découverte du squelette, les os n'étaient pas articulés ensemble. Cela aurait expliqué qu'à l'époque des Moches, le corps aurait été déplacé de son premier site d'enterrement pour être enterré dans cette nouvelle tombe de la dernière phase constructive de Huaca de la Luna. Il s'agissait peut-être d'un chef important des premières phases de la civilisation moche qui devait être réenterré. Cette interprétation tient aussi à la découverte d'offrandes de céramique du style *temprano* qui correspondrait à des phases antérieures de construction du temple.

3.1.2 Le regroupement des objets, les vitrines et les présentoirs

Dans une autre optique, la sélection et le regroupement de certains objets est toujours influencée par une intention et un discours sous-jacent. Ils dépendent de la perspective ou de la

position adoptée face à la culture matérielle. Selon Susan Pearce, la culture matérielle peut être interprétée sous différentes approches. Tout d'abord, les objets peuvent être vus comme des artefacts, ou encore comme des signes ou des symboles, ou même comme l'incarnation physique d'une idéologie. D'après l'auteure, les objets représentent souvent plusieurs de ces aspects, mais l'exposition privilégie l'une au détriment d'une autre (Pearce, 1990 : 156).

À Chan Chan, les objets sont utilisés comme preuve documentaire. Dans la première salle, l'objet sert à témoigner de l'histoire narrée quant au développement des civilisations du Pérou. Des photos sont utilisées comme document pour appuyer cette narration. Dans la salle *Cultura*, c'est l'approche fonctionnelle qui est utilisée : les vitrines de cette section présentent divers outils agricoles (fig. 67). Plusieurs sont regroupés pour expliquer certaines pratiques d'agriculture de l'homme chimú et leur utilisation. Cela offre une meilleure compréhension des outils, des techniques et des matériaux utilisés par les cultures andines. Par contre, les cartels décrivent très peu l'objet, et ne fournissent aucun élément pour les mettre en contexte. D'autre part, le fait que l'exposition présente un nombre limité d'objets en vitrine (environ une cinquantaine) confirme l'utilisation de l'artéfact comme un témoignage pour documenter l'histoire. Nous remarquons qu'il existe un grand nombre de panneaux didactiques (cartes : 8 ; photos et dessins : 24 ; panneaux : 51), de reconstitutions (cinq reconstitutions grandeur nature et deux miniatures en vitrine) et de maquettes (environ sept maquettes) en comparaison au nombre d'artéfacts (environ une cinquantaine). L'exposition semble s'articuler autour du texte et de la narration plutôt qu'autour des objets. Le regroupement d'artéfacts dans un ordre chronologique au Musée de Chan Chan permet une reconstitution efficace de l'histoire du développement des civilisations. L'artéfact devient, ici, témoin de l'histoire.

Du côté de Huacas de Moche, l'exposition présente une approche très distincte de celle de Chan Chan. Nous constatons qu'elle est axée sur différentes thématiques. L'objet n'est pas utilisé comme témoin de l'histoire. L'approche fonctionnelle est adoptée puisqu'elle permet de mieux comprendre divers aspects liés au mode de vie de la société moche travers les objets présentés. Ulla Holmquist affirme que l'exposition vise à faire connaître le monde moche, puis le temple dans ce monde moche. Les thèmes choisis sont issus des interprétations développées suite aux fouilles archéologiques. Par ailleurs, le contexte social et le temple moche doivent

être liés étant donné le fort sentiment identitaire de la campagne moche. Dans ce contexte, le fait de construire l'exposition autour de la culture moche, de sa mythologie, des animaux et de la faune apporte alors un complément à la visite du site archéologique et prend tout son sens (Holmquist 2014). D'un autre côté, l'iconographie des pièces de céramique est beaucoup utilisée pour témoigner de divers cultes, cérémonies et traditions de la culture moche. À cet effet, une vitrine a été dédiée à la cérémonie du sacrifice (fig. 102). Les textes fournissent de nombreuses explications sur le sujet. Plusieurs artéfacts qui y sont exposés possèdent une iconographie liée à ce thème. L'exposition comprend 65 panneaux didactiques écrits en anglais et en espagnol. La majorité des cartels et des textes de vitrine sont très descriptifs. Chacune des vitrines murales renseigne sur la provenance et la fonction de l'objet et décrivent le style, l'ornementation et la forme de l'objet (fig. 101). Les tables-vitrines possèdent toutes un panneau d'informations. Lorsque le cartel est absent, l'information se trouve sur le panneau pour décrire l'objet, sa fonction et sa provenance. Chacun des socles inclut un cartel très descriptif puisqu'aucun panneau didactique ne l'accompagne pour le contextualiser. Une description précise est faite de l'objet, de sa provenance, de son contexte et de sa fonction.

Dans une autre perspective, Pearce (1990 : 157 ; 1989 : 100) mentionne qu'il peut être commun de retrouver des présentoirs d'archéologie classiques introduisant ces objets comme des oeuvres d'art. L'exposition axe alors sa présentation sur les qualités esthétiques de l'objet plutôt que sur son contexte culturel. L'artéfact se trouve dans ce cas décontextualisé et isolé des autres. Il est reconnu pour avoir une valeur intrinsèque et peut être admiré pour lui-même. D'un autre côté, Claire Merleau-Ponty et Jean-Jacques Ezrati (2006 : 83-84) rapportent que les ethnologues favorisent une mise en espace privilégiant la restitution de l'environnement d'origine pour les objets ethnographiques. Celle-ci permet de remettre en contexte l'environnement dans lequel il a été créé et ses fonctions d'origine. Dans le cas contraire, l'artéfact perd beaucoup de son sens. À cet effet, le public a besoin d'informations visuelles et textuelles pour apprécier et mieux comprendre ces objets étrangers à sa culture. À l'opposé, le choix d'une décontextualisation incite plutôt à une réinterprétation de l'objet.

Au Musée de Huacas de Moche, l'expositon fait ressortir ses qualités esthétiques. Les présentoirs sur table contiennent un nombre limité d'objets. Cela relève leur statut au rang

d'œuvres d'art puisque les artefacts sont mis en évidence et ne sont plus présentés comme une simple accumulation d'objets. Les socles et les tables-vitrines sont également présentés à la hauteur des visiteurs et dans une position autour desquelles il est toujours possible de circuler afin d'y admirer l'œuvre sous différents angles. Les vitrines au centre regroupent plusieurs objets liés à un même thème. Cette forme de vitrine permet notamment une meilleure visibilité de la part du public et une plus grande mise en valeur. Certains objets sont également représentés individuellement sur un socle. Quant aux vitrines murales, elles permettent de rassembler un plus grand nombre d'objets sous un même thème. Les cartels ou les textes de vitrine offrent une description formelle précise. De plus, chacune des sections contient une iconographie distincte inspirée d'une pièce ou d'un élément relié au thème. Ces représentations servent de guide pour regrouper divers objets dans un même espace. Le graphisme du panneau de la vitrine murale fait même un rappel aux objets et au thème.

La provenance et la fonction sont toutefois bien mis en valeur par le biais de cartes, de photos, de dessins graphiques et de textes. Holmquist mentionne que la contextualisation des objets est importante, mais qu'une approche par thématique permet aussi de représenter les différents contextes. À titre d'exemple, la première salle présente les objets à partir de diverses thématiques, mais les cartels indiquent toujours la provenance de l'objet. Certaines vitrines-tables et vitrines murales contiennent un graphisme contextuel des pièces en exposition. Dans la dernière salle, le contexte de l'artefact a été respecté puisqu'une photo du tombeau est exposée dans chacune des vitrines (fig. 101). À notre avis, la photographie permet une visualisation optimale pour le visiteur. Chaque tombeau propose également un thème distinct. Autrement dit, même si une approche esthétisante de l'objet a été favorisée, l'exposition montre également une grande contextualisation de l'artefact et une importante relation à l'archéologie. À cet effet, la couleur des socles et des présentoirs a été choisie en lien avec l'archéologie, à savoir un brun dont la teinte est similaire à celle de la terre. À l'intérieur des vitrines murales, les panneaux didactiques sont décorés de motifs graphiques en forme de brique pour faire référence à l'adobe utilisée pour la construction des temples (fig. 102). L'utilisation de présentoirs en échelons rappellent les différentes couches archéologiques (fig. 84). Un autre socle expose des fragments de céramique disposés dans le sable (fig. 91).

À Chan Chan, les petits socles des vitrines murales dont la hauteur varie permet de bien distinguer chacun des éléments (fig. 65). La disposition de ces objets sur plusieurs niveaux est également un rappel des couches archéologiques. Cependant, la majorité des artefacts sont disposés à l'intérieur de vitrines murales. Ce qui ne permet pas de circuler et d'admirer l'objet sous divers angles.

3.1.3 Les outils d'aide à l'interprétation

Dans le cadre d'une exposition à caractère archéologique, les outils d'aide à l'interprétation tiennent un rôle important puisqu'ils permettent de reconstituer l'environnement d'origine de l'objet. Dans cette optique, nous constatons que le Musée de Chan Chan utilise une approche très didactique. Les outils d'interprétation intégrés à l'exposition tels que les cartes, les maquettes, les photos, les plans, la reconstitution et les multimédias favorisent non seulement un mode d'apprentissage cognitif, mais surtout un mode d'apprentissage émotif et sensitif. En effet, certaines personnes désirent comprendre avant d'agir, d'autres préfèrent apprendre dans l'action, tandis que d'autres privilégient le contact humain afin d'être stimulés dans leurs apprentissages. Un équilibre entre les trois objectifs d'apprentissage permet de mieux rejoindre le visiteur. L'exposition du Musée de Chan Chan contient peu de texte, mais beaucoup d'images, de photos, de maquettes, de technologies multimédia et de reconstitutions. Ces outils d'interprétation permettent une mise en espace de chacun des artefacts et une meilleure identification de la fonction de l'objet. Les maquettes offrent une meilleure compréhension de la forme et de la fonction qu'avaient les palais et les autres secteurs de la cité. Elles offrent également une vue sur la croissance et le développement du palais. La reconstitution historique, elle, fournit une approche plus vivante de l'histoire, car elle permet d'associer les objets aux personnages et à leur environnement d'origine. Toutefois, cette méthode ne favorise pas toujours la réflexion chez le visiteur. Elle reproduit souvent une vision de cette période conforme à celle acquise. En outre, dans le cas présent, vu le nombre de reconstitutions (5) en comparaison au nombre d'objets exposés (une cinquantaine), la reconstitution semble s'être substituée à l'objet. L'objet archéologique est pourtant le seul véritable témoignage authentique de l'histoire. Cela nous amène encore une

fois à confirmer le discours péremptoire sur l'histoire des civilisations présenté au Musée de Chan Chan.

L'exposition sur Chan Chan comprend également un ensemble de technologies multimédias visant à favoriser une meilleure mise en scène de l'objet archéologique et de son contexte. Cela offre une compréhension plus dynamique de la civilisation chimú et de leur cité. La présentation multimédia d'une maquette grandeur nature et de ses vitrines, ainsi qu'une présentation vidéo sur la vie à Chan Chan offriraient sans doute une meilleure vision de la société chimú à cette époque. Cependant, l'exposition créée et réalisée en 1990 n'a jamais été mise à jour et les technologies multimédias de l'époque sont maintenant désuètes. Le manque dans l'exposition de ces deux importants éléments constitue un grand vide dans le processus menant à la compréhension de la société de l'époque et du fonctionnement de la cité.

À Huacas de Moche, les muséologues ont également misé sur de nombreuses technologies pour favoriser une meilleure compréhension. En effet, la technique d'animation est idéale pour recréer des processus du passé mis à jour par l'archéologie. La reconstitution des vestiges de constructions préhispaniques serait plus complexe à représenter avec des éléments statiques tels que des photos ou du texte. Ainsi, lorsque le visiteur fait son entrée dans le musée, il est attiré vers une projection sur le cube au centre de la salle. Chacune des façades latérales du cube présente une animation qui explique divers aspects, tels que la construction et le développement de Huaca de la Luna, les combats et les sacrifices moches. Il s'agit de la recréation d'une maquette virtuelle du complexe où chacun des éléments est photographié un par un, puis réunis pour donner la sensation qu'ils sont en mouvement : un *stop motion*. Par conséquent, la projection introduit pour le visiteur chacun des thèmes abordés dans les diverses sections. Les vitrines d'exposition comportent de nombreux graphiques inspirés de l'iconographie moche.

3.1.4 Architecture et décor : évocation de l'archéologie

Le choix du décor et des dispositifs technologiques pour mettre en valeur l'objet archéologique ont une grande influence sur la réception du message chez le visiteur. À cet égard, le Musée de Huacas de Moche a opté pour la construction d'un édifice qui renvoie au contexte original des objets, notamment par sa forme de pyramide tronquée et sa façade étagée (fig. 104). Le puits de lumière de la salle principale a, lui aussi, été conçu de forme pyramidale. Le centre communautaire suit un modèle inspiré des techniques et des matériaux traditionnels utilisés par les Moches tels que l'adobe, le *barro* et la *caña* (fig. 105). À l'intérieur du musée, le choix a été orienté vers une mise en espace à décor discret, c'est-à-dire qu'elle se trouve entre le spectaculaire et une exposition à décor neutre. Selon Claire Merleau-Ponty et Jean-Jacques Ezrati, « le musée ressemble de plus en plus à un théâtre où la mise en scène crée les rapports qui s'établissent entre les visiteurs, les objets et les images » (Merleau-Ponty et Ezrati, 2006 : 87). Ces derniers expliquent que divers moyens peuvent être utilisés pour mettre en valeur les objets, tels que l'éclairage, la couleur ou le découpage de l'espace. À ce titre, le Musée de Huacas de Moche, la couleur des murs et des présentoirs a été choisie en accord avec l'esthétisme des objets. La couleur brun-crème est un rappel à la terre, donc aux constructions et à la céramique moche. L'évocation se fait aussi à travers l'utilisation de présentoirs étagés et la disposition d'objets dans le sable en référence à l'archéologie. Les salles d'exposition, plus particulièrement celle des mausolées, est plongée dans une semi-obscurité. La couleur noire des panneaux des vitrines murales contribue à renforcer l'atmosphère dramatique de la salle. Le passage dans le corridor pour rejoindre cette salle est accompagné d'une musique inspirée d'instruments traditionnels. Ces dispositifs sont utilisés pour créer une atmosphère, restituer le contexte, favoriser la réception ou la rencontre entre le visiteur et l'objet.

Au Musée de Chan Chan, l'entrée se fait par une rampe qui rappelle l'architecture de la cité de Chan Chan. L'édifice de béton est décoré d'une petite frise de pélicans inspirée de l'ornementation des murs de la cité de Chan Chan (fig. 106). À l'intérieur du musée, la couleur des murs tire sur le jaune-beige et les planchers sont rouges. Ils rappellent la céramique chimú. L'éclairage des salles est uniforme. Le décor de l'exposition est plutôt

neutre. Toutefois, le musée a fait appel à la reconstitution historique pour mettre en contexte les artefacts. L'exposition compte cinq reconstitutions qui présentent des scènes relatives aux activités du peuple chimú, telles que la confection de textiles (fig. 68), le chamanisme (fig. 78), ou encore liée à la mythologie du peuple chimú (fig. 69).

3.2 L'archéologie *in situ* et au musée de site : culture matérielle et patrimoine immatériel

Tel que mentionné par Ulla Holmquist, les sites archéologiques du nord du Pérou jouissent d'un grand avantage puisque de nombreuses recherches scientifiques et archéologiques ont été réalisées dans cette région. Elles permettent ainsi d'enrichir l'information historique sur le développement de la société dans le temps. Par conséquent, le développement muséographique de ces musées de site se fait beaucoup en lien avec le complexe archéologique. Holmquist ajoute qu'autrefois les musées de site favorisaient une approche où l'objet était présenté comme une découverte. La modernisation de ces musées privilégie maintenant une approche où les objets issus des fouilles servent à mettre en contexte et à expliquer les sociétés. Holmquist affirme que le musée était une institution coloniale qui n'avait pas été décolonisée (Holmquist, 2014). L'interprétation de l'architecture précolombienne suscite aujourd'hui de nouveaux questionnements et de nouvelles interprétations. À l'intérieur des musées, la présentation est de moins en moins axée sur la culture matérielle, mais de plus en plus orientée pour diffuser le patrimoine immatériel. À cette fin, l'implication de la communauté locale dans le processus d'interprétation et de diffusion prend une grande importance. Cette option correspond à la vision de Gadi M Gomezulu (2004 : 4-5) qui considère le musée de site comme un lieu où le savoir est produit de la relation entre la société et son patrimoine. À cet effet, Miriam Clavir, muséologue au Canada, fait ressortir la divergence des techniques et des approches utilisées par les musées occidentaux et celles des musées autochtones. En effet, l'approche occidentale se concentre davantage sur la préservation et l'exposition d'objets, tandis que la muséologie autochtone se concentre sur la préservation de pratiques culturelles, de valeurs et de la fonction des objets. Pour les Occidentaux, la présentation du savoir est liée à l'objet. Chez les Autochtones, les cultures vivantes sont au centre du processus de production du savoir (Varutti, 2013 : 71).

À Huacas de Moche, la communauté locale a été impliquée pour le recueil d'informations orales telles que les traditions afin de développer des outils visuels. La population locale a aussi été intégrée dans le projet parallèle d'artisanat et de gastronomie moche (Holmquist 2014). L'objectif était de stimuler l'activité économique de la région dans le but d'améliorer la qualité de vie et de préserver l'identité culturelle de la population locale (Morales Gamarra 2010 : 175). Ricardo Morales et Santiago Uceda affirment que le site archéologique de Huaca de la Luna s'est converti en musée vivant permettant aux scientifiques de connaître l'histoire et la fonction du monument, ainsi que de découvrir certains aspects clé de la culture moche. Il vise également à offrir l'opportunité aux visiteurs d'apprécier la créativité du Pérou ancien et d'apprendre sur son passé, tout en consolidant l'identité culturelle pour en faire un facteur d'unité régionale et nationale. Le projet constitue aussi une école de fouilles pour la formation continue d'étudiants et de professionnels locaux, nationaux et internationaux (Morales Gamarra, 2010 : 170).

À Chan Chan, de nombreux programmes de sensibilisation sont développés pour la communauté locale. Ana Maria Hoyle Montalva souligne que l'exposition et les programmes communautaires menés par le *Proyecto Especial* visent à faire comprendre les valeurs universelles exceptionnelles du complexe archéologique de Chan Chan au visiteur national, ainsi qu'à la population locale (Hoyle Montalva 2015).

CHAPITRE 4 : La mise en valeur de l'archéologie sur la côte nord du Pérou

4.1 Les publics des sites archéologiques de la côte nord du Pérou

La diffusion de l'archéologie sur la côte nord péruvienne s'est faite grâce à la collaboration d'organisations privées et publiques. Les organisations internationales telles que le WMF et le Fondo Contravalor Perú-Francia ont stimulé le travail de mise en valeur touristique. L'archéologie contribue à l'essor du tourisme culturel. Toutefois, les actions de diffusion et les programmes d'interprétation mis en place par ces organisations sont-ils suffisants pour attirer les touristes dans cette région excentrée du Pérou qui ne reçoit pas la même attention du tourisme international ?

