



HAL
open science

La réforme muséale à l'heure postcoloniale. Stratégies muséographiques et reformulation du discours au Musée royal d'Afrique centrale (2005-2012)

Gaëlle Crenn

► **To cite this version:**

Gaëlle Crenn. La réforme muséale à l'heure postcoloniale. Stratégies muséographiques et reformulation du discours au Musée royal d'Afrique centrale (2005-2012). Culture et Musées, 2016, Le musée et le politique, 37, pp.177-201. 10.4000/culturemusees.866 . hal-03083300

HAL Id: hal-03083300

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03083300v1>

Submitted on 23 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

La réforme muséale à l'heure postcoloniale. Stratégies muséographiques et reformulation du discours au Musée royal d'Afrique centrale (2005-2012)

*Museum Reform in the Postcolonial Era. Museum Strategies and the Rephrasing
of the Colonial Narrative at the Royal Museum for Central Africa (2005-2012)*

*Reforma del museo en la era postcolonial. Estrategias museísticas y
reformulación de la narrativa del Real Museo de África Central (2005-2012)*

Gaëlle Crenn



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/culturemusees/866>

DOI : [10.4000/culturemusees.866](https://doi.org/10.4000/culturemusees.866)

ISSN : 2111-4528

Éditeur :

Avignon Université, UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2016

Pagination : 177-201

ISBN : 978-2-330-07578-1

ISSN : 1766-2923

Ce document vous est offert par Université de Lorraine



Référence électronique

Gaëlle Crenn, « La réforme muséale à l'heure postcoloniale. Stratégies muséographiques et reformulation du discours au Musée royal d'Afrique centrale (2005-2012) », *Culture & Musées* [En ligne], 28 | 2016, mis en ligne le 19 juin 2018, consulté le 24 mai 2023. URL : <http://journals.openedition.org/culturemusees/866> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/culturemusees.866>

LA RÉFORME MUSÉALE À L'HEURE
POSTCOLONIALE.
STRATÉGIES MUSÉOGRAPHIQUES ET
REFORMULATION DU DISCOURS AU MUSÉE
ROYAL D'AFRIQUE CENTRALE (2005-2012)

Les musées d'ethnologie en Europe furent employés comme des instruments de promotion de la politique d'expansion des États-nations conquérants au XIX^e siècle (Poulot, 2005). Ils connaissent au début du XXI^e siècle des processus de profonde réforme, touchant l'existence des institutions elles-mêmes – disparitions et créations – ou la reformulation de leur discours (Thomas, 2012 ; Simpson, 2001).

Si les réécritures et les reformulations des discours des musées des « autres » et les relations entretenues par l'Occident avec ceux-ci ont parfois été très longues à venir (de l'Estoile, 2007 ; Aldrich, 2012), selon Paul Basu et Sharon Macdonald, les expositions réflexives sont devenues aujourd'hui presque systématiques dans les musées d'ethnologie, au point de devenir « une nouvelle orthodoxie » (Basu & Macdonald, 2007 : 20). Certaines cependant tiendraient plutôt lieu d'alibi : elles permettraient d'éviter à peu de frais d'engager une réelle politique de reconnaissance ou de réparation – symbolique et matérielle – envers les pays considérés. Mais par ailleurs, selon Kylie Message (2006), la reformulation de discours muséal portant sur les valeurs fondamentales guidant son action et justifiant son rôle social peut mettre l'existence même du musée en question dans un contexte politique radicalement transformé. Se pose alors la question de savoir jusqu'à quel point un musée peut reformuler son discours pour rendre compte

de la complexité de la situation postcoloniale et des liens qui la traversent (Smouts, 2007) sans saper sa propre autorité. Quelles stratégies muséographiques les expositions peuvent-elles déployer afin de rendre compte du nouveau contexte post-colonial et de donner place aux communautés et sujets post-coloniaux ? C'est à travers le cas du Musée royal d'Afrique centrale (MRAC) de Belgique que nous explorons cette question. Situé à Tervuren près de Bruxelles, voulu par Léopold II, le MRAC porte en lui la « subtile stratification d'un siècle de muséographie » (Wastiau, 2002 : 85). Devenu pour ses détracteurs une caricature du musée colonial, il fait partie de ces ex-musées coloniaux « dont les collections et les bâtiments évoquent, pour des visiteurs variés, la fierté ou la douleur, la nostalgie ou la colère, de grandes réalisations ou des crimes haineux, et le font au beau milieu de sociétés confrontées aux questions contemporaines des migrations, du pluralisme culturel, des aléas des politiques internationales et de sensibilités souvent à vif » (Aldrich, 2012 : 28).

Nous nous intéressons à la période de 2005 à 2012 – précédant sa fermeture fin 2012 pour rénovation¹ –, qui a vu se succéder un ensemble d'expositions temporaires, produites par le musée, ayant pour but de procéder à une réécriture du script muséal : *La mémoire du Congo. Le temps colonial* (2005) ; *Expo58 au Musée royal de l'Afrique centrale* (2008) ; et *Uncensored. Histories animées des coulisses* (2012).

Dans le contexte de la rénovation planifiée du musée, ces trois expositions sont explicitement réflexives : elles portent sur le projet du musée lui-même, qu'elles visent à dévoiler, recontextualiser, commenter ; elles sont présentées comme des moments de préparation pour les publics, voire de préfiguration du musée à venir. Ces expositions font ainsi elles-mêmes partie du processus de rénovation, qu'elles anticipent et accompagnent. Enfin, elles ont un caractère cumulatif : certains objets emblématiques sont repris, avec des mises en scène et des commentaires modulés, de l'une à l'autre. Nous nous intéressons à la façon dont le musée, à travers ces expositions temporaires, se montre et se dit. Quelle reformulation du discours s'y produit, opéré au moyen de quelle écriture muséographique ? Quels sont les déplacements repérables dans le discours : s'agit-il d'inversion, de retournement ? À quelle recontextualisation le discours historique est-il soumis : mise en perspective, reprise, rupture ? Quelles écritures et approches stylistiques sont-elles privilégiées dans les muséographies ? C'est en analysant la politique muséographique du musée que nous analysons dans quelle mesure l'institution muséale, mise à l'épreuve de la situation postcoloniale, parvient à réformer son projet. Dans quelle mesure les expositions

temporaires contribuent-elles, finalement, à la décolonisation du musée (Clifford, 2013) ?

DE LA RÉFORME DU
MUSÉE COLONIAL
DANS UN CONTEXTE
POST COLONIAL

Le mouvement de fond de réforme des musées d'anthropologie en Europe s'est nourri à la fois d'une critique interne – celle de l'anthropologie critique (Ames, 1992 ; Dubuc, 2002 ; Phillips, 2011) et du courant de la *new museology* – et d'une critique externe : celle portée par les collectifs de citoyens, par des communautés issues des pays ex-colonisés présents en Europe ou dans les pays d'origine, qui ont contesté des expressions devenues inadéquates, blessantes ou intolérables dans les expositions (Peer & Brown, 2003 ; Kreps, 2011). Face à ces critiques, les institutions muséales, associant plus fréquemment ethnologues et artistes, ont éprouvé dans les expositions, espaces d'expérimentation de la pratique critique, de nouvelles stratégies de représentation de soi et de l'autre (Basu & Macdonald, 2007). Notre objectif principal est d'éclairer les stratégies discursives privilégiées par le MRAC dans son entreprise de rénovation : quelles reformulations des discours portant sur le rôle du musée sont énoncées ? À travers quels dispositifs scénographiques ? L'étude des expositions s'appuie d'une part sur le texte des expositions et les paratextes s'y rapportant – catalogues, document de médiation, publications promotionnelles –, ce qui permet d'identifier le « script » muséal (Nordegraaf, 2012 : 14). Les stratégies muséographiques (Schiele & Boucher, 2001) d'autre part impliquent des choix de parcours et de présentations d'objets spécifiques². Sont mises en lumière également les figures de visiteurs inscrites dans les dispositifs d'exposition. L'analyse tient enfin compte de l'architecture du bâtiment, dont on sait qu'il est marqué intimement par la fondation même de l'entreprise muséale et par son lien avec la période coloniale (Couttenier, 2010). Sont alors prises en compte les modifications touchant l'architecture, l'aménagement et la statuaire, ainsi que les relations du corps architectural avec son environnement. Comment les évolutions institutionnelles du musée ont-elles été rendues manifestes pour les publics ? Dans quelles mesures les expositions parviennent-elles à infléchir le « script » initial du musée ? C'est en mettant en regard écriture scénographique et traitement du corps du bâtiment que sont mis au jour les déplacements, les

altérations, mais aussi les capitalisations de sens qu'opèrent les expositions temporaires.

Comme d'autres musées européens d'ethnologie fondés dans la période coloniale, le MRAC a connu une longue inertie des années 1930 aux années 1960. Dans le cas de la Belgique, cette inertie se prolonge jusqu'aux années 1980 (Bouttiaux, 1999). Selon Boris Wastiau, ce musée, instrument de propagande coloniale, avait pour but de « représenter le Congo ». Occupant un peu moins de la moitié des salles, la partie ethnographique divisait sa présentation en huit thèmes, le reste étant dévolu à la description du milieu naturel et aux actions médicales menées par les colons ainsi qu'à l'exploitation agricole et minière. Le musée « jouait, comme il le fait toujours, sur la “suspension de l'incrédulité”, une fausse évidence faite de factuelités ordonnées par les conservateurs pour instiller au public le sentiment que ce qu'il voit “représente” objectivement le monde, en l'occurrence, le Congo » (Wastiau, 2002 : 88). Une désaffection lente, mais continue des publics, des moyens limités d'action figent peu à peu l'institution, que les visiteurs raréfiés – à l'exception des publics scolaires – visitent comme une curiosité, ou pour nourrir une nostalgie qui ne s'exprime plus publiquement, mais qui rejaillit dans certaines occasions sous forme de controverses. S'intensifie la perception du musée comme musée colonial, jusqu'à la caricature : l'expression « Tintin au Congo » est largement associée au musée par les médias (Bragard & Planche, 2010).