Lors de notre voyage de recherche au Pérou (automne 2014), nous avons pu obtenir du *Ministerio de Cultura*²³ les statistiques concernant les visites des sites archéologiques de la côte nord du Pérou. En 2013, à Chan Chan, 96 570 personnes ont visité le complexe archéologique dont 77 % étaient des visiteurs nationaux et 23 % étaient étrangers. Le Musée de site a été visité par 17 596 personnes, c'est-à-dire 82 % de provenance nationale et 18 % de voyageurs internationaux (Ministerio de Cultura Perú : 2013). À Huaca de la Luna, 77 % des 126 024 visiteurs du site et/ou du musée²⁴ sont de provenance nationale et 22 % sont de provenance étrangère (*Proyecto Huaca del Sol y de la Luna*). Ainsi, nous constatons que le tourisme de cette région est principalement de provenance régionale et/ou nationale. De ce fait, l'imposition d'un frais de visite guidée du complexe archéologique de Chan Chan à 15 dollars canadiens (en plus des frais d'admission pour l'entrée sur le site) semble abusif. Notons ici la contradiction : le coût élevé de la visite guidée rend le site inaccessible à la population locale. Pourtant, le discours de la *Unidad Ejecutora 006* met l'emphase sur l'importance de sensibiliser la communauté locale et de l'impliquer dans ses projets de

²³ *Dirección Regional de Cultura La Libertad* (2012). *Afluencia estadística de visitantes a los monumentos prehispánicos arqueológicos museos de sitio y museos*, Trujillo : Ministerio de Cultura Perú ;
Dirección Regional de Cultura La Libertad (2013). *Afluencia estadística de visitantes a los monumentos prehispánicos arqueológicos museos de sitio y museos*, Trujillo : Ministerio de Cultura Perú ;
Dirección Regional de Cultura La Libertad (2014). *Afluencia estadística de visitantes a los monumentos prehispánicos arqueológicos museos de sitio y museos*, Trujillo : Ministerio de Cultura Perú.

²⁴ Les statistiques du *Proyecto Huaca del Sol y de la Luna* incluent les entrées du site et du musée de site. Elles ne sont pas comptabilisées de manière séparée.

conservation et de diffusion afin qu'elle puisse s'approprier son patrimoine. Le prix de la visite libre est plus accessible que la visite guidée. Cependant, l'interprétation du site reste difficile puisqu'il y a peu d'outils d'aide à l'interprétation. À Huaca del Sol y de la Luna, la visite guidée est obligatoire, mais incluse dans le prix d'entrée au site. Elle permet une compréhension plus globale du complexe et une meilleure protection du site.

4.2 La diffusion de l'archéologie

L'archéologie suscite de plus en plus de curiosité auprès des publics puisque cette science permet, à partir de vestiges de la culture matérielle, de mieux retracer et comprendre son histoire. Les médias contribuent à créer et à construire cet imaginaire face au passé, ainsi qu'à susciter l'intérêt de la population pour l'archéologie. De nombreuses actions de diffusion sont mises de l'avant pour porter l'attention sur ces sites de la côte nord du Pérou et développer l'intérêt local, national et international. À cet égard, Cameron Walker et Neil Carr affirment que le financement de l'archéologie par l'entremise de fondations et de financements privés est en relation avec le désir profond du peuple de connaître son passé. Ce désir est développé et nourri par un imaginaire de l'archéologie créé à partir du tourisme, des programmes de télévision à visée éducative, ainsi que des médias imprimés (Walker 2013 : 50-51).

Dans cette optique, les moyens de diffusion utilisés par le Musée de site de Huacas de Moche tels que la série de reportages *Museo, Puertas abiertas* ou le National Geographic contribuent à transformer l'image du patrimoine historique / archéologique. Dans la série de reportages *Museo, Puertas abiertas*, une introduction à la civilisation moche, la présentation de l'histoire du projet et le contenu du musée sont abordés. Le reportage laisse en suspens le spectateur afin de l'inciter à venir visiter le site archéologique et son musée. D'ailleurs, l'animateur mentionne à plusieurs reprises le fait que les musées ont beaucoup changé²⁵ (traduction de l'auteure). Avec ces reportages, les responsables de la production télévisée semblent vouloir transformer la perception de la population face au musée et à encourager la

²⁵ « Como ven, los museos estan cambiando », voir le site Internet <<https://www.youtube.com/watch?v=q85mSYQAcL8>>

visite. Dans cette série, ils abordent également la Ruta Moche et les différents attraits touristiques de la côte nord du Pérou. Les découvertes archéologiques sont également diffusées par le biais d'une publication annuelle²⁶, ainsi que des revues spécialisées nationales et étrangères.

Ces programmes visent à promouvoir la beauté et la richesse de ces sites afin de susciter une fierté nationale et à informer les publics et les “non-publics” des musées sur l'archéologie de leur pays. La visée éducative de ces programmes est de rendre ces sites accessibles à tout public non spécialiste. Toutefois, nous pouvons nous interroger sur l'intention ultime de ces actions de diffusion. Nous ne pouvons contester le fait que ces programmes ont un apport éducatif auprès de la population locale puisqu'ils permettent de sensibiliser la communauté locale à son patrimoine culturel. La population locale s'y identifie et se l'approprie davantage, ce qui permet par la suite de mieux lutter contre le pillage et de favoriser un meilleur engagement pour la conservation. Cela comporte également de nombreux avantages pour construire une identité et une fierté régionale et nationale forte. D'ailleurs, Monsieur Luis Alberto Peirano Falconi, *Ministro de Cultura de Perú*, précise que le gouvernement oriente ses stratégies principalement vers la revalorisation du patrimoine culturel dans le but de sensibiliser le public au commerce illicite de biens culturels : « Le soin que nous prenons de ces oeuvres et de l'ensemble de notre patrimoine nous assure que ces symboles de notre imaginaire collectif ne tomberont pas dans l'oubli et qu'ils seront des motifs d'appartenance et de cohésion sociale » (Peirano Falconi 2013 : 19). Cependant, ces actions de diffusion visent aussi certainement à augmenter la fréquentation de ces sites afin d'augmenter les revenus issus des entrées au complexe et les subventions privées.

De ce fait, dans le cas de Chan Chan, les périodiques et la télévision locale sont largement utilisés par le *Ministerio de Cultura* pour diffuser les programmes éducatifs et l'actualité portant sur les découvertes archéologiques du site. Les initiatives lancées récemment pour la conservation du complexe archéologique sont publiées régulièrement dans les journaux locaux et nationaux. Les découvertes archéologiques du site sont toujours

²⁶ Voir le site internet :

<<http://www.huacasedemoche.pe/index.php?menuid=4&submenuid=21&articuloid=31&subarticuloid=>>

diffusées dans les périodiques nationaux. Le National Geographic a même réalisé des reportages et publié des articles portant sur les découvertes archéologiques de Chan Chan. Des vidéos promotionnelles sont également développées par le *Proyecto Especial* et le *Ministerio de Cultura*. Elles sont affichées sur le site et elles sont également liées aux *QR Codes* implantés à différents endroits sur le complexe archéologique. Ces actions de diffusion ont pour objectif de sensibiliser la population locale aux valeurs exceptionnelles du site archéologique de Chan Chan.

Les deux musées semblent donc impliqués dans un vaste programme de promotion et de sensibilisation de la population locale et nationale afin de les intégrer dans le processus de conservation et de mise en valeur de leur patrimoine national. Les sites internet représentent un autre moyen de médiation de l'objet archéologique. Celui du musée peut représenter une source supplémentaire d'informations pour la médiation de l'artéfact. Il peut servir, par exemple, de plateforme d'informations pour que le visiteur, suite à sa visite, approfondisse ses connaissances. La collection peut même être numérisée et exposée dans une galerie virtuelle pour le visiteur. Dans le cas de Chan Chan et de Huaca del Sol y de la Luna, les informations proposées en ligne à l'égard du complexe archéologique ou des objets sont toutefois très limitées.

Le site internet institutionnel de Chan Chan²⁷ ne propose pas de galerie d'exposition ni de reconstitution. Il est plutôt destiné à fournir de l'information sur le projet et à montrer la transparence de l'institution. Il présente notamment l'actualité en lien avec le complexe archéologique et son musée de site. Une vidéo de la récente visite du Président de l'ICOM y est affichée. Celle-ci fait ressortir en grand titre : « *Presidente de ICOM impresionado con riqueza historica de Chan Chan* » (Ministerio de Cultura). Ces actions organisées par le Ministère de la culture montrent une intention de renforcer l'identité culturelle et la fierté régionale. En d'autres mots, le contenu du site internet de Chan Chan a une visée plus commerciale qu'éducative.

²⁷ Voir le site internet : < <http://chanchan.gob.pe> >

De son côté, le site internet officiel de Huacas del Sol y de la Luna²⁸ introduit le visiteur au projet de recherche archéologique et de conservation, à la culture moche, à son temple et à son musée de site. L'information est plus variée et un peu plus approfondie que celle du site internet de Chan Chan. Toutefois, son contenu constitue plus une introduction à la visite qu'une plateforme pour approfondir ses connaissances. Cependant, tout comme Chan Chan, Huacas de Moche ne propose pas de galerie d'exposition.

4.3 Vers quelle forme de gestion et de financement ?

Le financement international se retrouve souvent à la source de nombreux projets de fouilles, de conservation et de mise en valeur des pays en émergence. Au nord du Pérou, à Chan Chan et à Huaca del Sol y de la Luna par exemple, le *Ministerio de Cultura* et le *Proyecto Huaca del Sol y de la Luna* orientent leurs actions de diffusion en vue d'obtenir un plus grand financement des organisations internationales. À cet égard, Cameron Walker et Neil Carr affirment que les professionnels de l'archéologie sont souvent dépendants du financement du gouvernement pour mener des fouilles, analyser, conserver et diffuser de l'information. De ce fait, l'appréciation et l'intérêt du public est essentielle pour obtenir du financement des institutions gouvernementales. Toutefois, comme les subventions publiques pour l'archéologie sont de plus en plus rares, l'attitude du public envers cette discipline revêt une grande importance. À ce titre, les auteurs font ressortir l'importance des touristes comme public des sites archéologiques afin de susciter une opinion publique favorable. Les organisations privées ou publiques croient ainsi que leur financement pour la recherche en archéologie apporte une contribution à la société (Walker, 2013 : 27, 47).

À Huaca del Sol y de la Luna, nous avons pu avoir accès au document décrivant la provenance des apports financiers du projet entre 1991 et 2013²⁹. Nous avons pu constater que le financement privé constitue une part importante des revenus. Dès 1992, la *Corporación Backus* (privée) s'est engagée dans le financement du projet en investissant une vingtaine de

²⁸ Voir le site internet : <<http://www.huacasdemoche.pe>>

²⁹ Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna (s.d.), *Aportes de entidades financieras al Proyecto 1991-2013 – Comportamiento histórico palancamiento de fondos, Trujillo.*

milliers de soles (environ 8275 dollars canadiens). En 1995, ce dernier constituait le principal investisseur du *Proyecto Huacas del Sol y de la Luna* avec plus de 70 000 soles (environ 27 795 dollars canadiens). Lors de cette même année, la Municipalité provinciale de Trujillo a elle aussi commencé à investir environ 30 000 soles (environ 11 912 dollars canadiens) dans le projet pour représenter 23 % des investissements du *Proyecto* (1995). L'aide qui était à l'origine majoritairement étrangère était désormais principalement régionale et nationale (La Fondation Ford représentait la principale source de financement dans les débuts du projet). Dans les années suivantes, d'autres sources publiques tels que le *Tesoro Público*, le *Gobierno Regional* et le *Ministerio de la Presidencia* ont contribué à son financement. Toutefois, les contributions financières du secteur public restaient minoritaires et n'ont jamais dépassé 125 000 dollars canadiens. À partir de 2002, le World Monuments Fund s'est impliqué dans le projet en investissant 345 000 soles (environ 137 000 dollars canadiens). Le tiers des subventions provenaient de cet organisme. Les revenus issus des entrées de visiteurs avaient également beaucoup augmenté pour représenter environ 30 % des revenus du *Proyecto*. Dès cette même année, les fonds de la *Corporación Backus* ont commencé à diminuer. En 2007, le *Fondo Contravalor Peru-Francia* a commencé à investir. Cette entente bilatérale entre la France et le Pérou permet de convertir une partie de la dette publique en investissements dans des projets de développement social au Pérou. La France s'abstient alors de recueillir les montants dûs, à la condition qu'ils soient réinvestis localement. Les autres sources étaient réparties entre la *Corporación Backus*, la *Municipalidad de Trujillo*, le WMF et d'autres sources étrangères et nationales. Entre 2008 et 2012, un virage a eu lieu dans la provenance des fonds : ils étaient principalement d'origine nationale (*Plan COPESCO nacional*, *Banco de Crédito del Perú*, *Gobierno Regional La Libertad*, *Oficina Regional de Cooperación para los países andinos* de l'Ambassade de France au Pérou, *Compañía Nacional de Mármoles*, *Universidad de Trujillo*). Bien qu'il soit difficile de dresser un portrait du site, on peut comprendre que la participation d'organismes internationaux permet d'attirer le regard vers ces complexes archéologiques et de leur accorder une plus grande valeur. L'État est ensuite plus enclin à investir et à développer des projets de recherche et de mise en valeur du patrimoine archéologique dans son propre pays. D'ailleurs, à cet effet, Victor Pimentel, affirme que « Les gens qui sont derrière ces initiatives, il faut qu'elles [sic] fassent un double effort : d'abord monter le projet comme tel, puis l'associer à des organismes internationaux

pour démontrer au gouvernement [qu'il s'agit bel et bien d'un véritable] projet [...] » (Pimentel 2015). Enfin, nous avons pu constater qu'à partir de 2013, les subventions ont drastiquement diminuées. Le *Proyecto Huaca del Sol y de la Luna* doit maintenant récupérer ses revenus, principalement à partir des entrées au complexe. Les revenus issus des entrées au site sont récupérés à 95 % par le *Proyecto*. Les 5 % restant sont retenus par l'INC³⁰. Le *Proyecto* retire également certains revenus de la vente de livres, de brochures et de DVD (*Proyecto Huaca del Sol y de la Luna*). Au total, 90 % des revenus générés par les visites au complexe ou au musée (environ 281 000 dollars canadiens) sont réinvestis à l'intérieur de diverses activités du projet et le développement d'infrastructures pour la communauté locale (Morales Gamarra, 2010 : 174). Le succès du projet de Huaca del Sol y de la Luna a été rendu possible grâce à la collaboration entre une université publique, l'Université de Trujillo, et le secteur privé national et international. Pour les entreprises privées, il était alors important de créer une attitude positive auprès du public.

Du côté de Chan Chan, nous n'avons pas pu obtenir ce même type de document. Cependant, notre entrevue avec Ana Maria Hoyle Montalva (2015) nous a permis de mieux comprendre la provenance des fonds et son évolution depuis les années 1990. Dès les années 1980, suite aux nombreuses fouilles archéologiques, une série de projets de conservation et de mise en valeur du site ont été mis en oeuvre à Chan Chan. À cet effet, en 1986, l'État péruvien affirmait sa valeur exceptionnelle universelle en le faisant inscrire sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO. Entre 1987 et 1990, le gouvernement péruvien a lancé un programme de mise en valeur et de développement touristique *Llego la Hora de Trujillo*³¹. Les autorités publiques ont fait une demande de subventions et d'appuis internationaux. En 1990, la Fondation *Odebretch* (fondation privée) a offert à l'État péruvien un musée de site à Chan Chan pour diffuser les valeurs historiques et culturelles. Lors de cette même année, un édifice d'accueil pour les touristes a également été construit au Palais Tschudi. En 1998, l'UNESCO a offert sa collaboration pour mettre en place le *Plan Maestro para su Conservación y Manejo*. Le World Monuments Fund a également offert son appui pour mettre en place un plan d'urgence pour protéger Chan Chan du phénomène *El Niño*. En 2000, le *Plan Maestro para la*

³⁰ L'INC (*Instituto Nacional de Cultura*) est l'Institut national de la culture au Pérou.

³¹ Traduction de l'auteur : « L'heure de Trujillo est arrivée ».

conservación y Manejo del Complejo Arqueológico Chan Chan a été créé comme instrument de gestion du complexe archéologique. Celui-ci impliquait 134 projets de recherche, de conservation et de mise en valeur, de protection, de promotion et d'intégration de la communauté locale. En 2006, le gouvernement a créé le *Proyecto Especial Complejo Arqueológico Chan Chan* pour l'exécution du *Plan Maestro para la conservación y Manejo del Complejo Arqueológico Chan Chan*. Dans ce but, le gouvernement péruvien lui octroie chaque année une subvention de 10 000 000 soles (environ 4 106 285 dollars canadiens). Le projet d'agrandissement et de rénovations du musée de site de Chan Chan est à la charge du *Plan COPESCO Nacional – Ministerio de Comercio Exterior y Turismo*. Pour ce qui est du projet de mise en valeur du complexe archéologique de Chan Chan, les fonds proviennent du budget du *Tesoro Público del Peru (Ministerio de Economía y Finanzas)* et sont octroyés au *Ministerio de Cultura* pour le *Proyecto Especial Complejo Arqueológico Chan Chan*. Dès lors, ont été mis sur pied des projets de conservation, de restauration, des projets d'atténuation des risques éventuels du phénomène *El Niño*, l'établissement d'une zone tampon et le développement de programmes de sensibilisation des communautés locales (Montalva Hoyle 2015). Le financement pour la recherche, la conservation et la diffusion est donc principalement de nature publique. Cependant, quelques institutions internationales ont appuyé le projet. Récemment, plusieurs scandales liés à la corruption ont éclaté dans les médias, ce qui a terni l'image de l'opinion publique par rapport à ces sites. En guise de réponse, le *Ministerio de Cultura* consacre une section entière de son portail internet à la transparence³² des actions de l'État et à l'accès à l'information.

4.4 Différentes stratégies de mise en tourisme de l'archéologie : la labellisation et les routes touristiques

L'industrie du tourisme constitue un important moteur économique pour l'économie du Pérou. Le patrimoine archéologique est utilisé par les agences de tourisme pour faire connaître leur pays en tant que destination touristique. De nombreuses stratégies peuvent être utilisées

³² Voir le site internet du gouvernement péruvien et la sous-division sur la transparence où il est clairement indiqué que le gouvernement exige par la loi qu'il y ait une transparence totale et que tous les documents soient accessibles. <<http://transparencia.cultura.gob.pe>>

par les gouvernements pour mettre en valeur et ouvrir certaines régions au tourisme. À cet effet, James Clifford affirme que les stratégies de gestion, de conservation et de diffusion d'un objet ou d'un site authentique sont toujours liées à une politique nationaliste (Clifford, 1988 : 218). L'inscription de ces sites archéologiques sur la liste du Patrimoine mondial de l'UNESCO représente l'une des stratégies utilisées par le gouvernement péruvien. En ce sens, dès 1980, le Pérou s'est engagé dans l'inscription de plusieurs sites, tel que le complexe archéologique de Chan Chan, en 1986. En effet, on constate aujourd'hui un intérêt international à l'égard de cette cité archéologique précolombienne. Son caractère exceptionnel a été reconnu et le site a été l'objet de nombreuses études scientifiques et d'actions initiées par le gouvernement péruvien et la communauté internationale pour faire avancer ses recherches, sa conservation et sa mise en valeur. Il témoigne à travers divers éléments architecturaux d'une grande richesse urbanistique, artistique et symbolique, en plus de son avancement technologique et de sa capacité à s'adapter à son environnement naturel. Le site apparaît également sur la liste du Patrimoine Mondial en danger vu l'état précaire de la conservation de son architecture en *adobe* et de sa vulnérabilité au phénomène *El Niño*. En d'autres termes, le complexe archéologique requiert une attention particulière lors de la planification et de la prise de décision liées à sa gestion et au développement du tourisme culturel. À cet égard, Victor Pimentel soutient que l'inscription d'un site sur la liste du Patrimoine mondial de l'UNESCO constitue une arme à double tranchant car il nécessite une série d'actions de la part de l'État et des chercheurs locaux. Cependant, cette reconnaissance n'est pas toujours accompagnée des ressources financières nécessaires pour son entretien et sa gestion. Selon lui, « C'est un paradoxe de pouvoir faire partie de cette liste prestigieuse mais de ne pas pouvoir compter sur les fonds nécessaires, autant au niveau national qu'international » (Pimentel, 2015). De plus, tel que mentionné par Pimentel, les coûts d'opération sont rarement inclus dans les budgets. Ainsi, il arrive qu'une institution doive fermer ses portes un an après avoir fait son inauguration (Pimentel, 2015).