LA MÉMOIRE DU
CONGO : ÉMERGENCE
D'UN CONTRE-
DISCOURS ET
PERSISTANCE DES
AMBIVALENCES

L'installation en 2005 de l'exposition *La mémoire du Congo. Le temps colonial* marque une première étape décisive dans l'évolution du discours du MRAC³. L'initiation du processus de rénovation passe par une double exposition réunie dans le programme *Congo Nature et Culture*. À une exposition historique présentant un bilan critique s'adjoint une exposition sur les ressources naturelles qui préfigure le futur musée rénové. Le musée se place de lui-même au centre d'un débat qui se développe dans la société belge et européenne sur la période coloniale léopoldienne, celle du « caoutchouc rouge » (1890-1908), et sur les atrocités commises à l'encontre des

populations autochtones. Le retour sur cette période controversée est considéré comme inévitable afin de fonder sur des bases saines un projet de rénovation : il en est le point de départ. *La mémoire du Congo* s'appuie sur une démarche historique et un traitement muséal qui entraînent une inflexion du discours par plusieurs moyens. Tout d'abord, par le recours à de nouvelles sources historiques et par la mention plus visible des sources : l'origine des sources, « essentiellement coloniale, et à des fins de propagande », est indiquée en avertissement à l'entrée de l'exposition. L'exposition met en perspective la figure de l'explorateur Henry Stanley par la thématisation de sa présence dans différentes formes de fictions, littéraires et cinématographiques. Par ce nouveau traitement iconographique, l'exposition va au-delà de la célébration, de manière à déconstruire le mythe et montrer comment les représentations culturelles sont produites par la société et par le musée lui-même. Plusieurs aspects de la violence de l'entreprise coloniale sont relevés, et des thématiques nouvelles, auparavant négligées, sont soulevées – par exemple la question du genre, ou la place du travail forcé. L'exposition introduit ainsi un discours critique sur la violence coloniale, appuyé par la présence de photographies de mutilations punitives des travailleurs forcés des exploitations. Elle met également en évidence une continuité entre passé et présent, par un prolongement temporel qui débouche dans la dernière salle sur des paroles de contemporains, au Congo et dans la diaspora belge. Le traitement scénographique emprunte les codes sémiotiques de la modernité – mobilier blanc *design*, témoignages vidéo, citation de rappeur sur le mur d'entrée – pour signifier la contemporanéité (Fabian, 2009).

Enfin, dans les vitrines, la présentation des artefacts coloniaux et autochtones est articulée autour de la notion de rencontre, notion relevant d'une perspective postcoloniale, qui prend en compte l'agenda – la stratégie d'actions planifiées – et l'*agency* – la capacité d'initiative et d'action – des colonisés. Contrastant avec ces pratiques muséales, cependant, le discours reste marqué par la prudence lorsqu'est abordée la question des violences de la période du caoutchouc rouge. Le livret produit pour accompagner la visite, rédigé par le commissaire Jean-Claude Vellut, dénonce la littérature postcoloniale faisant du Congo le centre d'une construction fantasmatique de l'horreur coloniale. Ainsi, si les références de la littérature antiléopoldienne sont mentionnées, la littérature anticolonialiste est qualifiée de « révisionniste », et le musée rejette fermement la thèse d'un génocide perpétré dans « sa » colonie par Léopold II.

L'exposition temporaire *La mémoire du Congo* propose donc un discours diamétralement opposé à celui qui structure

l'exposition permanente. La juxtaposition des deux types d'exposition introduit une tension au sein du musée, avec deux interprétations dos à dos, l'une déconstruisant l'autre. À cette tension est associé un déplacement des sculptures : tandis que le buste de Léopold, auparavant omniprésent, est mis à l'écart, l'exposition temporaire commente l'aménagement de la rotonde, où sont toujours présentes des sculptures allégoriques d'Arsène Matton. Ces sculptures qui mettent en scène « la Belgique apportant la civilisation au Congo » sont accompagnées de sculptures ethnographiques d'Herbert Ward, dans une disposition soulignant « le script colonialiste le plus pur », comme l'a analysé Kirsty Brendon (2010). Si leur présence dans les niches des murs de marbre d'où elles surplombent les visiteurs pèse toujours d'un poids symbolique très fort, les mises en contexte historique des sculptures permettent d'ouvrir à des réinterprétations plus distancées. Enfin, les groupes ethnographiques sculptés, issus de l'Exposition de 1897 – à la suite de laquelle fut construit le musée – sont replacés dans le hall à l'arrière du musée, et leur origine est également recontextualisée par des cartels et des illustrations – par exemple des vues de l'exposition originelle – qui permettent d'en comprendre la genèse et le sens.