Selon une enquête réalisée par Luc Florent et son équipe auprès de visiteurs sur plusieurs sites de l'UNESCO, l'inscription sur la liste du Patrimoine mondial favoriserait le choix d'une destination touristique. Ce label permet de distinguer diverses destinations et est pour beaucoup un gage de qualité (Florent, 2011 : 25). La prise de décision concernant la

destination est un choix du touriste. Si celui-ci se rend sur le territoire pour une première fois, il peut percevoir ce choix comme risqué. Il tentera ainsi de trouver des éléments rassurants par le biais, notamment, de témoignages de qualité. En ce sens, les labels touristiques peuvent constituer un gage de qualité pour le touriste, puisque ceux-ci participent à la construction de l'image territoriale (Florent, 2011 : 18-19). Dans un contexte de concurrence internationale de plus en plus forte, ces labels rassurent le touriste sur la qualité du produit ou du service puisqu'ils reflètent l'avis d'experts sur la qualité de l'expérience de consommation (Florent, 2011 : 19). Toutefois, à l'opposé des étoiles Michelin ou des classifications hôtelières, le label de l'UNESCO ne garantit pas un service de qualité, mais seulement son intérêt historique et esthétique. La dimension expérientielle se limite aux caractéristiques intrinsèques du site. En d'autres termes, le label de l'UNESCO ne prend pas en compte sa dimension touristique et sa mise en valeur dépendra seulement de son gestionnaire (Florent, 2011 : 20). De plus, les politiques globales développées par les institutions reflètent avant tout des préoccupations et des aspirations du monde occidental, même si elles se prétendent universalistes. Cette reconnaissance internationale comporte toujours les deux côtés d'une médaille : effectivement, son inscription sur la liste du patrimoine de l'UNESCO favorise probablement une gestion et une planification plus fortes et, par conséquent, une meilleure préservation du site. Également, cela lui voue une plus grande notoriété et un achalandage touristique plus important potentiellement difficile à gérer et à satisfaire. D'un autre côté, de nombreux relais et infrastructures touristiques se construiront et peuvent constituer une réelle menace pour ce site. En outre, si les affluences touristiques ne sont pas bien gérées, elles risquent de nuire à la préservation du site à long terme. Dans une autre perspective, Pimentel affirme que ces visites d'évaluation et de contrôle comportent des frais importants qui pourraient être réinvestis autrement :

Là où ça devient complexe à traiter comme situation, c'est quand vous avez des missions internationales qui viennent inspecter ces lieux avant, durant et après, par exemple une déclaratoire d'inclusion à la liste mondiale ou pour le *monitoring* pour superviser la bonne gestion de ces sites. Ce sont des frais, ce sont des dépenses colossales, ce sont des investissements qui pourraient être réorientés (Pimentel, 2015).

De surcroît, il pourrait être approprié de calculer l'impact réel du tourisme sur la communauté locale. À Cuzco, par exemple, la population locale du quartier historique ne cesse de s'appauvrir et de disparaître. Le centre de Cuzco est abandonné par les locaux et il est aujourd'hui entièrement dédié au secteur des services. L'augmentation constante des loyers ne permet plus aux citoyens d'habiter les lieux. Helaine Silverman aborde ce phénomène comme processus de muséification du quartier historique. En d'autres mots, le centre se vide de ses résidents à l'exception de quelques résidents en villégiature et d'une petite élite (Silverman, 2006 : 164-165). Le tourisme peut par conséquent créer de grandes inégalités sociales sur le site même. À ce propos, Elizabeth Carnegie et Hazel Tucker font ressortir les problèmes liés à la reconnaissance de ces sites à valeur universelle :

Thus, as museums with a global remit, they may seek to benefit localities. However, the "universal themes" can be problematic by contradicting or even proving offensive to local communities whose needs will be subjugated to the demands of the global. Several museums theorists argue that there is evidence of, or a need for, a local turn within such supposedly global sites. Emery argues that museums have the potential "to make a difference" within society "in the face of a rapidly growing need to examine environmental, cultural and socio-economic problems, people are turning to institutions or sources that will address global problems at local levels. « Society », he argues, « must be a part of a museum's organization » (Carnegie et Tucker, 2013 : 249).

De son côté, Silverman affirme que le musée de site peut jouer un rôle positif dans la conservation du site et l'amélioration de la vie de la communauté locale en faisant de ses membres des ambassadeurs (Silverman, 2006 : 4 ; 10). Le musée de site permet selon elle de créer ce lien avec la communauté locale. Il deviendrait une institution sociale puisqu'il engagerait la communauté locale et présenterait des thèmes sociaux d'actualité. Cela permettrait ainsi de se libérer des thèmes universalistes favorisés par les grandes institutions internationales. À titre d'exemple, avec la construction d'un musée de site à Huaca Rajada, dans la région de Lambayeque, des fonds ont été spécifiquement réservés pour construire des infrastructures donnant accès à l'eau potable, à un système d'égoûts et d'écoulement d'eau pour la population locale. Un autre fonds a été dédié à la formation d'artisans pour la production de souvenirs et à la vente d'objets traditionnels.

Sur la côte nord, le gouvernement péruvien a développé un circuit touristique à l'image de la Route Inca. Cette route vise à encourager le tourisme culturel, principalement archéologique, de cette région. Ce circuit permet au visiteur de découvrir les principaux monuments archéologiques où la société moche s'est développée. En effet, les plus petits sites locaux et ceux éloignés sont souvent délaissés par le tourisme. Ainsi, leur intégration à un circuit touristique régional lui donne davantage de visibilité. La Ruta Moche parcourt le département de Lima-Ancash, de La Libertad, de Lambayeque et propose une série d'attractions touristiques à visiter à l'intérieur d'un corridor spécifique (EIRL 2013). Le gouvernement et certaines entreprises privées travaillent de concert pour développer notamment des programmes sociaux et culturels, des infrastructures hôtelières, des restaurants et des routes, visant un développement socio-économique durable. De surcroît, cette route permet de décentraliser le tourisme qui se concentre principalement dans la région sud du pays. À notre avis, l'intérêt de l'intégration de sites de moins grande notoriété à l'intérieur d'un circuit touristique spécifique est qu'elle leur offre une meilleure visibilité touristique, ainsi que de meilleures chances d'obtenir des subventions. D'un autre côté, sa grande diffusion peut mener vers d'autres problématiques. À titre d'exemple, le Chemin de l'Inca, parcourant 3700 miles dans les Andes et menant au Machu Picchu, est aujourd'hui envahi par les touristes. Il est actuellement l'un des sentiers de marche les plus prisés au monde. Sa reconnaissance comme patrimoine mondial de l'UNESCO en 1983 a entraîné la mise en oeuvre d'une série d'actions pour la conservation de la nature du sanctuaire, ainsi que pour la préservation et la restauration de l'architecture de la route. Cette nouvelle réglementation a mené à l'interdiction de chevaux ou de mules sur cette route. Des porteurs doivent alors être engagés pour porter les bagages et l'équipement des touristes. Bien qu'ils aient formé un syndicat, ces derniers travaillent souvent dans des conditions exécrables et leur statut social reste très bas dans l'échelle sociale (Arellano, 2013). Nous pouvons, au regard de cet exemple, nous questionner sur l'impact réel du tourisme dans l'amélioration des conditions socio-économiques de la population locale. Ce sentier accueille quotidiennement 500 personnes et beaucoup ne savent pas qu'il ne représente que 43 kilomètres des 40 000 kilomètres du Chemin Inca. Le Chemin Inca reliait Cuzco, la capitale administrative et centre spirituel, à d'autres villes de l'Empire inca. Il est toujours utilisée par certains descendants incas des communautés colombiennes, équatoriennes, péruviennes, boliviennes, argentines et chiliennes

(National Museum of the American Indian). Sa fréquentation actuelle est plus importante qu'elle ne l'était à l'époque inca.

4.5 Le musée de site, une institution sociale ?

Depuis vingt ans, les musées incarnent de plus en plus un rôle d'institution sociale et influencent de manière importante la vie des communautés. Les institutions muséales ont une conscience très aigüe de leur mission sociale pour servir et représenter la communauté (Silverman, 2015 : 9). Beaucoup d'entre elles ont la volonté d'impliquer la population locale dans le processus de collecte d'informations sur les mythes et légendes par exemple. Raymond Silverman affirme que l'intégration de la communauté locale représente un élément important dans le mouvement de décolonisation du musée. Les professionnels du musée pourraient s'engager dans cette action afin de maintenir une image positive. Sur le plan éthique, l'implication et l'engagement des populations autochtones, dans le processus de collecte d'informations et de diffusion liée à leur culture et à leurs ancêtres, permettent de mieux contrôler la façon dont ils sont représentés devant le public. En outre, Silverman mentionne que les professionnels des institutions muséales ne veulent plus privilégier seulement la façon occidentale de percevoir le monde, les artefacts et leur culture. Dans ce but, la communauté locale apprend à valoriser des objets de son quotidien, ce qui a comme possible effet de renforcer la fierté culturelle des membres de cette communauté (Varutti, 2015 : 68-70).

Cette initiative d'intégration de la communauté locale dans le processus de diffusion de la culture est bien présente à Huaca del Sol y de la Luna. En effet, en plus d'un département dédié à l'archéologie, un autre destiné au service à la clientèle, et un troisième département voué à la conservation, le *Proyecto Huaca del Sol y de la Luna* a créé un quatrième département consacré à l'intégration communautaire et d'appui à la communauté afin de concevoir divers projets avec la participation de la population locale. Tout d'abord, cela démontre la volonté d'impliquer la population locale dans le projet. À cet égard, la politique de développement communautaire du *Proyecto Huaca del Sol y de la Luna* est orientée vers le développement et la mise en valeur de l'artisanat de la campagne moche. Elle vise à stimuler

l'activité économique, ainsi qu'à améliorer la qualité de vie et l'identité culturelle de la population locale. Ainsi, un circuit touristique orienté vers l'artisanat, parallèle à la visite de la Huaca del Sol y de la Luna, est développé dans la campagne moche. Des formations et des ateliers pour la population locale sont conçus pour permettre à ses membres de développer certaines activités et méthodes artisanales traditionnelles moches. Les projets fabriqués sont ensuite vendus au marché artisanal moche du centre d'accueil du complexe archéologique. Des ateliers sur les traditions gastronomiques moches sont également mis sur pied pour permettre à la population locale de mettre en valeur ses talents culinaires et de faire découvrir sa culture gastronomique régionale. De nombreux restaurants de cuisine moche ont ouvert leurs portes dans la campagne moche. Un festival gastronomique est aussi organisé plusieurs fois par année au centre communautaire du complexe du musée pour mettre en valeur les traditions culinaires moche où les étudiants peuvent mettre en pratique leurs talents en cuisine développés lors de leur formation. De plus, le fait d'avoir un département entièrement consacré aux visiteurs montre encore une fois la volonté de développer le tourisme au complexe et au musée.

À Chan Chan, l'équipe du Musée de site se divise entre la *Dirección Desconcentrada de Cultura – La Libertad* (DDC-LL) et le personnel du musée. L'inventaire des objets archéologiques est réalisé par le personnel du *Ministerio de Cultura*. La conservation du patrimoine est dirigée par la DDC-LL et par le *Proyecto Especial Complejo Arqueológico Chan Chan*. L'équipe du musée, elle, comprend le directeur, le personnel de service (billetterie et entretien) et les agents de sécurité (Montalva Hoyle 2015). En effet, la volonté de conserver le patrimoine se développe d'abord par la conscientisation de la population en relation à son patrimoine historique. À Chan Chan, par exemple, les nombreux pillages, ainsi que l'exploitation des terres pour l'agriculture par la population locale constituaient l'un des principaux facteurs à l'origine de la dégradation du site. Cristobal Campana Delgado, directeur de la *Unidad Ejecutora 110*, mentionne que la communauté locale de Chan Chan ne s'identifiait pas aux monuments. Plusieurs avaient des intérêts liés au pillage des sites, certains à la fabrication d'*adobe* et d'autres exploitaient les terres agricoles. Les programmes de sensibilisation dans les écoles et auprès de la population prenaient donc une grande importance pour les engager dans la protection et la conservation afin de revaloriser le

patrimoine culturel de Chan Chan. Les programmes sociaux et communautaires proposaient des discussions autour de la culture chimú, des formations pour la fabrication d'*adobes* et des visites guidées au complexe (Campana Delgado 2010 : 186-188). De plus, le parcours d'interprétation et la muséographie du musée de site visent à faire comprendre les valeurs exceptionnelles pour lesquelles Chan Chan a été inscrit sur la liste du Patrimoine mondial de l'UNESCO. À cette fin, les programmes sociaux et communautaires sont mis sur pied afin de répondre à cet objectif (Montalva Hoyle 2015).

Conclusion

L'archéologie et les musées au Pérou

Dans le cadre de ce mémoire, nous nous sommes attachés à l'étude de deux sites archéologiques de la côte nord du Pérou pour mieux comprendre la problématique de l'archéologie dans les régions excentrées. L'étude comparative entre deux complexes archéologiques et leurs musées de site nous a permis d'étudier le contexte dans lequel peuvent s'articuler les projets de mise en valeur de l'archéologie et la façon dont l'archéologie est présentée au public. L'approche adoptée par le Musée de site de Chan Chan est issue des tendances en muséologie des années 1990, tandis que l'approche d'exposition choisie par le Musée de site Huacas de Moche puise ses concepts dans la nouvelle muséologie (sa muséographie a été conçue en 2010). Chacun des musées propose un discours différent sur l'archéologie. Tout d'abord, le Musée de Chan Chan est orienté vers un panorama historique sur l'évolution préhispanique de la région. Son exposition fait ressortir une vision diachronique du développement des premiers artefacts de pierre jusqu'à la céramique des grandes civilisations. Cela permet de mieux situer les événements historiques dans le temps. L'approche chronologique a aussi l'avantage de permettre la comparaison entre différentes périodes de production artistique. À titre d'exemple, cette option offre la possibilité de dégager les différences et similitudes entre chacune des périodes stylistiques. Cependant, cela peut porter préjudice à l'objet puisqu'il est montré sous un angle évolutif. Dans la mesure où le parcours linéaire encourage une lecture chronologique des événements historiques, l'objet sert à témoigner de l'histoire du développement des civilisations au Pérou. Dans le cas de Chan Chan, l'exposition comporte peu d'objets exhibés et les cartels ou textes de vitrine portent peu d'importance à la provenance, à la fonction ou aux caractéristiques formelles de l'artéfact. De plus, l'exposition dédie une section entière à l'architecture de Chan Chan, mais aucun artéfact n'y est présenté. En effet, cette section se limite à des maquettes, à des illustrations et à des photos aériennes du complexe archéologique. Ainsi, nous pouvons affirmer que l'exposition est orientée davantage autour du texte et de la narration plutôt qu'autour de l'objet. Ce type d'approche fait ressortir une forte autorité du discours où le

développement du savoir archéologique n'est pas présenté au visiteur. Dans ce type d'exposition, le rôle du visiteur est plutôt passif.

À l'opposé, l'approche thématique et le parcours circulaire proposés par le Musée de site Huacas de Moche offre davantage de liberté de réflexion au visiteur. Ce dernier peut alors décider de ses déplacements à l'intérieur de l'exposition sans en perdre le fil conducteur. Cela favorise la réflexion et la création de liens entre divers aspects présentés sur la culture moche. Cette approche d'exposition est également beaucoup plus engageante pour le visiteur. Plutôt que d'écouter passivement l'histoire dictée, le visiteur est encouragé à développer ses propres hypothèses. En outre, le savoir sur l'archéologie est présenté comme un processus en développement ou de multiples interprétations peuvent prendre forme. D'ailleurs, l'exposition thématique est idéale pour favoriser le développement de liens puisqu'elle n'impose pas le regard d'une seule personne sur l'archéologie. Le processus de développement de l'interprétation de l'objet archéologique est mis de l'avant. Dans cette optique, la provenance de l'objet est bien indiquée, de même que les indices ayant contribué au développement d'une hypothèse sont expliqués au visiteur. Plusieurs outils, tels que des photographies ou des graphiques, sont utilisés à cet effet. De surcroît, l'iconographie de la céramique est utilisée régulièrement afin d'appuyer l'interprétation de certaines traditions culturelles moches telles que la cérémonie des sacrifices ou les modes de subsistance de la société moche. Enfin, contrairement à Chan Chan, l'exposition de Huacas de Moche est surtout axée sur la culture immatérielle moche.

Dans un deuxième temps, il ressort que l'approche fonctionnelle est utilisée par les deux musées. Ce type d'approche est souvent adoptée dans les expositions d'archéologie, car elle permet de mieux cerner la fonction des artefacts. Il se base sur le constat qu'il peut s'avérer difficile pour le visiteur de s'imaginer l'objet dans son contexte d'origine et d'en comprendre son utilité au sein d'une société du passé. La présentation d'objets jumelés à d'autres aux fonctions similaires pour représenter un thème spécifique prend alors tout son sens et facilite sa compréhension. À Chan Chan, la salle *Orígenes* présente certaines activités de subsistance telles que la pêche et l'agriculture. Dans ce cas, l'objet est juxtaposé à d'autres objets aux fonctions similaires pour représenter le thème. À Huacas de Moche, les artefacts

sont regroupés à l'intérieur de vitrines collectives pour représenter un thème spécifique de la culture moche, tels que la cérémonie du sacrifice ou les tombeaux funéraires. La fonction des objets exposés et les traditions artisanales de la société moche sont bien mises en valeur à travers l'exposition. L'indication de la provenance de l'artéfact opère également un lien entre le site et les objets : cela permet au visiteur de mieux comprendre la fonction de l'objet dans son environnement d'origine. À titre d'exemple, les objets étaient souvent utilisés comme offrande pour les rituels funéraires. Les photos et les graphiques du tombeau avec les objets de céramique permettent d'expliquer au visiteur que le choix des objets et de l'ornementation du défunt dépendait de son rang social.

Dans un troisième temps, nous avons vu que l'exposition de Huacas de Moche est basée sur une approche esthétique pour mettre en valeur l'archéologie. L'artéfact est mis en valeur sur des socles ou des tables-vitrines qui permettent au visiteur de se déplacer autour de l'objet et de l'admirer sous différents angles. Le fait de l'exposer individuellement et non au cœur d'une accumulation d'objets, comme au cabinet de curiosités, le met aussi en valeur. La couleur des socles et des présentoirs a même été choisie en accord avec l'archéologie. En outre, les cartels et les textes de vitrines accordent une attention particulière à la description formelle de l'objet, comme par exemple ses caractéristiques stylistiques et la représentation iconographique de sa céramique. Ceci confirme le positionnement de l'objet archéologique préhispanique entre la zone sémantique de l'artéfact authentique et de l'art authentique, en accord avec le « Système d'Art-Culture » de James Clifford. La notion d'art semble s'ouvrir vers de nouveaux horizons. L'objet archéologique précolombien est mis en valeur afin de faire valoir son esthétique qui lui est propre. L'exposition accorde tout de même beaucoup d'importance à la contextualisation de l'objet, sans quoi, l'artéfact perdrait beaucoup de son sens. Au contraire, à Chan Chan, la majorité des objets sont exposés à l'intérieur de vitrines murales qui ne permettent pas de circuler autour. Les artéfacts ne sont pas exposés individuellement et leurs caractéristiques formelles ne sont pas aussi bien précisées qu'à Huacas de Moche. Toutefois, nous avons remarqué une certaine attention portée au choix des couleurs pour les salles afin de rappeler celles de la céramique chimú (beige et rouge). Les objets sont également disposés sur des socles à l'intérieur des vitrines, ce qui permet de les mettre en valeur même s'ils sont exposés aux côtés d'autres objets. À l'opposé de Huacas de

Moche, l'exposition de Chan Chan ne fait pas de référence explicite aux méthodes utilisées en archéologie, ni à la provenance de l'objet. Par conséquent, le développement de l'interprétation sur l'archéologie n'est pas présenté au visiteur.

Dans un quatrième temps, nous constatons que chacun des musées accorde une grande importance au fait d'offrir une approche didactique dans la présentation de l'archéologie. En effet, les deux musées cherchent à s'ouvrir davantage au tourisme international, ainsi qu'à un public non spécialiste. Chacune des institutions utilise une variété d'outils d'aide à l'interprétation pour mettre en contexte les artefacts comme par exemple des cartes, des maquettes et des photos. Toutefois, nous remarquons un manque au Musée de site de Chan Chan puisque l'exposition ne mentionne ni la provenance de l'objet, ni le développement du savoir archéologique. Au Musée de site de Huacas de Moche, certains dispositifs telles que la musique, la lumière, les photos et les technologies multimédia visent à susciter les émotions et l'imagination du visiteur. À Chan Chan, la reconstitution historique constitue un outil didactique permettant au public de visualiser la scène d'origine. L'exposition du Musée de Huacas de Moche comporte également de nombreux panneaux didactiques et les cartels dans les vitrines sont très descriptifs. Pour résumer, les deux musées utilisent des outils qui favorisent les trois types d'apprentissage chez le visiteur : cognitif, émotif et sensitif. Ainsi, selon nous, la maquette offre une meilleure compréhension de la forme et de la fonction de l'architecture préhispanique. La reconstitution permet d'associer les objets à des personnages et à leur environnement d'origine. Toutefois, il nous semble que cette méthode ne favorise pas toujours la réflexion chez le visiteur, car elle reproduit une vision figée du passé. Les technologies multimédia sont utiles pour mettre en scène l'objet archéologique et son contexte. Nous considérons que cet outil peut être très pertinent pour reconstituer un bâtiment ou un ensemble architectural.

Dans un cinquième temps, nous avons observé que la proximité du musée avec le site archéologique facilite la transmission du savoir sur les artefacts. Dans cette optique, la visite du complexe archéologique doit être combinée à la visite du musée de site. À Chan Chan, par exemple, le prix d'entrée au complexe archéologique comprend la visite du musée de site, tandis qu'à Huacas de Moche, elle n'est pas incluse. Le parcours d'interprétation de Huaca de

la Luna est construit de sorte que le visiteur puisse ressortir de sa visite avec des connaissances suffisantes pour comprendre le fonctionnement de la société moche et la place du temple au sein de la société, sans qu'il ait à visiter le complexe archéologique. Néanmoins, nous avons constaté que certains liens étaient établis entre le musée et le site de Huaca de la Luna : les panneaux didactiques du site montrent des photos des pièces de céramique découverts lors des fouilles. Ces artefacts se retrouvent aujourd'hui exposés au musée de site, ce qui encourage le visiteur à visiter le musée pour pouvoir y découvrir et y admirer les objets présentés lors de la visite d'interprétation au complexe. Au musée de site, l'exposition fait référence à la construction et au développement de Huaca de la Luna. La projection multimédia, au centre de la pièce principale, offre une présentation des différentes étapes de construction du temple. Au complexe archéologique de Chan Chan, les outils d'aide à l'interprétation se concentrent plutôt sur l'architecture et la fonction de chacune des sections du palais. De plus, aucune mention n'est faite du musée sur le complexe et il est distant de 1,6 kilomètre. Il n'existe pas non plus de navette pour relier chacun des lieux de visite, ce qui est regrettable à notre avis, car il est difficile d'envisager la visite du site archéologique sans inclure une visite au musée. En outre, le complexe archéologique établit très peu de lien avec la culture chimú. Toutefois, dans le cas où le visiteur décide de commencer sa visite par le musée de site, l'exposition lui offre une bonne mise en contexte historique, géographique et socioculturelle de la société chimú avant de visiter le complexe architectural. Le parcours est construit de façon à présenter d'abord l'architecture et la culture chimú de manière globale, pour ensuite se diriger vers certains aspects architecturaux plus spécifiques. La maquette géante accompagnée du spectacle de sons et lumière permet une reconstitution du site et de son histoire. Les maquettes, photos aériennes et illustrations présentées en vitrine permettent de mieux comprendre la grandeur et la complexité de la cité de Chan Chan. Elles permettent ainsi de mieux localiser le Palais Tschudi à l'intérieur de la cité de Chan Chan.

Pour conclure, l'analyse de ces deux études de cas nous ont amené à constater les mutations de la muséologie depuis les deux dernières décennies. En effet, nous sommes passés d'un paradigme chronologique et par région vers une approche thématique qui permet de faire ressortir la culture immatérielle de la civilisation étudiée et qui engage davantage le visiteur dans sa visite et son processus d'interprétation du passé. Nous reconnaissons également une

diversification des techniques, outils et dispositifs utilisés pour présenter l'objet archéologique. La mise en valeur des caractéristiques esthétiques de l'artéfact se limitait, autrefois, à l'utilisation d'un choix de couleur qui rappelait l'archéologie. Aujourd'hui, les institutions muséales adoptent de nombreuses techniques pour faire ressortir la valeur esthétique de l'objet archéologique. À titre d'exemple, certaines expositions utilisent du sable ou des présentoirs qui font référence à l'archéologie par leur forme étagée. Une autre technique vise à recourir à un graphisme en lien avec les artéfacts ou les vestiges archéologiques sur les panneaux didactiques. La musique, les photos ou les multimédias constituent aussi d'autres moyens pour mettre en contexte et faire ressortir les caractéristiques esthétiques propres à l'objet archéologique préhispanique. D'autre part, cette proximité au site incite les architectes à développer des projets où le complexe architectural est en harmonie avec son environnement et fait même un rappel à l'architecture précolombienne. Ces derniers tentent de maintenir la philosophie du passé et ses techniques traditionnelles en réutilisant le même langage des formes, des lignes, des symboles et des couleurs que celui utilisé par les sociétés du passé. Cela revalorise l'architecture du passé et assure une continuité, ainsi qu'une recontextualisation de l'objet.

En Amérique latine, les musées ont orientés leur mission vers des objectifs socio-économiques. Les institutions muséales ont réévalué leur place et leur rôle à l'intérieur de la société, créant de nouvelles fonctions au sein du musée. L'institution muséale tient aujourd'hui un rôle social envers la communauté qui l'entoure. Les projets archéologiques et muséologiques régionaux doivent alors être réfléchis de manière à développer un tourisme durable afin d'améliorer la qualité de vie de la population locale. À cet effet, des programmes éducatifs et communautaires, des visites au complexe et au musée, ainsi que des ateliers de discussion et de formation peuvent être organisés. Ces actions visent à sensibiliser la population locale à son patrimoine culturel et à favoriser le sentiment d'appartenance, ainsi que le renforcement d'une identité régionale forte. Cela a pour effet de diminuer le pillage sur les sites. Les membres de la communauté doivent également être impliqués dans le processus de collecte de données et des décisions concernant la mise en exposition de ces objets. À titre d'exemple, les artéfacts doivent être exposés de manière à respecter les croyances ou les traditions du peuple face à ces objets. Le développement communautaire doit aussi être

réfléchi au-delà des pratiques internes du musée. En ce sens, l'institution doit proposer des projets qui visent le développement socio-économique de la région, tels que des projets de développement d'infrastructures, des programmes pour appuyer la création d'emplois ou de projets culturels et artistiques mettant en valeur la culture et les traditions de ce peuple. Le complexe peut aussi se transformer en centre de recherche et accueillir des spécialistes en résidence.

Par ailleurs, le musée de site se distingue des autres musées par sa taille et sa localisation face au site archéologique. En effet, la proximité du musée avec les vestiges archéologiques favorise des liens étroits entre le site et l'objet. Le musée de site a comme rôle d'informer le visiteur sur les découvertes locales et l'avancement des recherches, sur l'historique du site, sur l'histoire de la région et sur la vision de ce site à travers le temps. Les visiteurs du musée doivent vivre la même expérience que l'archéologue lorsqu'il fouille et réalise des découvertes. Ainsi, tel que pratiqué par les muséologues de Huacas de Moche, chaque objet doit être accompagné d'un appui graphique pour montrer sa provenance, sa fonction, sa fabrication et sa signification pour cette société. Les méthodes de fouilles, le processus d'analyse et le développement de l'interprétation sur l'objet et son entreposage doivent être présentés au visiteur. De plus, le contenu de l'exposition ne doit pas se restreindre au volet archéologique, mais doit être mis en relation avec le lieu où il a été créé. Le musée de site se doit d'explorer le passé et le présent du site archéologique, c'est-à-dire la continuité de l'histoire des objets qui proviennent du site. À cet égard, l'implication de la communauté locale aux projets de recherche et de mise en valeur semble essentielle. Le site et la communauté sont liés tel que dans le passé. La proximité du site avec la population favorise le développement de liens et une collaboration afin que ces derniers nous transmettent leur savoir-faire, leurs connaissances particulières et spécifiques au site ou à la région. À titre d'exemple, lors de notre visite à Túcume en 2014, dans la région de Lambayeque au nord du Pérou, nous avons remarqué que le circuit touristique inclus la visite du musée, la zone archéologique des pyramides et la zone habitée par la population actuelle. Le visiteur peut alors interagir avec les résidents et découvrir leurs traditions artisanales et gastronomiques traditionnelles. Cela permet de développer la créativité et le développement, en plus de réaffirmer et de revaloriser les traditions de la population. Par ailleurs, depuis l'adoption de la

Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO en 2003, les musées ont montré un fort intérêt pour exposer les liens entre le patrimoine culturel matériel et immatériel. Lors de notre voyage au Pérou, nous avons constaté que plusieurs projets muséologiques récents proposent un circuit de visite qui démontre l'interaction de l'homme avec son environnement naturel. Ce type d'initiative peut se faire, par exemple, par la création d'un sentier dans une réserve écologique à proximité des vestiges archéologiques intégrant des panneaux didactiques sur la faune et la flore de la région. Cela permet une compréhension plus globale des modes de subsistance des sociétés du passé et de la symbolique de certains objets auprès de ces civilisations ou encore, de certains choix de construction. L'homme et la nature sont en relation perpétuelle et doivent être étudiés comme un système, c'est-à-dire que chacun de ces éléments s'influencent continuellement.

Pour terminer, nous pouvons aujourd'hui, en 2016, nous interroger sur l'autonomie des musées puisque les projets de mise en valeur des sites archéologiques et la construction du musée sont souvent dépendant du support et du financement extérieur. L'implication d'organismes internationaux aux projets archéologiques semblent constituer une bonne solution pour les régions qui se trouvent hors des circuits touristiques conventionnels. Cet intérêt de la part des organismes internationaux accorde davantage de valeur à ces sites. L'État est, par la suite, plus enclin à investir dans des projets de mise en valeur. D'ailleurs, à l'heure actuelle, même les institutions des grands centres urbains doivent reconsidérer leur sources et leur mode de financement. Nous retrouvons aujourd'hui de plus en plus de partenariats entre le secteur public et le secteur privé pour financer les expositions de nos musées. Les institutions muséales cherchent de plus en plus de moyens pour rentabiliser les musées. Quel en est l'impact sur les recherches et sur l'éducation aux arts et à la culture ? Les musées cherchent de plus en plus à démocratiser l'art et la culture, mais ceci se fait-il au détriment de la qualité des expositions ?

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux

AUROI, Claude (1988). *Des Incas au Sentier Lumineux*, Genève : GEORG éditeur.

BAKULA, Cecilia (1996). *El patrimonio cultural en sus textos*, Lima (Pérou).

BONDIL, Nathalie (2013). « Le XXI^e siècle contre le braconnage de la mémoire, De l'œuvre d'art au bien culturel : une histoire identitaire du Pérou » Victor PIMENTEL (dir.) (2013). *Pérou les royaumes du soleil et de la lune*, p. 17-18.

CANZIANI AMICO, José (2009). *Ciudad y Territorio en los Andes. Contribuciones a la historia del urbanismo prehispánico*, Lima : Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

CARNEGIE, Elizabeth, Hazel, Tucker (2013). « Interpreting the Shared Past within the World Heritage Site of Göreme, Cappadocia, Turkey ». Viv Golding et Wayne Modest (ed.) (2013). *Museum and Communities. Curators, Collections, and Collaboration*, Londres / New York : Bloomsbury, p. 246-259.

CASTILLO BUTTERS, Luis Jaime, Ulla Sarela, Holmquist Pachas (2006), « Modular site museums and sustainable community development at San Jose de Moro, Peru », Helaine SILVERMAN (ed.) (2006). *Archaeological site museums in Latin America*, Gainesville : University Press of Florida, p. 130-158.

CHACALTANA, Juan (s.d.). *El Turismo en el Peru : Perspectivas de crecimiento y generación de empleo*, Lima : Oficina Internacional del trabajo-Oficina de area y equipo tecnico para los paises andinos.

CHAVEZ, Sergio (1992). « A methodology for studying the history of Archaeology : an example from Peru (1524-1900), Jonathan, REYMAN (ed.), *Rediscovering Our Past : essays on the history of American Archaeology*, Aldershot : Avebury, p. 35-49.

CLIFFORD, James (1985). « Objects and selves-An afterword », George Stocking, *Objects and others. Essays on Museums and Material Culture*, Wisconsin : The University of Wisconsin Press, p. 236-246.

CLIFFORD, James (1988). *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge : Harvard University Press.

CHIRINOS LAZCO, Roxana, Erell, HUBERT et Victor PIMENTEL (2013). « Biographies », Victor PIMENTEL (dir.), *Pérou les royaumes du soleil et de la lune*, Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal, p. 341-345.

DAY, Kent (1976). « Le Pérou – le pays et ses habitants », Catalogue d'exposition *L'or des Dieux*, Royal Ontario Museum.

DUBUC, Élise (2002). « Entre l'art et l'autre, l'émergence du sujet », GONSETH, Marc-Olivier, Jacques HAINARD et Roland KAEHR, *Le musée cannibale*, Neufchatel / Switzerland : Musée d'ethnographie, p. 31-58.

FLORENT, Luc (2011). « L'utilisation du label UNESCO dans la communication touristique entre choix et contrainte », *Téoros. Revue de recherche en tourisme*, vol. 30, no 2, p. 17-27.

GOLDING, Viv, Wayne, MODEST (ed.) (2013). *Museum and Communities. Curators, Collections, and Collaboration*, Londres / New York : Bloomsbury.

HAINARD, Jacques (1984). « La revanche du conservateur », Jacques HAINARD, Roland KAEHR (ed.), Neuchâtel : Musée d'ethnographie.

HOLMQUIST, Ulla (2013). « Le langage symbolique de l'art du Pérou ancien », Victor PIMENTEL (dir.), *Pérou les royaumes du soleil et de la lune*, Musée des beaux-arts de Montréal, p. 66-73.

HUBERT, Erell, Victor, PIMENTEL (2013). « Les arts précolombiens au Musée des beaux-arts de Montréal », *RACAR : Revue d'art canadienne*, vol. 38, no 2, 2013, p. 7-21.

HUBERT, Erell (2013). « Aperçu de l'art et de l'archéologie des civilisations précolombiennes du Pérou », Victor PIMENTEL (dir.), *Pérou les royaumes du soleil et de la lune*, Musée des beaux-arts de Montréal, p. 44-59.

ISELL, William, Helaine, SILVERMAN (2002). « Theorizing Variations in Andean Sociopolitical Organization », William ISELL, Helaine SILVERMAN (ed.), *Andean Archaeology I Variations in Sociopolitical Organization*, New York : Kluwer Academic/Plenum Publishers, p. 3-11.

ISELL, William, Helaine, SILVERMAN (2002). « From Art to Material Culture », William ISELL, Helaine, SILVERMAN (ed.), *Andean Archaeology II Variations in Sociopolitical Organization*, New York : Kluwer Academic/Plenum Publishers, p. 3-20.

JAMIN, Jean (1985). « Les objets ethnographiques sont-ils des choses perdues ? », Jacques HAINARD, Roland KAEHR (ed.), *Temps perdu temps retrouvé*, Neuchâtel : Musée d'ethnographie, p. 51-74.

LUMBRERAS, Luis (1974). *The Peoples and Cultures of Ancient Peru*, traduit de l'espagnol par Betty J. Meggers, Washington : Smithsonian Institution Press.

MAKOWSKI, Krzysztof (2008). « El rey y el sacerdote », *Señores De Los Reinos De La Luna*, Lima : Banco de Credito, p. 77-111.

- MARTORELL, Alberto (2011). « The Peruvian Northern Coast as a Heritage Driver Development Process », *Le patrimoine moteur de développement*, ICOMOS Peru.
- MATOS MENDIETA, Ramiro (1994). « Peru : some Comments », Augusto OYUELA-CAYCEDO (ed.), *History of Latin American Archaeology*, Aldershot : Avebury, 104-123.
- MCCANN MORLEY, Grace (1959). « Les musées en Amérique latine », *Museum International*, vol. 12, Issue 4, janvier/décembre 1959, p. 254-271.
- MERLEAU-PONTY, Claire, Jean Jacques, Ezrati (2006). « Pratique de l'exposition. La mise en espace », *L'exposition, théorie et pratique*, Paris : L'Harmattan, p. 81-110.
- MEYER, Laure (1990). « Le Pérou précolombien », *Arqueologia*, no 263, p. 42-51.
- MGOMEZULU, Gadi (2004). « Editorial : The Site Museum », *Museum International*, vol. 56, no 3, p. 4-6.
- MINISTERIO DE CULTURA DE PERU, DIRRECCION REGIONAL DE CULTURA LA LIBERTAD (2012). *Afluencia estadística de visitantes a los monumentos prehispánicos arqueológicos museos de sitio y museos*, Trujillo : Ministerio de Cultura Perú.
- MINISTERIO DE CULTURA DE PERU, DIRRECCION REGIONAL DE CULTURA LA LIBERTAD (2013). *Afluencia estadística de visitantes a los monumentos prehispánicos arqueológicos museos de sitio y museos*, Trujillo : Ministerio de Cultura Perú.
- MINISTERIO DE CULTURA DE PERU, DIRRECCION REGIONAL DE CULTURA LA LIBERTAD (2014). *Afluencia estadística de visitantes a los monumentos prehispánicos arqueológicos museos de sitio y museos*, Trujillo : Ministerio de Cultura Perú.
- PARDO GRAU, Cecilia (2013). « La matérialisation du passé : bref exposé de la constitution des collections archéologiques du Pérou », Victor PIMENTEL (dir.), *Pérou les royaumes du soleil et de la lune*, Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal, p. 34-41.
- PASZTORY, Esther (1998). *Pre-Columbian Art*, Cambridge : Cambridge University Press.
- PASZTORY, Esther (2005). *Thinking with things. Towards a New Vision of Art*, Austin : University of Texas Press.
- PEARCE, Susan (1989). *Museum studies in Material Culture*, London / New York : Leicester University Press.
- PEARCE, Susan (1990). *Archaeological Curatorship*, London / New York : Leicester University Press.
- PEARCE, Susan (1992). *Museums Objects and Collections : A Cultural Study*, London : Leicester University Press.