Avec cette exposition, le musée tente de réformer son message à l'ère de la décolonisation par une critique de l'héritage colonial, tout en nuancant, par la voix de ses historiens, la condamnation de celui-ci. Malgré sa modération, et en dépit des espaces de dialogues ménagés entre les différents scénarios proposés, la réception de l'exposition a soulevé de vives controverses dans la société belge, révélant des « mémoires clivées » (Aldrich, 2012). Les ambivalences du discours reflètent celles de la société belge face au passé colonial. Marques de la dynamique de changement enclenchée, ces expositions temporaires sont toutefois prolongées, puis partiellement pérennisées. Elles finissent par constituer des sections permanentes du musée, qui, si elles restent discrètes⁴, témoignent néanmoins d'un désir « de continuer à travailler dans la perspective de l'exposition de 2005 à une histoire commune à deux voix sur l'Afrique et la Belgique » – panneau d'introduction de la section « Le temps colonial », toujours présent en 2008. Si les voix paraissent opposées, le musée tente cependant de les abriter en vue de poursuivre l'écriture d'une histoire partagée.

EXPO 58 : UN
PARCOURS
PALIMPSESTE, ENTRE
CRITIQUE ET
NOSTALGIE

En 2008, l'exposition *Expo58* est présentée dans le cadre du programme événementiel porté par la ville de Bruxelles, consacré au cinquantième anniversaire de l'Exposition internationale de 1958. S'associant à l'événement, à l'instar de nombreux autres musées et acteurs culturels de la ville, le musée y prend appui pour poursuivre son évolution. Il présente à ce moment un « parcours Expo58 », sous la forme de stations à lire et à voir insérées au sein de l'exposition permanente. La manifestation est l'occasion d'une nouvelle formulation critique sur l'héritage colonial, qui introduit de façon subtile un discours postcolonial tout en contribuant à resituer la place du musée dans la ville.

Dans son orientation générale, la manifestation commémorative *Expo58* oscille entre célébration et relecture critique d'une période charnière de l'histoire belge, rétrospectivement symbolisée par l'Exposition internationale de 1958. Dans ce contexte, l'exposition n'échappe pas à un paradoxe : pensée comme un moyen de déconstruire le passé, elle vise aussi la valorisation spectaculaire de la ville (Bélanger & Côté, 2005 ; Pradel, 2013). Dans sa forme scénographique, l'exposition présente tout d'abord un système de cartels et de petits panneaux semi-transparents, en papier calque, directement apposés sur les dispositifs muséographiques existants – vitrines, dioramas. Par cette intervention toute en légèreté, les concepteurs soulignent l'existence de multiples couches de discours superposées, et font ressortir le caractère de palimpseste du discours muséal. Si le passé reste visible en transparence, le calque superpose un discours actualisé qui permet de lire le présent. Un mobilier complémentaire, composé de boîtes blanches de plexiglas lumineuses, dont certaines abritent les outils multimédias, apporte une touche moderne qui tranche avec l'aménagement muséographique et architectural « dans son jus » du lieu.

Ainsi, le visiteur est invité à feuilleter, avec ces calques légers, les couches temporelles en revisitant des points historiques clés, mais aussi les types de discours portés sur le musée, et ainsi à en historiciser le contenu. L'exposition s'attache notamment à retracer le lien entre les expositions universelles et la constitution des collections. Elle rappelle la naissance du musée colonial lors de l'exposition de 1897 et le rôle de vitrine de la colonie qu'il rejoue en 1958. Surtout, l'exposition procède à une

réinterprétation du sens de l'Exposition de 1958 à la lumière de sa réception.

Les films et les cartels insistent sur le décalage entre le discours que tenait alors le musée et l'imminence du processus de la décolonisation. Un film d'époque, diffusé dans le Pavillon de l'*Expo58*, est commenté en ces termes par l'historien Elikia N'Bo-kolo :

« [Le discours de l'*Expo58*] "a gommé et recouvert d'une couche de peinture à l'eau de rose" le tableau de la situation des colonies, donnant "l'image d'une société sans histoire dans une exposition sans histoire". Or, l'expérience des visiteurs et des Congolais fait au contraire que l'*Expo58* "contribue avec d'autres choses à cette accélération de l'histoire" qui va mettre un terme au système colonial. »

L'historien montre comment l'exposition, loin de renforcer les hiérarchies raciales et sociales sous-tendant le projet colonial, a contribué à les renverser. L'approche s'inscrit dans une perspective postcoloniale, attentive aux interprétations contestées de l'événement, et s'appuyant sur des acteurs jusqu'alors peu écoutés – les participants congolais –, en prenant en considération leurs enjeux et capacités d'initiatives – *agency* – propres (Smouts, 2007).

En complément est poursuivie la recontextualisation des groupes ethnographiques présents ou remis dans le parcours – les Aniota⁵, les groupes sculptés de 1897. Sont évoquées dans les panneaux d'interprétation les logiques d'exhibition de l'autre et la construction d'une représentation de l'altérité apte à soutenir et légitimer les visées d'expansion coloniale.

Si le sujet principal du parcours est l'*Expo58*, la mise en abyme du musée permet également d'aborder d'autres points de façon réflexive, tels que les manières de présenter la faune et l'architecture muséale elle-même. Évoquer les manières d'exposer est l'occasion d'un retour sur les significations architecturales fonctionnelles et symboliques du musée – les références aux peintures murales magnifiant les paysages des colonies – et sur les principes scientifiques organisant les présentations dans le musée – l'évolution des techniques de taxidermie et de dioramas. Cette description architecturale et technique détaillée redonne au musée une histoire et rompt avec l'image d'immobilisme ou de figement dans un temps colonial révolu, en rappelant qu'il fut aussi un lieu d'innovations techniques et scientifiques. Des faits peu connus sont révélés, ce qui va aussi dans le sens de la réaffirmation des liens d'attachement, teintés de nostalgie, entre le musée et ses visiteurs (Olalquiaga, 2008). Ainsi, l'éléphant empaillé, préparé pour l'*Expo58*, auquel les publics se montrent très attachés, trône

toujours dans la principale galerie aux côtés d'un discours de reprise historique critique et fait subsister, à travers la permanence des animaux symboles, une forme de nostalgie réconfortante, ou, comme la qualifie Svetlana Boym, « restaurative » (Boym, 2001 : 50). Produite par la mise en scène des symboles sociaux dans les expositions universelles, cette stratégie est une des raisons de la résonance profonde de ces grandes expositions (Richman Kenneally & Sloan, 2010). Comme l'exprime Ian Jones, « la nostalgie peut être irrépressible, surtout quand elle s'applique au passé récent » (Jones, 2008 : 8). Finalement, le discours de l'exposition reste marqué par l'ambivalence inscrite au fondement de l'événement dans son ensemble : une oscillation entre examen critique et repli nostalgique, sur une période qui pour la société belge a longtemps résonné comme un âge d'or de prospérité.

Le parcours se termine par une table lumineuse traitant des « limites du monde de l'*Expo58* ». Y sont évoqués les mouvements dans l'exposition – départ des artisans congolais – à l'extérieur et au Congo –, ascension de Patrice Lumumba. Le retour sur le moment 1958 propose une relecture du musée, de son architecture, de ses techniques muséographiques et de ses implications politiques, admettant qu'« en plein climat de décolonisation, l'image édulcorée et triomphale que donne l'Exposition du Congo belge [tout comme le musée qui était étroitement associé] est un peu anachronique » (Table 1, *L'Expo58* et la section Congo Belge et Ruanda-Urundi). C'est principalement par l'introduction de nouvelles approches historiques postcoloniales, mais aussi en retravaillant, entre nostalgie et mise à distance, le rapport entre le musée et la société que s'effectue ce travail de reformulation.

Enfin, la participation du musée de Tervuren à une initiative municipale de commémoration a pour effet de re-centraliser le musée dans la géographie urbaine, en le reconnectant aux autres lieux emblématiques de l'*Expo58*, et avant tout à son principal emblème, l'Atomium⁶. C'est en effet au pied de l'Atomium que se trouvait le Palais du Congo et du Rwanda-Urundi, où sept pavillons exposaient les richesses de la colonie. La manifestation contribue ainsi à réinscrire plus nettement le musée dans l'actualité événementielle de la métropole.

UNCENSORED : MISE
À NU DU BÂTIMENT
ET CONSTRUCTION
D'UN CONTRE-MUSÉE

En 2012 est annoncée l'exposition *Uncensored. Histoires animées des coulisses*, dernière exposition avant la rénovation au cours de laquelle « les dernières salles marquées par l'empreinte coloniale et à la présentation désuète vont disparaître » (panneau d'accueil, hall d'entrée du musée). Avant la fermeture du musée, les visiteurs sont invités « à découvrir une dernière fois, toute une série de facettes plus ou moins connues du musée, à écouter quelques récits inédits, à visiter les caves qui, d'ordinaire, ne sont pas accessibles au public » (*ibid.*). Comme l'annonce la voix du directeur général Guido Gryseels, qui introduit l'audioguide : « Il est grand temps de raconter une nouvelle histoire de l'Afrique. » Avant que le futur musée rénové n'incarne celle-ci, un dernier tour est proposé, poursuivant un double objectif : « questionner l'architecture » et « porter attention à l'Afrique contemporaine » (audioguide, introduction).

Exposition de chantier, au double sens d'exposition visant à accompagner la rénovation du musée et d'en exposer le projet, *Uncensored* est installée dans un musée lui-même déjà en chantier : les transformations architecturales de fond sont déjà initiées, les espaces d'exposition et de circulation déjà en partie bouleversés et transformés. Dans ce contexte, l'exposition va adopter elle-même un style graphique évoquant une signalétique de chantier⁷. L'exposition intervient peu après la célébration du centenaire du musée. Celui-ci a été essentiellement célébré en interne, sous la forme d'une publication anniversaire dont la rédaction a été confiée à un membre de l'équipe scientifique, Marteen Couttenier : « Le Musée de Tervuren a 100 ans. Si les murs pouvaient parler. » (Couttenier, 2010.) La publication de circonstance est essentiellement promotionnelle : elle retrace l'histoire du musée, en faisant une large place aux personnels, des scientifiques aux gardiens, qu'elle honore, ainsi qu'aux personnalités politiques et diplomatiques qui le visitèrent. Le ton reste très neutre et l'ouvrage se cantonne à la mention des évolutions sur un registre purement technique – telles que le type d'armoires, l'aménagement des espaces pour pallier le manque de place, l'évolution des uniformes des gardiens, etc. Il parvient de ce fait à évacuer les questions politiques concernant les buts et les missions du musée, qui restent peu perceptibles pour le lecteur. Structuré par une approche architecturale, l'ouvrage revisite le musée « de la cave au grenier » (titre d'un chapitre), c'est l'espace et son

aménagement qui forment la clé de voûte – pour rester dans l’analogie architecturale – de l’ouvrage.