PEIRANO FALCONI, Luis Alberto (2013). « Mot du ministre de la Culture du Pérou », Victor PIMENTEL (dir.), *Pérou les royaumes du soleil et de la lune*, Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal, p. 19.

PRICE, Sally (1995). *Arts primitifs ; regards civilisés*, (traduit de l'américain par Geneviève Lebaut), Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts.

PRIGENT, Lionel (2011). « Le patrimoine mondial est-il un mirage économique ? Les enjeux contrastés du développement touristique », *Téoros. Revue de recherche en tourisme*, vol. 30, no 2, p. 6-16.

RAVINNES, Roger (1970). *100 años de arqueología en el Perú*, Lima : Instituto des estudios peruanos.

SARIEGO LOPEZ, Ignacio, Carlos GARCIA SANTILLAN (ed.)(2008). *Pentur 2008-2018-Síntesis para la puesta en operación*, Pérou : Ministère du commerce extérieur et du tourisme-Vice-ministère du tourisme (2008).

SHANKS, Michael, Christopher TILLEY (1992). *Re-Constructing Archaeology. Theory and Practice*, Deuxième édition, New York : Routledge.

SILVERMAN, Helaine (2006). « Archaeological Site Museums in Latin America », *Archaeological Site Museums in Latin America*, Helaine Silverman (ed.), Gainesville : University Press of Florida, p. 1-17.

SILVERMAN, Raymond (ed.) (2015). « Introduction Museum as process », Raymond Silverman, *Museum as Process Translating Local and Global Knowledge*, London / New York : Routledge.

TILLEY, Christopher (1990). *Reading Material Culture*, Oxford : Basil Blackwell.

UCEDA CASTILLO, Castillo (2013). « Le culte des ancêtres dans le Pérou ancien », Victor PIMENTEL (dir.), *Pérou les royaumes du soleil et de la lune*, Musée des beaux-arts de Montréal, p. 117-127.

VARUTTI, Marzia (2015). « Learning to Share Knowledge Collaborative Projects in Taiwan », Raymond Silverman, *Museum as Process Translating Local and Global Knowledge*, London / New York : Routledge.

WALKER, Cameron, Neil, CARR (ed.) (2013). « Tourism and Archaeology : An introduction », *Tourism and Archaeology. Sustainable Meeting Grounds*, Walnut Creek : Left Coast Press, p. 11-35.

WILLIAMS, Elizabeth (1985). « Arts and artefacts at Trocadero », George STOCKING (ed.), *History of Anthropology*, vol. 3, Objects and others, Madison : University of Wisconsin Press, p. 146-166.

Ouvrages sur Chan Chan

ANDREWS, Anthony (1974). « The U-Shaped Structures at Chan Chan, Peru », *Journal of Field Archaeology*, vol. 1, no ¾, p. 241-264.

CAMPANA DELGADO, Cristobal (2010). « Chan Chan : problema y gestion para su puesta en valor », Luis VALLE ALVAREZ (ed.), *Arqueología y desarrollo-Experiencias y posibilidades en el Perú*, Trujillo : Ediciones SIAN de Luis Valle Alvarez, p. 181-188.

CAMPANA DELGADO, Cristobal (2010). « Chan Chan : nuevos hallazgos, nuevas hipotesis », Luis Valle Alvarez (ed.). *Arqueología y desarrollo-Experiencias y posibilidades en el Perú*, Trujillo : Ediciones SIAN de Luis Valle Alvarez, p. 129-156.

GALLARDO IBÁÑEZ, Francisco (2004). « Un ensayo sobre cultura visual y arte Chimú, costa norte del Perú », *Boletín del Museo chileno de arte precolombino*, No 9, Santiago de Chile, p. 35-54.

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA LA LIBERTAD (1996). *Proyecto Conservación de Chan Chan*, Trujillo.

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA LA LIBERTAD (1999). *Chan Chan Plan Maestro para la conservación y manejo del complejo arqueológico, Resumen ejecutivo*.

KEATINGE, Richard, Geoffrey, CONRAD (1983). « Imperialist Expansion in peruvian Prehistory : Chimú Administration of a Conquered Territory », *Journal of Field Archeology*, vol. 10, p. 255-283.

MOORE, Jerry (1996). *Architecture and power in the Ancient Andes*, Cambridge : Cambridge University Press.

MOORE, Jerry (1992). « Pattern and Meaning in Prehistoric Peruvian Architecture : The Architecture of Social Control in the Chimú State », *Latin American Antiquity*, vol. 3, no 2, juin 1992, p. 95-113.

MOORE, Jerry (2005). *Cultural Landscapes in the Ancient Andes*, Cambridge : Florida University Press of Florida.

MOSELEY, Michael (1975). « Chan Chan : Andean Alternative of the Preindustrial City », *Science*, New Series, Vol. 187, no 4173, 24 janvier 1975, p. 219-225.

MOSELEY, Michael, Kent, DAY (1982). « Chan Chan : Andean Desert City », Albuquerque : University of New Mexico Press.

PILLSBURY, Joanne, Susan TOBY EVANS (2004). « Palaces of the Ancient New World : An Introduction », TOBY EVANS, Susan, Joane, PILLSBURY (ed.) (2004). *Palaces of the Ancient NewWorld*, “Actes de colloque organisé à Dumbarton Oaks le 10 et 11 octobre 1998 ”, Washington DC : Dumbarton Oaks Research Library and Collection, p. 1-5.

PILLSBURY, Joanne (2004). « The concept of the Palace in the Andes », TOBY EVANS, Susan, Joane, PILLSBURY (ed.) (2004). *Palaces of the Ancient NewWorld*, “Actes de colloque organisé à Dumbarton Oaks le 10 et 11 octobre 1998 ”, Washington DC : Dumbarton Oaks Research Library and Collection, p. 182-189.

PILLSBURY, Joanne, Banks, LEONARD (2004). « Identifying Chimú Palaces : Elite Residential Architecture in the Late Intermediate Period », TOBY EVANS, Susan, Joane, PILLSBURY (ed.) (2004). *Palaces of the Ancient NewWorld*, “Actes de colloque organisé à Dumbarton Oaks le 10 et 11 octobre 1998 ”, Washington DC : Dumbarton Oaks Research Library and Collection, p. 247-298.

PILLSBURY, Joanne (2008). « Los palacios de Chimor », Krzysztof MACOWSKI (ed.), *Señores de los Reinos de la Luna*, Lima : Banco de Credito, p. 201-220.

TOPIC, John, MOSELEY, Michael (1983). « Chan Chan : A case study of urban change in Peru », *Nawpa Pacha : Journal of Andean Archaeology*, no 21, p. 153-182.

UNIDAD EJECUTORA 006 – PROYECTO ESPECIAL COMPLEJO ARQUEOLOGICO CHAN CHAN (2014). *Plan Operativo Anual*, Ministerio de Cultura - Oficina de Planeamiento y Presupuesto.

Ouvrages sur Huacas de Moche

BOURGET, Steve (2006). *Sex, Death, and Sacrifice in Moche Religion and Visual Culture*, Austin : University of Texas Press.

DONNAN, Christopher B. (2001). « Moche Ceramic Portraits », Joanne PILLSBURY (ed.), *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru*, Collection Studies in the History of Art – 63-Symposium Papers 40, Washington : National Gallery of Art ; New Heaven : distribué par Yale University Press, p. 127-139.

HOLMQUIST, Ulla, Juan Carlos, BURGA (2007). *Proyecto Museografico de sitio Huacas de Moche*, Trujillo : Editor Holmquist y Burga, Huaca de la Luna.

MORALES GAMARRA, Ricardo (2010). « Huacas de Moche : Arqueología y desarrollo comunitario », Luis Valle Alvarez (ed.), *Arqueología y Desarrollo Experiencias y posibilidades en el Perú*, Trujillo : Ediciones SIAN de Luis Valle Alvarez, p. 169-180.

PATRONATO HUACAS DEL VALLE DE MOCHE (2012). *El producto turístico Huacas de Moche : En la ruta hacia su consolidación*, Trujillo.

PILLSBURY, Joanne (2008). « Introduction », *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru*, Joanne Pillsbury (ed.), Washington : National Gallery of Art, New Haven / London : Yale University Press, p. 9-19.

PROYECTO ARQUEOLOGICO HUACAS DEL SOL Y DE LA LUNA (s.d.), *Apportes de entidades financieras al Proyecto 1991-2013 – Comportamiento histórico palancamiento de fondos*, Trujillo.

PROYECTO ARQUEOLOGICO HUACAS DEL SOL Y DE LA LUNA (2009). *Huaca de la Luna – Moche, Peru. Guía para el visitante / Visitor's Guide*, Lima : Patronato Huacas del Valle de Moche, Fundación Backus.

QUILTER, Jeffrey (2001). « Moche Mimesis : Continuity and Change in Public Art in Early Peru », Joanne PILLSBURY (ed.), *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru*, Collection Studies in the History of Art – 63- Symposium Papers 40, Washington : National Gallery of Art ; New Heaven : distribué par Yale University Press, p. 127-139.

UCEDA, Santiago, Ricardo, MORALES (dir.) (2011). *Producto turístico HUACAS DE MOCHE. Guión de Interpretación*, Proyecto “, Pérou : Patronato Huacas del Valle de Moche, Fondoempleo, Backus, Universidad de Trujillo, World Monuments Fund.

UCEDA, Santiago (2008). « En busca de los palacios de los reyes de Moche », *Señores De Los Reinos De La Luna*, Lima : Banco de Credito, p. 111-128.

UCEDA, Santiago (2008). « Investigations at Huaca de la Luna, Moche Valley : An exemple of Moche Religious Architecture », *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru*, Joanne Pillsbury (ed.) Wasjington : National Gallery of Art, New Haven/London : Yale University Press, p. 47-65.

UCEDA, Santiago, E., MUJICA et Ricardo MORALES (1997). *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995*, Proyecto Arqueologico Huacas del Sol y de la Luna – Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de la Libertad, Trujillo.

UCEDA, Santiago, Ricardo, MORALES (s.d.). *Museo Huacas de Moche – inauguración*, Universidad nacional de Trujillo y Patronato Huacas del Valle de Moche.

VERGARA MONTERO, Enrique, Manuel, SANCHEZ VERA (2008). Mitografía y diseño moche, *Universidad Nacional de Trujillo – Facultad de ciencias sociales – Museo de arqueología, antropología e historia* : Trujillo.

Entrevues

Entretien avec Victor Pimentel, archéologue et conservateur en arts précolombiens au Musée des beaux-arts de Montréal. Réalisée le 14 novembre 2015.

Entretien avec Ana Maria Hoyle Montalva, directrice de la Direction du Patrimoine mondial au Pérou et responsable de la conception de la muséographie du Musée de site de Chan Chan. Réalisée le 6 mars 2015.

Entretien avec Ulla Holmquist, conservatrice au Musée Larco à Lima et responsable de la conception de la muséographie du musée de site Huacas de Moche. Réalisé le 08 septembre 2014.

Sites internet

1-Sites généraux

« Alcalde de Trujillo respalda DL sobre gestion de patrimonio », *El Comercio*, 19 novembre 2015, [En ligne], <http://elcomercio.pe/peru/la-libertad/alcalde-trujillo-respalda-dl-sobre-gestion-patrimonio-noticia-1857446>. Consulté le 5 mars 2016.

ARELLANO, Alexandra, « Tourisme et lutte contre la pauvreté, l'expérience du sud andin rural au Pérou », *Études caribéennes*, [En ligne], no 24-25, avril-août 2013, <http://etudescaribeennes.revues.org/6550>. Consulté le 25 février 2015.

CONGRESO (1958). *Ley No 12956*, [En ligne], <http://peru.justia.com/federales/leyes/12956-feb-21-1958/gdoc/>. Consulté le 25 septembre 2014.

CONGRESO DE LA REPUBLICA (1992). *Ley No 25790*, [En ligne], <http://peru.justia.com/federales/decretos-leyes/25790-oct-14-1992/gdoc/>. Consulté le 25 septembre 2015.

CONGRESO DE LA REPUBLICA (2002). *Ley que declara de interes nacional el inventario, catastro, investigacion, conservacion, proteccion y difusion de los sitios y zonas arqueologicas del pais*, [En ligne], <http://www.peru.gob.pe/docs/PLANES/94/PLAN_94_LEY%20Nº%2027721_2008.pdf>. Consulté le 25 octobre 2014.

CONGRESO DE LA REPUBLICA (2004). *Ley No 28261*, [En ligne], <http://docs.peru.justia.com/federales/leyes/28261-jun-28-2004.pdf>. Consulté le 25 septembre 2014.

CONGRESO DE LA REPUBLICA (2004). *Ley general del Patrimonio Cultural de la Nacion Ley N° 28296*, [En ligne], <http://www.peru.gob.pe/docs/PLANES/94/PLAN_94_LEY%20N%2028296_2008.pdf>. Consulté le 25 septembre 2014.

CONGRESO DE LA REPUBLICA (2004). *Ley No 27721*, [En ligne], <http://www.peru.gob.pe/docs/PLANES/94/PLAN_94_LEY%20N%2027721_2008.pdf>. Consulté le 5 mars 2015.

CONGRESO DE LA REPUBLICA (2004). *Ley No 29565*, [En ligne], <<http://www4.congreso.gob.pe/ntley/Imagenes/Leyes/29565.pdf>>. Consulté le 5 mars 2015.

CONGRESO (2015). *Proyecto de ley*, [En ligne], [http://www2.congreso.gob.pe/Sicr/TraDocEstProc/Contdoc03_2011.nsf/df31fef3f6852be05257e22000b22a3/8fb8257be2807fba05257ed100669eec/\\$FILE/PL0485520151001.pdf](http://www2.congreso.gob.pe/Sicr/TraDocEstProc/Contdoc03_2011.nsf/df31fef3f6852be05257e22000b22a3/8fb8257be2807fba05257ed100669eec/$FILE/PL0485520151001.pdf). Consulté le 5 mars 2016.

CONSEIL INTERNATIONAL DES MUSÉES (1982). *Musées de site archéologique*, [En ligne], <<http://unesdoc.unesco.org/images/0004/000491/049189fb.pdf>>. Consulté le 5 février 2015.

« Normas legales », *El Peruano*, 22 septembre 2015 [En ligne], <http://busquedas.elperuano.com.pe/normaslegales/decreto-legislativo-que-modifica-el-articulo-6-de-la-ley-n-decreto-legislativo-n-1198-1290436-2/>. Consulté le 5 mars 2016.

EIRL, Alkaleni (2013). « Los caminos de... La Ruta Moche », [En ligne], <http://www.larutamochepes/>. Consulté le 25 juillet 2015.

ENCYCLOPEDIA BRITANICA (2015). *A.L. Kroeber*, [En ligne], <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/323712/AL-Kroeber>. Consulté le 13 mars 2015.

GOBIERNO DE EMERGENCIA Y RECONSTRUCCION NACIONAL (1992). *Crean el "Sistema Nacional de Museos Sistema Nacional de Museos del Estado"*, [En ligne], <http://docs.peru.justia.com/federales/decretos-leyes/25790-oct-14-1992.pdf>. Consulté le 25 septembre 2014.

GOBIERNO REGIONAL DE CUSCO (2015). *46 años de Per Plan COPESCO*, [En ligne], http://www.copesco.gob.pe/index_f2.html. Consulté le 4 mars 2015.

ICOMOS (1999). « Carta internacional sobre Turismo Cultural », *La gestión del turismo en los sitios con Patrimonio Significativo*, [En ligne], http://www.international.icomos.org/charters/tourism_sp.pdf. Consulté le 25 septembre 2014.

ICOMOS FRANCE (2013). *Documents internationaux de référence*, [En ligne], http://france.icomos.org/fr_FR/icomos/Ressources-Docs/Documents-internationaux-de-reference. Consulté le 28 octobre 2014.

MINCETUR (2013). *Organigrama*, [En ligne], <http://www.mincetur.gob.pe/newweb/Default.aspx?tabid=123>. Consulté le 16 mars 2015.

MINISTERIO DE CULTURA (s.d). *Reglamento de organización y funciones del Ministerio de Cultura*, [En ligne], <http://www.cultura.gob.pe/sites/default/files/archivosadjuntos/2013/07/rof2013.pdf>. Consulté le 25 septembre 2014.

ORGANISATION DES NATIONS UNIES POUR L'ÉDUCATION LA SCIENCE ET LA CULTURE (s.d). *Textes normatifs*, [En ligne], <http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=13649&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=-471.html>. Consulté le 28 octobre 2014.

ORGANISATION DES NATIONS UNIES POUR L'ÉDUCATION, LA SCIENCE ET LA CULTURE (1966). *Pérou : Plan de mise en valeur de monuments et sites historiques dans le cadre du développement touristique*, [En ligne], <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001857/185724fb.pdf>. Consulté le 28 octobre 2014.

ORTIZ ROCA, Humberto et coll. (2006), *Informe : seguimiento de los fondos de contravalor de conversión de deuda externa pública en inversión social en el Perú*, Red Jubileo Perú, [En ligne], <[http://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4_uibd.nsf/F2939C9B111D4A4C05257C7700749C93/\\$FILE/informeseguimientofondos1.pdf](http://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4_uibd.nsf/F2939C9B111D4A4C05257C7700749C93/$FILE/informeseguimientofondos1.pdf)>. Consulté le 16 janvier 2016.

PEREZ GALAN, Beatriz (2008). « El patrimonio inmaterial en proyectos de desarrollo territorial en comunidades Indigenas de los Andes Peruanos », *Revista electrónica de patrimonio histórico*, no 3, décembre 2008, Universidad de Granada, [En ligne], <http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero3/patrimonio/estudios/articulo6.php>. Consulté le 4 mars 2015.

PLAN COPESCO (2015). *46 anos de Per Plan COPESCO*, Gobierno regional Cuzco, [En ligne], http://www.copesco.gob.pe/index_f2.html. Consulté le 24 février 2015.

« Protestas en Cusco : Que dice la norma sobre la "privatización" de los monumentos arqueológicos ? », *Gestión*, 22 octobre 2015, [En ligne], <http://gestion.pe/economia/protestas-cusco-que-dice-norma-sobre-privatizacion-monumentos-arqueologicos-2146218>. Consulté le 5 mars 2016.

PROYECTO REGIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL Y DESARROLLO - UNESCO (2011). *Adobe en America y alrededor del mundo, historia, conservación y uso contemporáneo*, [En ligne], <<http://whc.unesco.org/en/documents/106995>>. Consulté le 31 octobre 2014.

Smithsonian Institute - National Museum of the American Indian (2016). [En ligne], <<http://www.nmai.si.edu/explore/exhibitions/item/?id=945>>. Consulté le 8 janvier 2016.

SYMMES, Patrick (2015). « What It's like to travel the Inca road today », *Smithsonian Magazine*, July 2015, [En ligne], <http://www.smithsonianmag.com/innovation/what-its-like-travel-inca-road-today-180955740/?no-ist>. Consulté le 7 août 2015.

THE MOUNTAIN INSTITUTE (2010). [En ligne], <<http://www.mountain.org/map/great-inca-road>>. Consulté le 5 janvier 2016.

UNESCO - Centre du patrimoine mondial (1992-2015). *Pérou – Biens inscrits sur la liste du patrimoine*, [En ligne], <http://whc.unesco.org/fr/etatsparties/PE/>. Consulté le 24 février 2015.

UNESCO, [En ligne], <http://whc.unesco.org/en/list/366>. Consulté le 7 août 2015.

UNESCO, *Texte de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, [En ligne], <<http://www.unesco.org/culture/ich/fr/convention>>. Consulté le 24 février 2015.

2-Sites par complexe archéologique

Chan Chan

« Chan Chan tendra una nueva ruta turística », *El Comercio Perú*, [En ligne], le 6 avril 2014, <<http://elcomercio.pe/peru/la-libertad/chan-chan-tendra-nueva-ruta-turistica-noticia-1720796>>. Consulté le 25 septembre 2014.

GO2PERU (2000), *Chan Chan World Heritage Site*, [En ligne], <http://www.go2peru.travel/peru_guide/trujillo/chan_chan.htm>. Consulté le 26 septembre 2014.

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA (2000). *Plan Maestro para la conservación y manejo del complejo arqueológico Chan Chan*, [En ligne], <http://www.cultura.gob.pe/sites/default/files/paginternas/tablaarchivos/04/resumenespanol.pdf>. Consulté le 25 octobre 2014.

MAYANS, Carme (s.d.), « Chan Chan, la gran capital de barro del poderoso reino chimú », [En ligne], *National Geographic España*, Historia NG N° 108, <http://www.nationalgeographic.com.es/articulo/historia/secciones/7850/chan_chan_gran_capital_barro_del_poderoso_reino_chimu.html>. Consulté le 25 septembre 2014.

MINISTERIO DE CULTURA(s.d), *Proyecto Especial Complejo Arqueológico Chan Chan*, [En ligne], <<http://www.cultura.gob.pe/es/programasproyectoscomisiones/proyecto-especial-complejo-arqueologico-chan-chan>>. Consulté le 25 septembre 2014.

« Trujillo : anuncian modernización del museo de sitio de Chan Chan », [En ligne], le 3 avril 2014, <http://www.rpp.com.pe/2014-04-03-trujillo-anuncian-modernizacion-del-museo-de-sitio-de-chan-chan-noticia_681732.html>. Consulté le 25 octobre 2014.

UNESCO-WORLD HERITAGE CENTER (2013). *Chan Chan Archaeological zone*, [En ligne], <http://whc.unesco.org/en/list/366>. Consulté le 31 octobre 2014.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION (2014). *Chan Chan Archaeological zone*, [En ligne], <<http://whc.unesco.org/en/list/366>>. Consulté le 26 septembre 2014.

Huacas de Moche

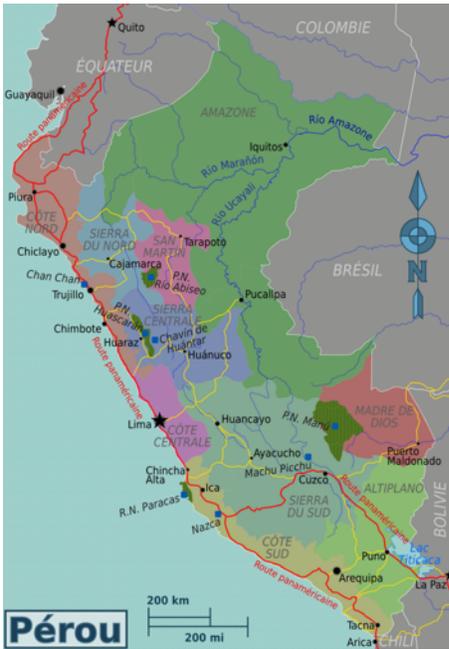
FONDO EMPLEO-PROYECTO ARQUEOLOGICO HUACAS DEL SOL Y DE LA LUNA-UNIVERSIDAD DE TRUJILLO-PATRONATO HUACAS DEL VALLE DE MOCHE (2011). *Huacas del Sol y de la Luna*, <http://www.huacasdemoche.pe>. Consulté le 18 septembre 2014.

WORLD MONUMENTS FUND (2014). *Project Huaca de la Luna*, [En ligne], <http://www.wmf.org/project/huaca-de-la-luna>. Consulté le 18 septembre 2014.

FIGURES

Figure 1

Carte géographique du Pérou



Source : HUGHES, Simon Peter (2016). « Pérou », *Wikivoyage*, 2016, [En ligne], <<https://fr.wikivoyage.org/wiki/Pérou>>. Consulté le 8 avril 2016.

Figure 2

Carte géographique de la région de la Libertad (côte nord du Pérou)

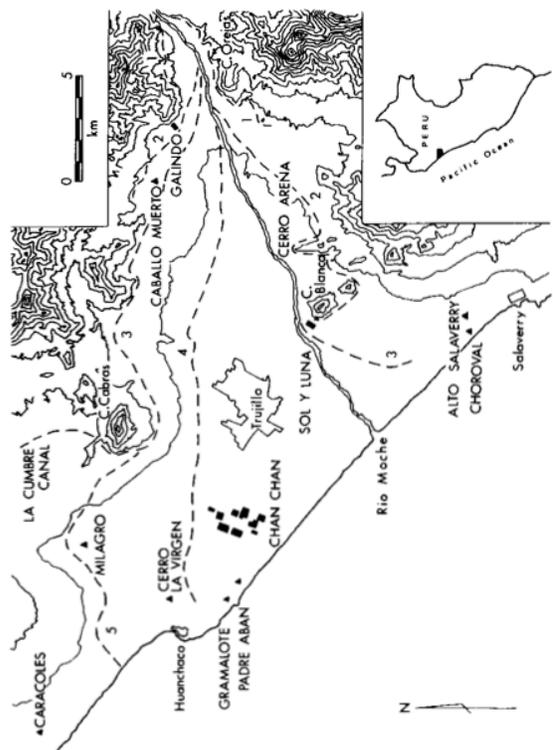


FIGURE 1.2. The Lower Moche Valley.

Source : MOSELEY, Michael, Kent, DAY (ed.) (1982). *Chan Chan : Andean desert city*, Albuquerque : School of American Research Book – University of New Mexico Press, p.7.

Figure 3
Vue aérienne de Trujillo et de ses sites archéologiques



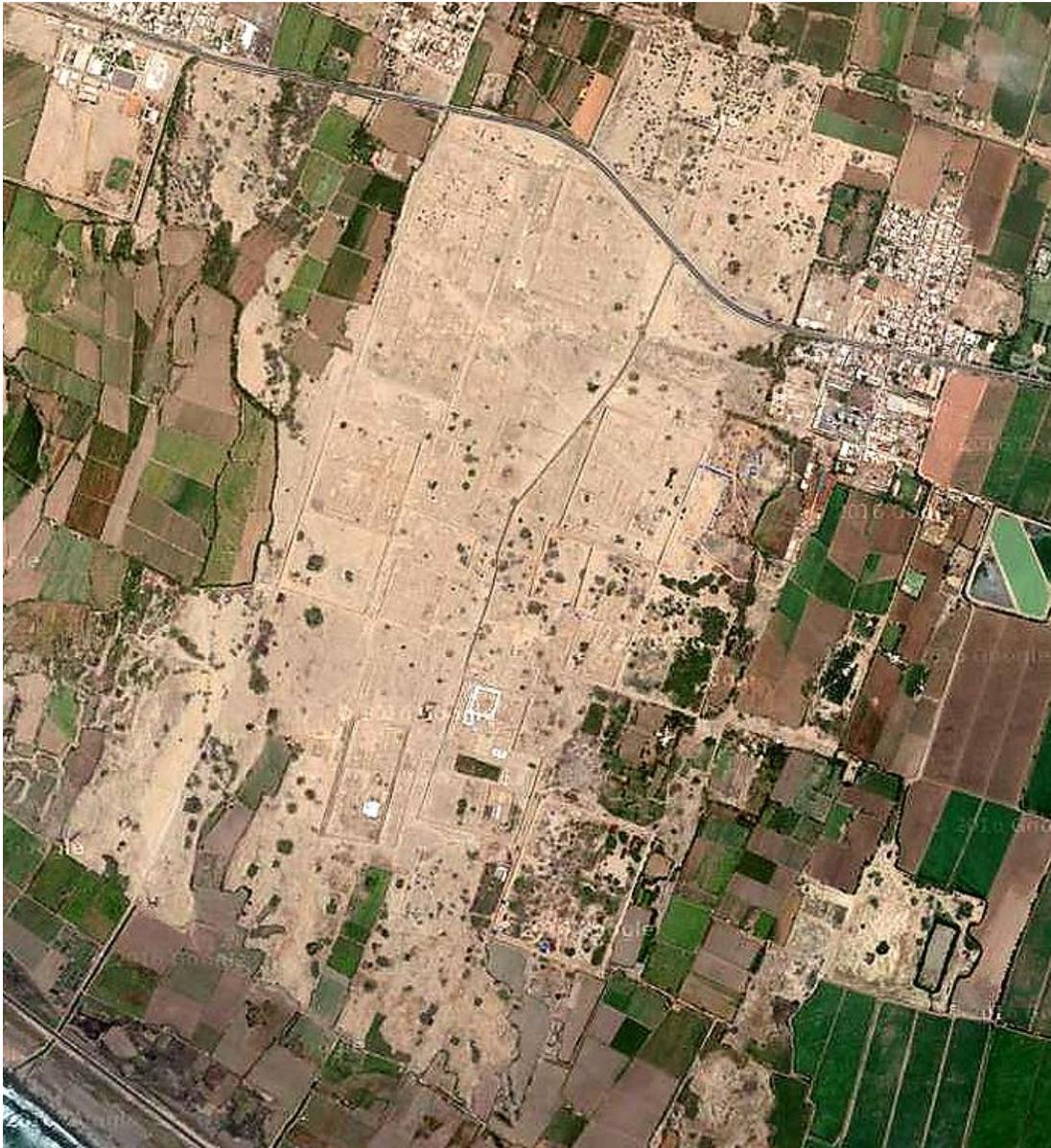
Source : Images © 2016 Astrium, DigitalGlobe, Landsat, U.S. Geological Survey, Données cartographiques © 2016 Google, [En ligne], <<https://www.google.ca/maps/@-8.1286603,-79.0605695,15098m/data=!3m1!1e3?hl=fr>>.
Consulté le 17 avril 2016.

Figure 4
Vue aérienne de Huacas de Moche et de son musée



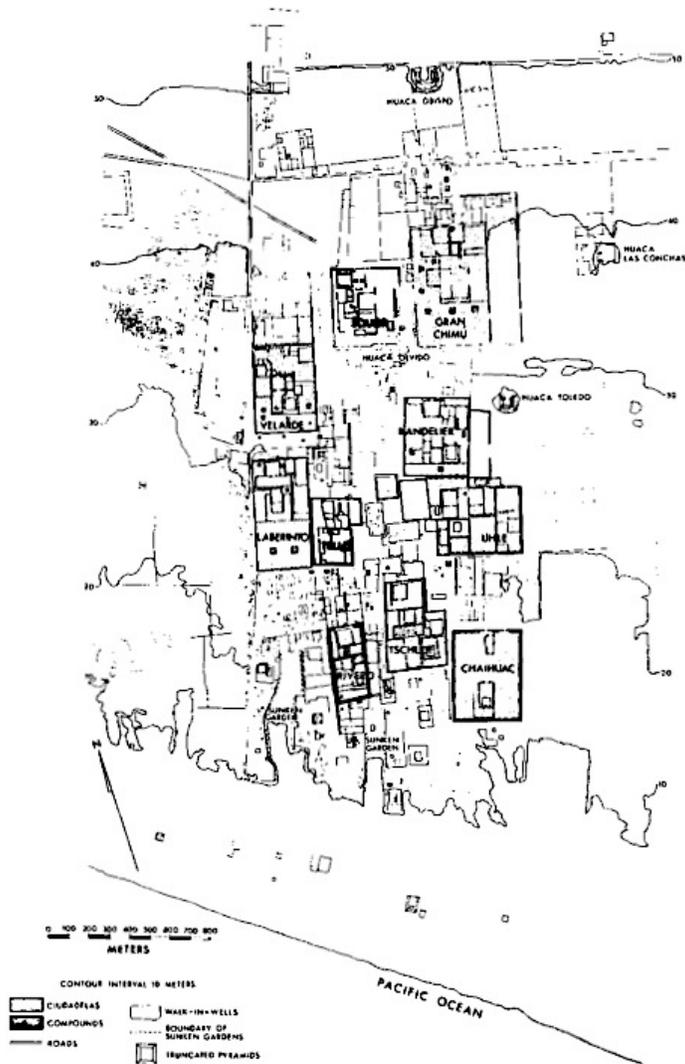
Source : Images © 2016 Astrium, DigitalGlobe, Landsat, U.S. Geological Survey, Données cartographiques © 2016 Google, [En ligne], <<https://www.google.ca/maps/@-8.1286603,-79.0605695,15098m/data=!3m1!1e3?hl=fr>>.
Consulté le 17 avril 2016.

Figure 5
Vue aérienne de Chan Chan et de son musée



Source : Images © 2016 Astrium, DigitalGlobe, Landsat, U.S. Geological Survey, Données cartographiques © 2016 Google, [En ligne], <<https://www.google.ca/maps/@-8.1286603,-79.0605695,15098m/data=!3m1!1e3?hl=fr>>.
Consulté le 17 avril 2016.

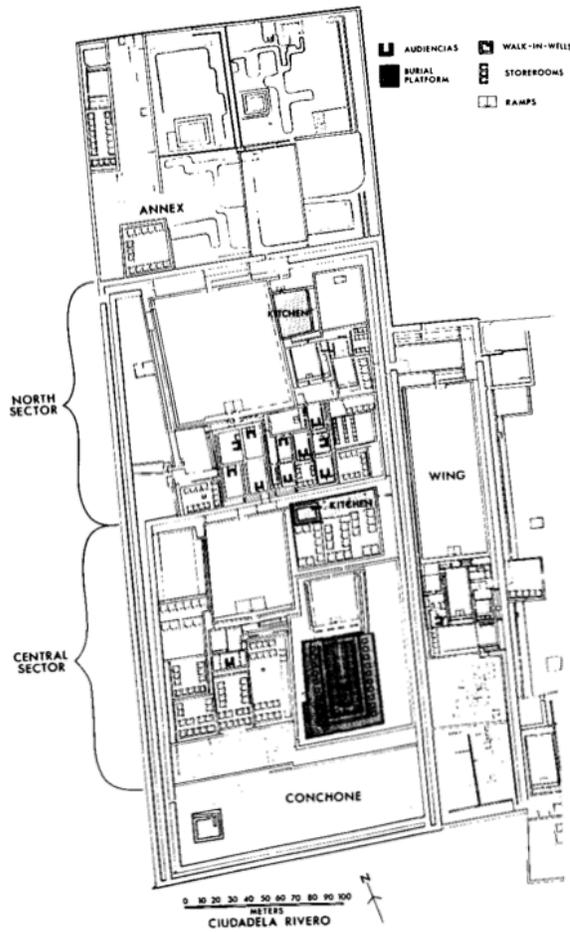
Figure 6
 Plan de la cité de Chan Chan et de ses neuf palais



Source : MOSELEY, Michael, Kent, DAY (ed.) (1982). *Chan Chan : Andean desert city*, Albuquerque : School of American Research Book – University of New Mexico Press, p. 56.

Figure 7

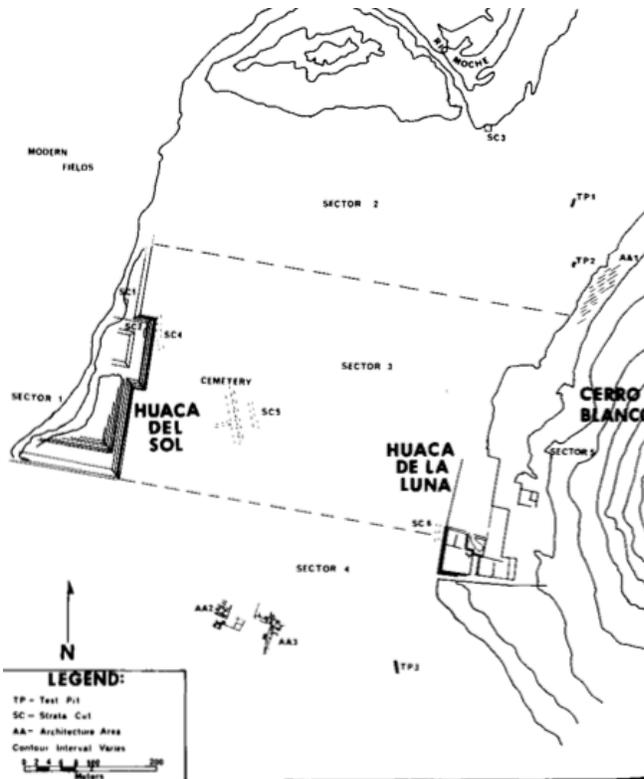
Plan général du Palais Rivero et de ses différents secteurs (le plan est similaire d'un palais à un autre)



Source : MOSELEY, Michael, Kent, DAY (ed.) (1982). *Chan Chan : Andean desert city*, Albuquerque : School of American Research Book – University of New Mexico Press, p. 58.