On retrouve l’influence de cette publication dans la structure de l’exposition. C’est bien un parcours « des caves au grenier » que les visiteurs vont suivre, dans des salles et des caves en chantier, dont les structures sont altérées, mises à nu, ce qui dévoile le bâtiment jusque dans son intériorité la plus intime. L’exposition *Uncensored* prend appui sur les travaux pour proposer dans un parcours une réflexion sur le sens porté par le bâtiment : le dévoilement des coulisses du musée et de son squelette architectural est le moyen de la relecture du projet, en vue de sa reprise actualisée dans le futur musée rénové. Alors que *Expo58* recouvrait l’exposition permanente de nouveaux vêtements, de nouveaux ornements, comme un voile léger sur le corps du musée, *Uncensored* est un radical déshabillage du bâtiment, qui sert de médium pour attirer l’attention des visiteurs sur l’historicité du projet. Cette fois-ci, il s’agit de rendre visibles les multiples couches que l’histoire a empilées et de les décaper pour retrouver le sens du projet original. L’exposition révèle d’ailleurs dans une salle (salle 23) les multiples couches de peinture jusqu’à la mise au jour des couches initiales. Cette exposition, au sens premier de révélation de ce qui était caché, constitue une métaphore efficace, d’ailleurs commune dans les musées⁸, des cycles de vie du musée et de ses multiples couches de sens, avant d’en proposer une refondation.

Comment le bâtiment peut-il supporter cette opération de déconstruction radicale ? Et quels en sont les moyens discursifs ? L’exposition insiste tout d’abord sur le discours de vérité qu’elle tient à ses visiteurs. Il s’agit de retrouver la vérité du bâtiment original, et dans le même temps de dévoiler un projet authentique. L’analyse des textes de panneaux présents dans l’exposition permet de mettre en évidence ces intentions.

PANNEAU « UN MUSÉE DANS UN MUSÉE ? »

« De nombreux visiteurs déplorent que le musée tel qu’il apparaît aujourd’hui soit appelé à disparaître dans le processus de rénovation. Souvent on admet que l’ensemble du musée n’a pas été modifié depuis cette époque. Rien n’est moins vrai. La disposition des salles est souvent restée inchangée pendant de longues périodes, et le musée est devenu une sorte de “musée dans le musée” montrant en divers endroits la façon dont le Congo était représenté au temps colonial. En revanche, la plupart des salles ont subi de profondes rénovations dans les années 1970 et des modifications récentes ont été apportées il y a quelques années encore. Certains espaces ont d’ailleurs été si souvent rénovés au cours de leurs 100 années d’existence que le concept original de l’architecte a disparu. La rénovation qui

s'amorce permet de retrouver l'éclairage naturel et les perspectives d'origine. »

L'institution effectue un double retour, en revenant parallèlement au bâtiment originel et au projet initial, comme l'ont pratiqué d'autres institutions : la démarche fut similaire lors de la création de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration au Palais de la Porte dorée avec les architectes Patrick Bouchain et Loïc Julienne (Murphy, 2007). C'est aussi un discours de proximité, de complicité avec les visiteurs que tient l'institution, en leur proposant la visite des coulisses : c'est un gage de confiance et un privilège que de découvrir l'envers du décor. Pour attester de ce privilège, le discours de l'audioguide est introduit par la voix du directeur, de façon à la fois hautement institutionnelle et personnalisée. Les visiteurs peuvent plonger dans les caves, ouvertes de façon exceptionnelle. Est autorisé un déplacement à la fois spatial et symbolique, vers les sous-sols, permettant d'accéder à ce qui est d'habitude caché, mis hors des yeux des publics (par exemple les espaces de réserves), mais aussi ce qui peut leur être dissimulé par l'institution, par censure, comme l'indique le titre *Uncensored : Sans censure*. Pour assurer cette complicité dans la découverte des coulisses, l'humour et le pittoresque sont privilégiés. Une légèreté de ton prévaut dans ce qui devient une sorte de jeu ainsi lancé autour de l'image complexe du musée, allant parfois jusqu'à la caricature. L'humour et l'autodérision semblent alors une stratégie visant à désamorcer les éventuelles critiques.