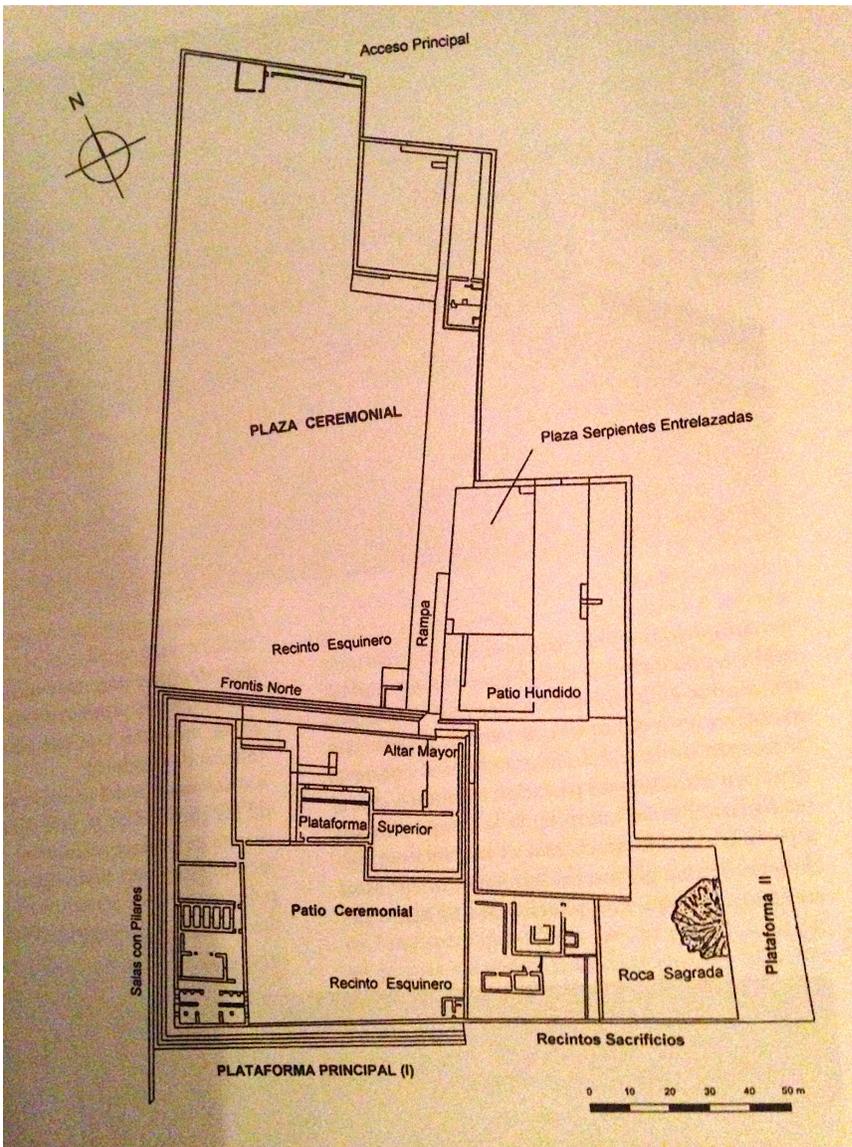
Figure 8

Plan de Huaca del Sol y de la Luna et de son village



Source : MOSELEY, Michael, Kent, DAY (ed.) (1982). *Chan Chan : Andean desert city*, Albuquerque : School of American Research Book – University of New Mexico Press, p. 264.

Figure 9
Plan général de Huaca de la Luna



Source : CANZIANI AMICO, José (2009). *Ciudad y Territorio en los Andes. Contribuciones a la historia del urbanismo prehispánico*, Lima : Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, p. 203.

Figure 10



Édifice d'accueil du complexe archéologique de Chan Chan, photographie, 6.7 cm x 8.9 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 11



Maquette du Palais Tschudi dans l'édifice d'accueil du complexe archéologique de Chan Chan, photographie, 7.7 cm x 5.7 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 12



Photo aérienne du Palais Tschudi dans l'édifice d'accueil du complexe archéologique de Chan Chan, photographie, 8.5 cm x 6.8 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 13



Collage d'une carte représentant le complexe archéologique de Chan Chan dans l'édifice d'accueil du complexe archéologique de Chan Chan, photographie, 5.8 cm x 7.7 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 14



Panneau 1 : *Plaza Principal*, parcours d'interprétation du complexe archéologique de Chan Chan, photographie, 10.2 cm x 7.7 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 15



Plaza Principal, complexe archéologique de Chan Chan, photographie, 6.2 cm x 8.3 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 16



Plaza Principal, complexe archéologique de Chan Chan, photographie, 6.9 cm x 9.2 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 17



Panneau 2 : *Corredor de Peces y Aves* du parcours d'interprétation du complexe archéologique de Chan Chan, photographie, 6.9 cm x 9.2 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 18



Panneau 2 : maquette du *Corredor de Peces y Aves* du parcours d'interprétation du complexe archéologique de Chan Chan, photographie, 7.7 cm x 5.7 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 19



Corredor de Peces y Aves, complexe archéologique de Chan Chan, photographie, 8.5 cm x 6.4 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 20



Corredor de Peces y Aves, complejo arqueológico de Chan Chan, fotografía, 8.1 cm x 6.1 cm, fotografía de l'auteur, septembre 2014.

Figure 21



Panneau 3 : *Sala del Altarcillo* du parcours d'interprétation du complexe archéologique de Chan Chan, photographie, 7.2 cm x 9.5 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 22



Panneau 3 : maquette de la *Sala del Altarcillo* du parcours d'interprétation du complexe archéologique de Chan Chan, photographie, 7.2 cm x 9.5 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 23



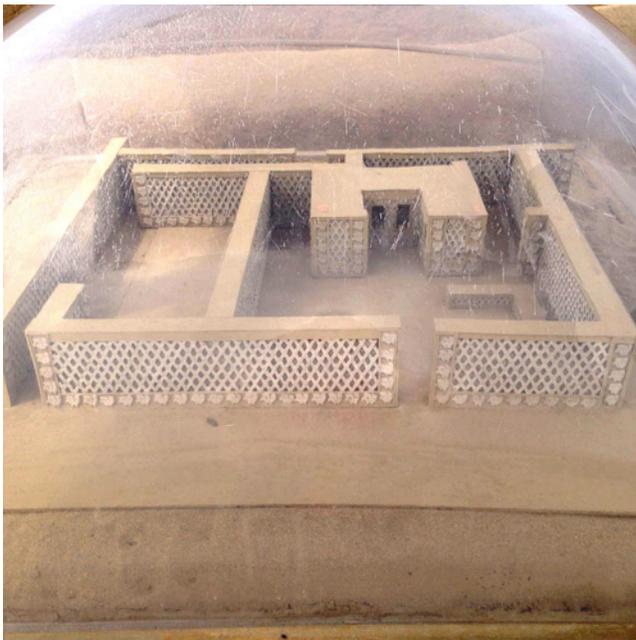
Sala del Altarcillo, complexe archéologique de Chan Chan, photographie, 6.2 cm x 8.2 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 24



Panneau 4 : *Sala de las Audiencias*, complexe archéologique de Chan Chan, photographie, 8.6 cm x 8.6 cm, photographie de l’auteur, septembre 2014.

Figure 25



Panneau 4 : maquette de la *Sala de las Audiencias*, complexe archéologique de Chan Chan, photographie, 8.6 cm x 8.6 cm, photographie de l’auteur, septembre 2014.

Figure 26



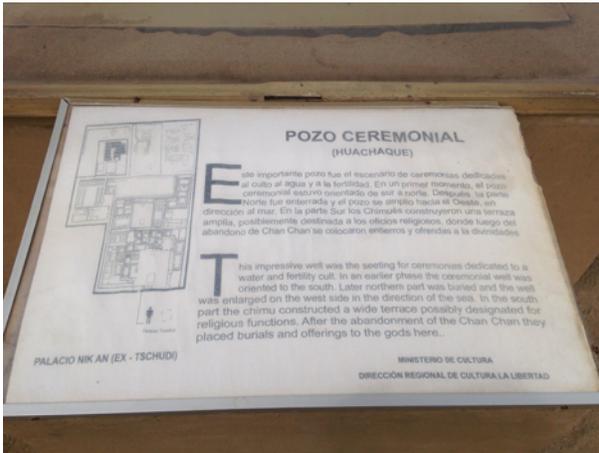
Sala de las Audiencias, complexe archéologique de Chan Chan, photographie, 8.6 cm x 8.6 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 27



Sala de las Audiencias, complexe archéologique de Chan Chan, photographie, 8.6 cm x 8.6 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 28



Panneau 5 : *Pozo Ceremonial*, complexe archéologique de Chan Chan, photographie, 6 cm x 8.1 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 29



Panneau 5 : maquette du *Pozo Ceremonial*, complexe archéologique de Chan Chan, photographie, 6 cm x 8 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 30



Pozo Ceremonial, complexe archéologique de Chan Chan, photographie, 7.2 cm x 9.6 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 31



Panneau 6 : *Recinto Funerario*, complexe archéologique de Chan Chan, photographie, 7.3 cm x 9.7 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 32



Panneau 6 : maquette du *Recinto Funerario*, complexe archéologique de Chan Chan, photographie, 7.3 cm x 9.7 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 33



Recinto Funerario, complexe archéologique de Chan Chan, photographie, 6.7 cm x 8.9 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 34



Recinto Funerario, complexe archéologique de Chan Chan, photographie, 6.7 cm x 8.9 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 35



Édifice d'accueil du complexe archéologique de Huaca de la Luna, photographie, 6.5 cm x 8.6 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 38



Panneau 3 : *La Zona de los Sacrificios*, complexe archéologique de Huaca de la Luna, photographie, 10 cm x 7.5 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 39



Panneau 4 : *Los Recintos de los Sacrificios*, complejo archéologique de Huaca de la Luna, photographie, 10 cm x 7.5 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 40



Patio de los Rombos de la plateforme principale du Templo Viejo, complexe archéologique de Huaca de la Luna, photographie, 6.7 cm x 8.9 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 41



Panneau 5 : *El Patio de los Rombos*, complexe archéologique de Huaca de la Luna, photographie, 6.8 cm x 8.6 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 42



Panneau 6 : *El Cuarto Ceremonial*, complexe archéologique de Huaca de la Luna, photographie, 6 cm x 8.1 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 43



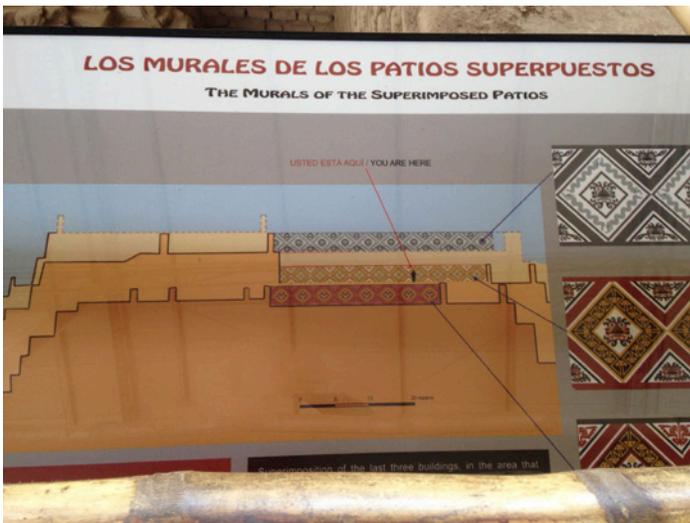
El Cuarto Ceremonial, complexe archéologique de Huaca de la Luna, photographie, 6 cm x 8.1 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 44



Adobes avec symboles d'identification, complexe archéologique de Huaca de la Luna, photographie, 8.3 cm x 8.3 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 45



Panneau 7 : Los Murales de los Patios Superpuestos, complejo archéológico de Huaca de la Luna, photographie, 6 cm x 8.1 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 46



Murales de los Patios Superpuestos, complejo arqueológico de Huaca de la Luna, fotografía, 6.9 cm x 9.2 cm, fotografía de l'auteur, septembre 2014.

Figure 47



Cuarto Ceremonial del Patio Anterior, complejo arqueológico de Huaca de la Luna, fotografía, 8.3 cm x 8.3 cm, fotografía de l'auteur, septembre 2014.

Figure 48



Panneau 8 : *El Hallazgo de los Relieves del Patio de los Rombos*, complexe archéologique de Huaca de la Luna, photographie, 8 cm x 8 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 49



Panneau 9 : *Conservación del Mural*, complejo archéologique de Huaca de la Luna. photographie, 8.5 cm x 8.5 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 50



Patio de los Rombos, complexe archéologique de Huaca de la Luna, photographie, 8 cm x 8 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 51



Frise représentant le dieu de la montagne, complexe archéologique de Huaca de la Luna, photographie, 6.7 cm x 8.9 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 52



Complexe archéologique de Huaca del Sol et du village entre les deux temples, photographie, 6.9 cm x 9.2 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 53



Panneau 10 : *La Ciudad Moche*, complexe archéologique de Huaca de la Luna, photographie, 7.4 cm x 9.9 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 54



Panneau 11 : *Cambios Arquitectónicos y Pictóricos*, complexe archéologique de Huaca de la Luna, photographie, 10.2 cm x 10.2 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 55



Panneau 12 : *Conservación del Altar Mayor*, complejo archéológico de Huaca de la Luna, photographie, 10.2 cm x 10.2 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 56



Altar Mayor, complexe archéologique de Huaca de la Luna, photographie, 10.2 cm x 10.2 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 57



Patio Principal, complexe archéologique de Huaca de la Luna, photographie, 10.2 cm x 10.2 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 58



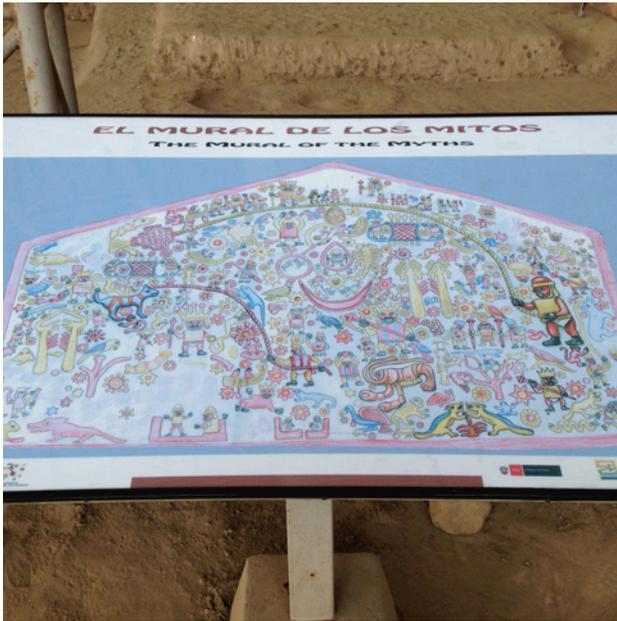
Panneau 13 : *La Plaza Principal y la Fachada Norte del Templo Viejo*, complexe archéologique de Huaca de la Luna, photographie, 8.3 cm x 8.3 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 59



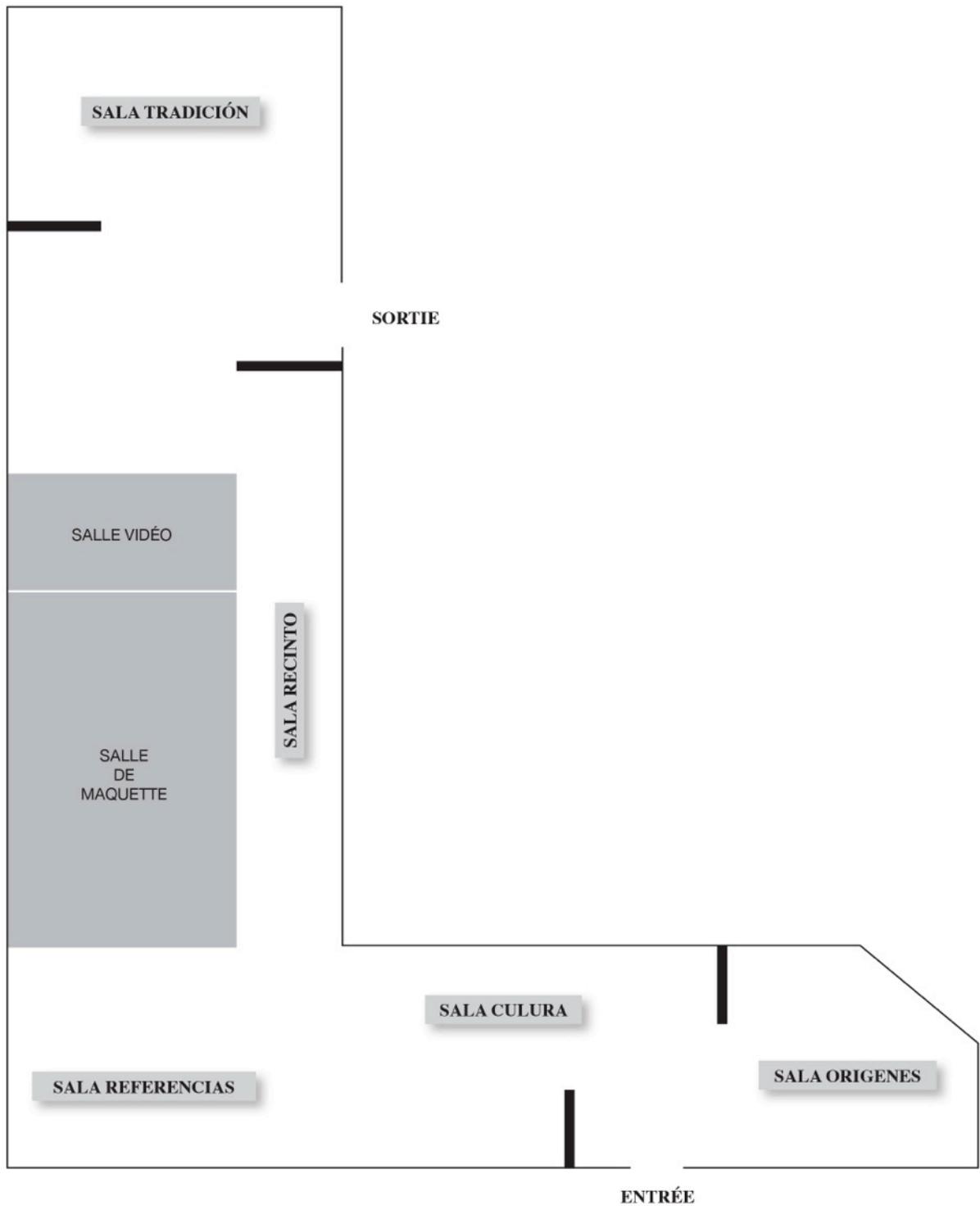
Panneau 14 : *Fachada Norte : Murales de escalones Medios*, complexe archéologique de Huaca de la Luna, photographie, 8 cm x 8 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Figure 62



Panneau 16 : *El Mural de los Mitos*, complexe archéologique de Huaca de la Luna, photographie, 8.3 cm x 8.3 cm, photographie de l'auteur, septembre 2014.

Musée de site Chan Chan et Huacas de Moche
Figure 63



Configuration des salles d'exposition du Musée de site de Chan Chan, dessin de l'auteur, avril 2016.