Les thèmes de l'exposition concernent en premier lieu les missions du musée, qui se trouvent réaffirmées. L'exposition est non seulement réflexive, mais méta-narrative : elle vise à refonder la légitimité de l'institution muséale. Au fil des salles se déroule un examen critique des pratiques de collection, de recherche et de diffusion, soit les trois principales missions muséales. Concernant l'histoire des collections, des panneaux reviennent sur les conditions de collecte, l'origine des collections – par exemple des trophées de chasse donnés par les chasseurs – et surtout évoquent les contingences de terrain habituellement passées sous silence – telle la rémunération pour se procurer des spécimens difficiles à obtenir. Ce point essentiel à l'historicisation des collections est de plus en plus fréquemment présent dans les expositions réflexives des musées de sciences naturelles et d'ethnologie, nouveaux ou récemment rénovés, avec des modulations de profondeur. Il est brièvement évoqué au musée du quai Branly, sur une section de la rivière – chemin d'accès au plateau des collections –, consacrée à l'emprise des explorations scientifiques. Il est plus

développé au Museum der Kulturen de Bâle, dans son exposition inaugurale intitulée *Expéditions* (2011), et fait l'objet d'une mise en scène particulièrement forte au musée des Cultures du monde de Göteborg : aux objets absents se substitue une trace de sang évoquant la violence des arrachements des objets à leur contexte d'origine. À Tervuren, c'est notamment sur une collection peu connue que les explications vont être approfondies : le couloir d'accès aux caves est recouvert d'une mosaïque de reproductions photographiques du fonds d'Inforcongo.

PANNEAU « 19 741 PHOTOS »

« [...] Inforcongo a été fondé au début des années 1950 sur l'initiative du ministère des Colonies comme nouveau centre d'information. Une importante collection de photos a été ainsi créée. Les thèmes abordés étaient très divers et beaucoup de photos concernaient l'influence européenne sur la vie des Africains et sur les transformations économiques et sociales dans la colonie. »

Un second panneau en précise la constitution :

PANNEAU N° 2

« Carlo Lamote et Henry Goldstein furent des photographes particulièrement actifs et primés d'Inforcongo. Avec beaucoup de zèle, ils se sont consacrés entre autres à la photographie ethnographique. Inspirés par un idéal d'explorateur, ils étaient sans cesse à la recherche de sujets ethnographiques intéressants. Ils étaient convaincus que les traditions locales étaient appelées à disparaître rapidement et qu'il fallait donc d'urgence les fixer sur la plaque photographique.

Toutefois, les danses et rituels traditionnels qu'ils voulaient "découvrir" et documenter ont souvent été organisés sur leur propre initiative. Ils étaient aidés en cela par les agents territoriaux ou par les missionnaires et ils disposaient d'un budget particulier pour financer la préparation et les représentations sur place. En vue d'assurer un enregistrement "objectif", tous les éléments qui étaient le résultat de l'importation ou de l'influence européenne furent supprimés avant de déclencher la caméra. On estimait cela nécessaire pour garantir aux images leur véritable authenticité. C'est ainsi qu'un grand nombre de danses traditionnelles n'ont pas été découvertes, mais plutôt réinventées. Néanmoins, les photos furent cataloguées comme documentation scientifique et sont aujourd'hui encore souvent consultées comme documents

objectifs de l'époque, sans que ceux-ci fassent l'objet d'une analyse critique. »

Les rédacteurs utilisent dans ce texte les guillemets pour introduire une distance réflexive par rapport aux pratiques mentionnées et mettre en lumière le caractère construit de l'objectivité elle-même⁹. Cependant, si ce commentaire est développé, il reste que le choix du dispositif rend difficile l'appréhension de chaque photographie dans sa singularité. Les clichés se présentent à la vue pêle-mêle et sans contexte : des corps, des détails de corps, des corps sains ou malades, des scènes de vie, etc., sans source ni légende. La mosaïque contribue en ce sens plutôt à redonner une idée de masse impénétrable de données, d'une réalité invisible de par sa prolifération même. De plus, les commentaires des panneaux, souvent quantitatifs, égrènent une litanie de nombres de spécimens, de photos, de documents, de matériel de toutes sortes. À l'inverse, on en dit peu sur leur usage : leur destination reste vague – « utilisés pour la recherche » ; « une archive unique de la biodiversité africaine »... –, ce qui en limite finalement la portée réflexive pour les visiteurs.

Cependant, les fonctions de recherche sont plus détaillées ailleurs. Des photos de grande taille recouvrant les murs illustrent les collections déjà déplacées dans les nouvelles réserves pour expliquer leur traitement et les conditions de leur conservation. Dans la salle des trophées, le visiteur passe dans un long couloir entre des rangées d'impressionnants spécimens naturalisés, certains montés en trophées à exposer, d'autres installés dans des coffres ou des cages. Ils servent à illustrer le rôle des institutions douanières dans la lutte contre les trafics. Pour évoquer le travail de recherche et de conservation, un bureau, similaire à ceux situés en réalité dans les étages, est reconstitué. Mobilier de bois désuet, à multiples tiroirs, spécimens rares et curieux, il convoque l'image datée du conservateur-savant-naturaliste du siècle passé. Cette reconstitution à vocation immersive vise, à travers une image désuète, mais pensée comme significative pour les publics, à figurer les aspects de la recherche scientifique.