Figure 64



Première salle : *Orígenes*, Musée de site de Chan Chan, 6.9 cm x 9.2 cm, dimension, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 65



Vue de la vitrine murale sur l'histoire du développement de la céramique au Pérou, première salle : *Orígenes*, Musée de site de Chan Chan, photographie, 6.8 cm x 6.7 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 66



Vue de la deuxième salle : *Cultura*, Musée de site de Chan Chan, photographie, 6.8 cm x 9.1 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 67



Vitrine murale portant sur l'agriculture, deuxième salle : *Cultura*, Musée de site de Chan Chan, photographie, 10 cm x 7.5 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 68



Vue d'une reconstitution historique d'un atelier de textile de la deuxième salle : *Cultura*, Musée de site de Chan Chan, photographie, 9.2 cm x 6.9 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 69



Vue de la reconstitution historique de l'arrivée de Taycanamo par la mer, troisième salle : *Referencias*, Musée de site de Chan Chan, photographie, 6.7 cm x 8.9 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 70



Vue d'un panneau didactique portant sur le territoire occupé par les Chimús et les Incas, troisième salle : *Referencias*, Musée de site de Chan Chan, photographie, 5.5 cm x 8.8 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 71



Vue de la maquette multimédia géante dans la quatrième salle : *Recinto*, Musée de site de Chan Chan, photographie, 8.9 cm x 6.7 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 72



Vue de la quatrième salle : *Recinto*, Musée de site de Chan Chan, photographie, 8.5 cm x 6.4 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 73



Vue de la maquette d'une habitation chimu de la quatrième salle : *Recinto*, Musée de site de Chan Chan, photographie, 7.4 cm x 9.9 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 74



Vue de la maquette du Palais Tschudi de la quatrième salle : *Recinto*, Musée de site de Chan Chan, photographie, 7.1 cm x 6.7 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 75



Vue de la salle de vidéo-projection, quatrième salle : *Recinto*, Musée de site de Chan Chan, photographie, 7.7 cm x 5.7 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 76



Vue de deux statuette, corridor à la sortie de la salle de vidéo-projection de la quatrième salle d'exposition : *Recinto*, Musée de site de Chan Chan, photographie, 6.5 cm x 5.4 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 77



Vue sur la cinquième salle : *Tradición*, Musée de site de Chan Chan, photographie, 9.9 cm x 7.4 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 78



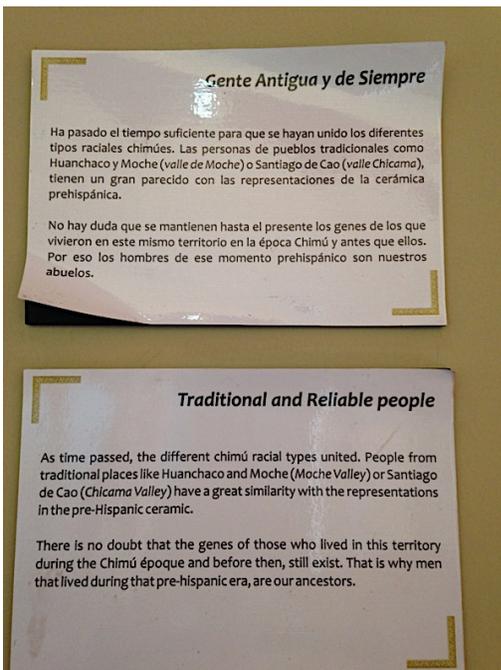
Vue d'une reconstitution historique sur le chamanisme de la cinquième salle : *Tradición*, Musée de site de Chan Chan, photographie, 7.2 cm x 9.6 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 79



Vue d'une reconstitution historique des *caballitos de Tortora* de la cinquième salle : *Tradición*, Musée de site de Chan Chan., photographie, 8.1 cm x 6.1 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 80



Vue d'un panneau didactique sur les ancêtres et la population actuelle de la cinquième salle : *Tradición*, Musée de site de Chan Chan, photographie, 8.9 cm x 6.7 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 81



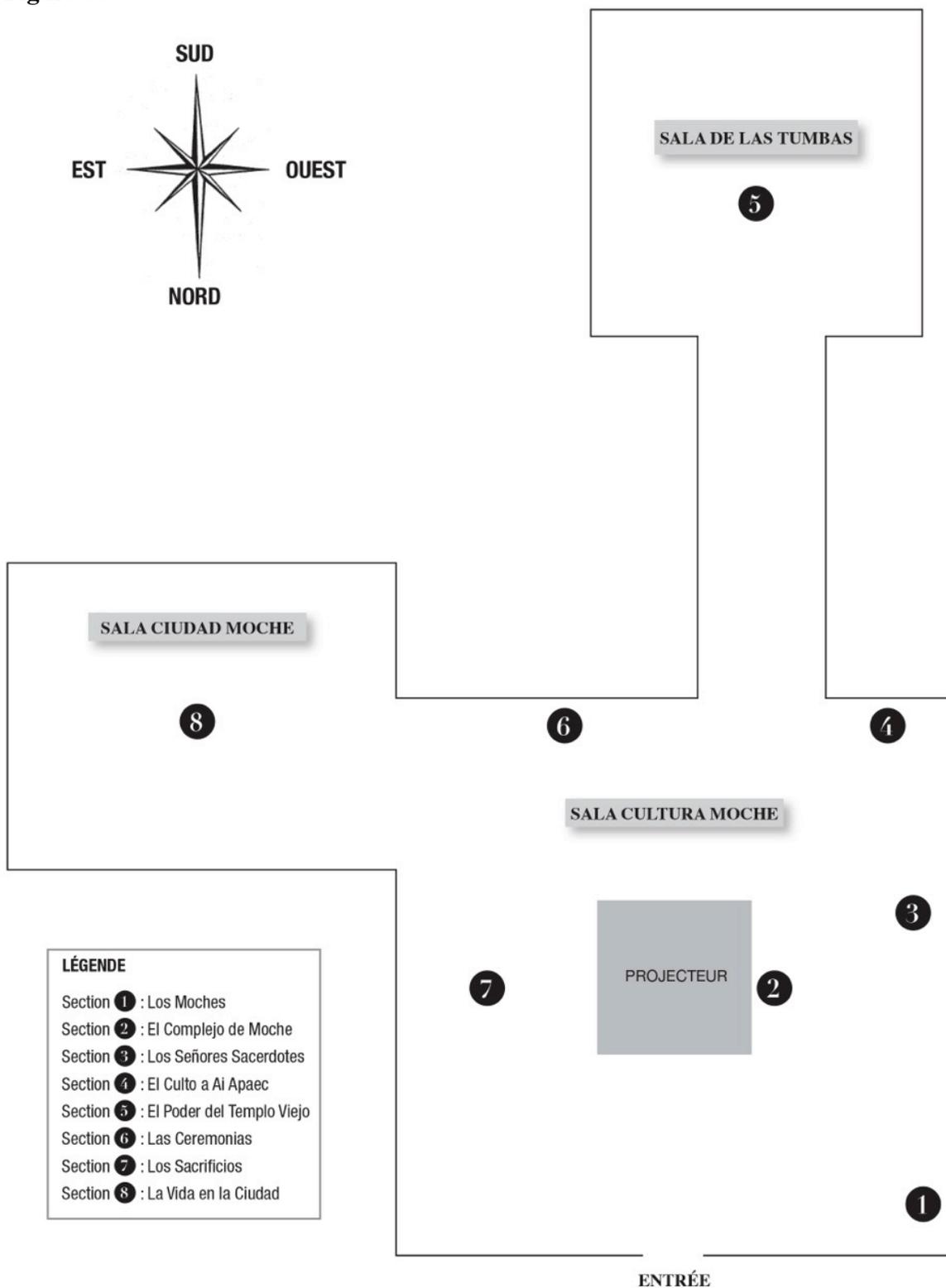
Vue du panneau indiquant l'inscription du complexe archéologique sur la liste du Patrimoine mondial de l'UNESCO, à la sortie du musée, Musée de site de Chan Chan, photographie, 6.2 cm x 5.4 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 82



Vue d'une reconstitution historique sur la préparation d'un feu, cours intérieure du musée, Musée de site de Chan Chan, photographie, 6.5 cm x 8.6 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 83



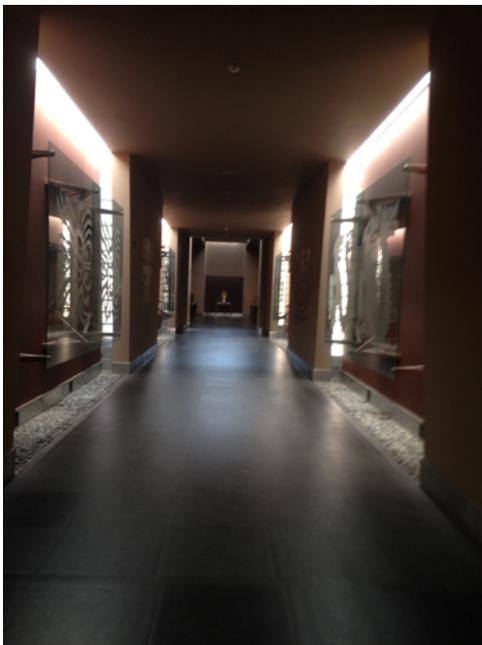
Configuration des salles d'exposition du musée de site Huacas de Moche, dessin de l'auteur, avril 2016.

Figure 84



Vue de la section I, II, III, IV de la salle principale du Musée de site Huacas de Moche (partie nord du musée), photographie, 7.7 cm x 10.2 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 85



Vue du corridor pour se rendre de la salle principale à la salle des tombeaux, Musée de site Huacas de Moche, photographie, 8.6 cm x 6.5 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 86



Vue de la section V (salle des tombeaux), Musée de site Huacas de Moche, photographie, 6.7 cm x 8.9 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 87



Vue d'une vitrine murale, salle des tombeaux : *El Señor de los Prisioneros – Tumba 4 Plataforma Uhle*, Musée de site Huacas de Moche, photographie, 7.4 cm x 9.9 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 88



Vue de la section VI, salle principale (partie sud du musée), Musée de site Huacas de Moche, photographie, 7.6 cm x 10.1 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 89



Vue de la section VIII, troisième salle, Musée de site Huacas de Moche, photographie, 8.9 cm x 8.9 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 90



Vue de la section VII, salle principale, Musée de site Huacas de Moche, photographie, 8.9 cm x 6.7 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 91



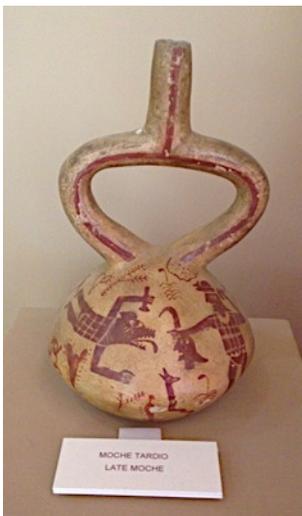
Vue de la vitrine de la pièce du mois (*Pieza del mes*), section VII de la salle principale, Musée Huacas de Moche, photographie, 8.2 cm 6.2 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 92



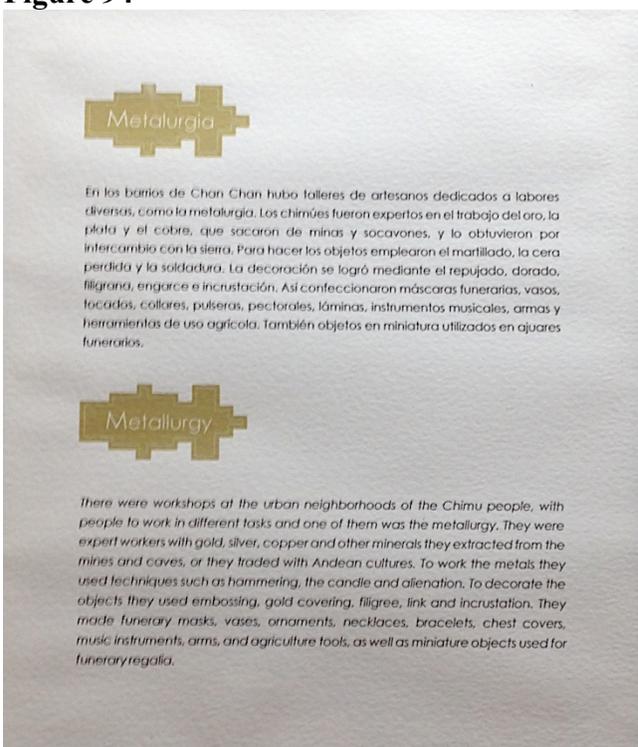
Vue du panneau didactique sur la cité moche, section VII de la salle principale, Musée de site Huacas de Moche, photographie, 5.8 cm x 7.7 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 93



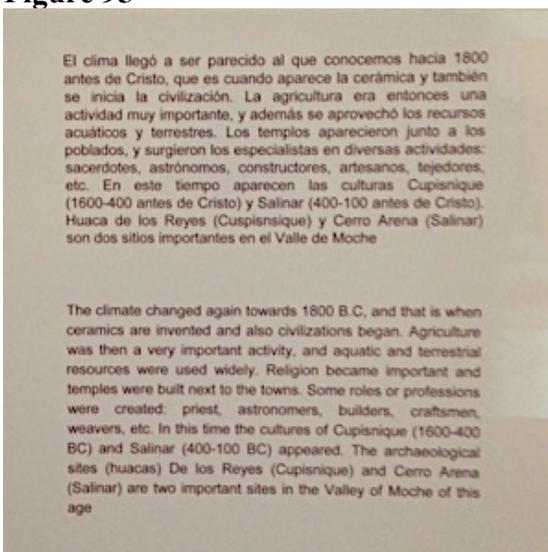
Vue d'un cartel de la salle *Orígenes*, Musée de site de Chan Chan, photographie, 6.9 cm x 4 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 94



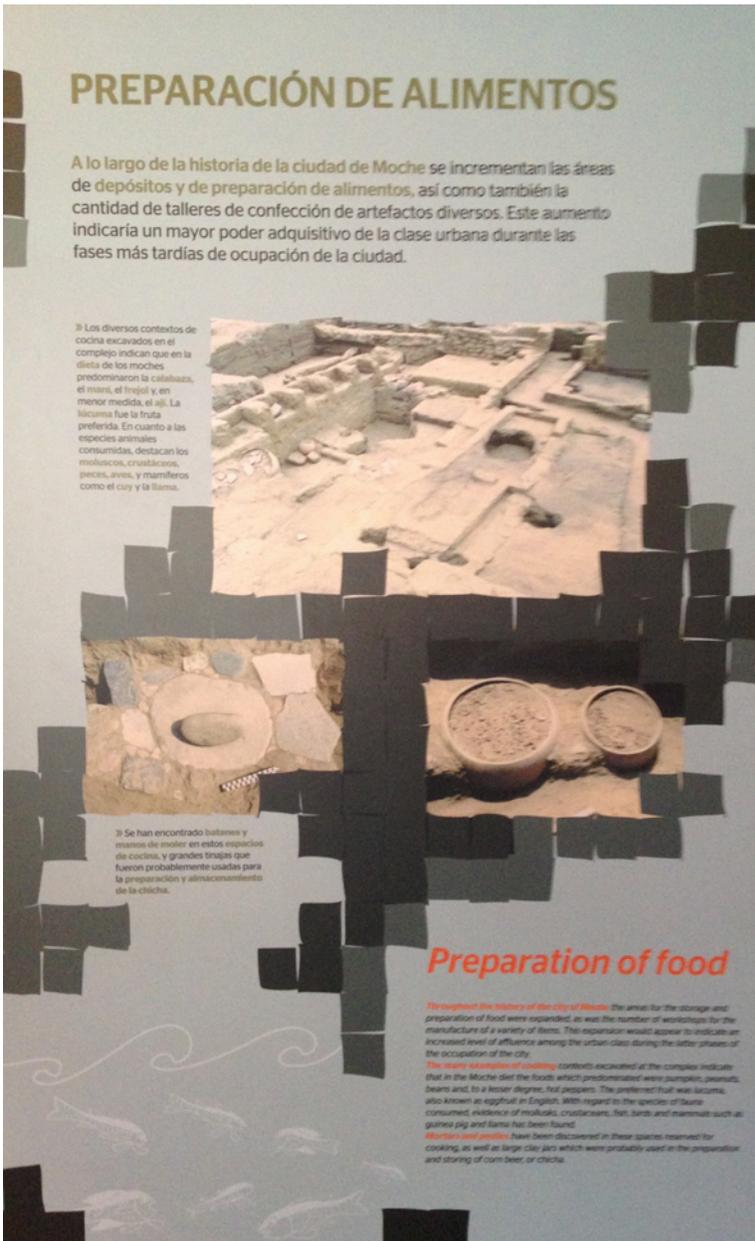
Vue d'un panneau avec texte de vitrine, salle *Cultura*, Musée de site de Chan Chan, photographie, 9.9 cm x 8.5 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 95



Vue d'un panneau avec texte de section, salle *Orígenes*, Musée de site de Chan Chan., photographie, 7.4 cm x 7.3 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 96



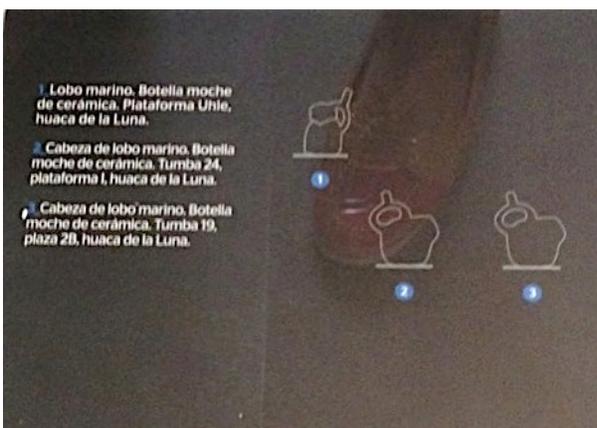
Vue d'un panneau avec texte de section, troisième salle, Musée de site Huacas de Moche, photographie, 16.5 cm x 10.1 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 97



Vue d'un texte de vitrine murale, salle des tombeaux, Musée de site Huacas de Moche, photographie, 11.2 cm x 15.8 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 98



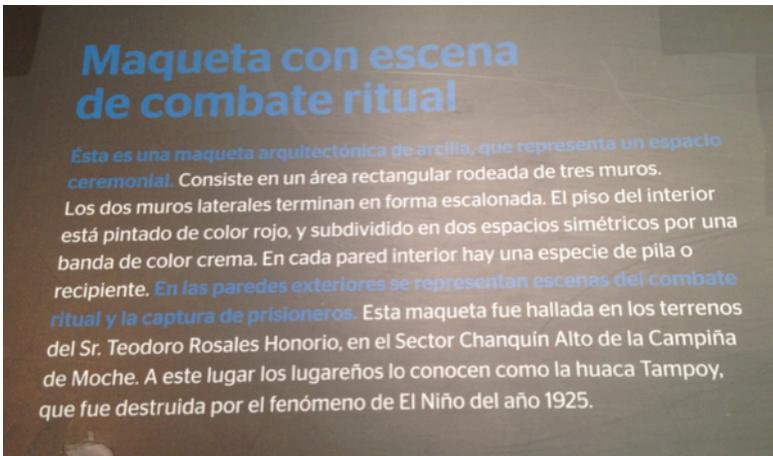
Vue d'un cartel d'une vitrine murale de la salle des tombeaux, Musée de site Huacas de Moche, photographie, 5.7 cm x 8 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 99



Vue d'un panneau sur la cité moche de la troisième salle, Musée de site Huacas de Moche, photographie, 7.3 cm x 10.9 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 100



Vue d'un texte de table-vitrine de la salle principale, Musée de site Huacas de Moche, photographie, 6.1 cm x 10.4 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 101



Vue d'une vitrine murale de la salle des tombeaux : *Reentierro Moche*, Musée de site Huacas de Moche, photographie, 10.1 cm x 13.4 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 102



Vue d'une vitrine murale, salle principale : *Ceremonia del Sacrificio*, Musée de site Huacas de Moche, photographie, 9.2 cm x 12.1 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 103



Vue d'une reconstitution historique sur la reconstitution de l'habitat moche et de la préparation des aliments, Musée de site Huacas de Moche, photographie, 6.8 cm x 5.1 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 104



Musée de site Huacas de Moche, photographie, 6.9 cm x 9.2 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 105



Centre communautaire du Musée de site Huacas de Moche, photographie, 6.7 cm x 8.9 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.

Figure 106



Musée de site de Chan Chan, photographie, 7.7 cm x 9.2 cm, détail, photo de l'auteur, septembre 2014.