Concernant la fonction de diffusion, des « trucs et astuces » utilisés pour la mise en scène de la faune et de la flore sont dévoilés, par le truchement de dispositifs reconstitués ouverts – dioramas – dans lesquels le visiteur est invité à pénétrer. La visite des coulisses donne aux visiteurs les clés du dispositif muséographique illusionniste. Des anecdotes cocasses sont mentionnées, tel l'usage de cheveux humains pour compléter un pelage. Ce registre du dévoilement de l'envers du décor est souvent mobilisé par les musées dans la visée de la

construction d'une relation à la fois plus forte et plus intime avec ses visiteurs. Ce genre d'anecdotes fournit fréquemment la matière des publications sur les réseaux sociaux ou d'événements – par exemple les nuits des musées. Le musée se désinstitutionnalise. En montrant sa face cachée, il atteste sa proximité aux publics. Il donne une image moins formelle et plus humaine ; il se révèle même susceptible de faire des erreurs – humaines après tout –, tandis que le recours à l'humour contribue à dédramatiser le propos.

Concernant les pratiques d'exposition, des panneaux et des fac-similés évoquent des cas controversés concernant l'authenticité des objets – cas d'un pseudo-bateau de H. Stanley – et la présence de restes humains – deux momies conservées dans la collection. Sur ces questions sensibles sont alors juxtaposés dans les panneaux des récits légers et anecdotiques, par exemple sur des croyances persistantes attachées au musée qui conserverait des Africains empaillés, et un texte de cadrage beaucoup plus sérieux sur la législation des restitutions, la juxtaposition de deux registres permettant de dédramatiser le sujet tout en désamorçant les possibles critiques.

Dans son ensemble, le dispositif muséographique fondé sur le décapage architectural et l'exploration de l'intimité du bâtiment fonctionne de telle sorte que l'envers du décor – et sa partie invisible, souterraine – dise l'envers du discours. Le déplacement spatial – perturbation des espaces, pénétration des espaces interdits, descente dans les sous-sols – reflète en miroir la révélation des implicites, des impensés, des censures, des secrets, etc., et fait de l'exposition un véritable contre-musée. Comme les contre-monuments de l'artiste Jochen Gerz, plutôt que par le discours affirmé dans une monumentalité, des dispositifs qui s'invisibilisent révèlent l'absence des victimes de l'histoire (Gertz, 2012). Cette dimension est particulièrement sensible dans des dispositifs qui mobilisent une expression artistique contemporaine, comme dans la salle des crânes d'éléphants, qui se trouve tout au fond des caves. L'entrée de la pièce de béton brut, au plafond bas, que l'on contemple, mais dans laquelle on ne pénètre pas¹⁰, est encadrée par deux panneaux, qui proposent deux lectures possibles de ce qui est exposé aux regards :

PANNEAU DROIT : « CRÂNES D'ÉLÉPHANTS »

« Le musée possède une collection d'environ 150 crânes, offerts eux aussi en grande partie durant la période coloniale. La collection de Tervuren est particulièrement intéressante dans la mesure où nous disposons ici d'une série complète de crânes, depuis le jeune exemplaire, jusqu'au plus vieux. »

PANNEAU GAUCHE : « CÔTÉ TERVUREN. PIÈCE AUDIO »

« Récit : Les éléphants font usage de sons à basse fréquence – infrasons – pour communiquer à longue distance. Pour cela, ils ont recours à l’environnement ou à l’espace, c’est-à-dire au sol et à l’air. Dans l’une de ses formes de base, la percussion remplit une fonction similaire à savoir : la communication.

Pour « Côté Tervuren », des éléphants en captivité ont été enregistrés sur place, au zoo d’Anvers. Les enregistrements de leurs grondements et autres bruissements vocaux ont été mixés à un jeu subtil de percussions.

Les salles des caves se trouvent ainsi transformées en caisse de résonance/boîte à image. Elle est aussi – par la présence des crânes – une métaphore de la mémoire éléphantinesque du musée. [...]

Crédit : Joy Voncken »

Si l’œuvre sonore est un contre-discours, qui met en question le prélèvement de spécimens naturels, elle est aussi un contre-monument, qui rend sensible l’absence des éléphants. Ce contre-monument est redoublé, pour les hommes cette fois, par un contre-mémorial situé dans la partie historique du musée – galerie d’histoire, salle du Mémorial –, avec un dispositif multimédia intitulé *Où sont les noms des Congolais ?*. Sur le mur, entouré d’une bordure de lauriers, figure une plaque sur laquelle sont gravés des noms des « 1 508 Belges qui, morts sur le sol africain en 1876 et 1908, n’ont donc pas de sépulture en Belgique ». La plaque porte en bas la mention suivante : « La mort faucha sans pitié dans les rangs des premiers pionniers. Nous ne pourrons jamais assez rendre hommage à leur mémoire. Albert. » Sur cette plaque sont projetées des croix qui évoluent lentement avant de disparaître. On les voit également bouger sur l’écran disposé près du mur, avec la mention suivante : « Les croix qui apparaissent et disparaissent sur le mur symbolisent les victimes congolaises, pour la plupart anonymes, décédées lors de la période de l’État indépendant du Congo. »

Cette installation saisissante offre aux morts anonymes une sépulture flottante, fantomatique, par l’appariation-disparition d’un signe minimal : pas de nom, juste une croix. Comme l’explique un second panneau :

« [...] un nombre de Congolais plus important encore a également perdu la vie au cours de cette période de l’État indépendant du Congo. Lors de la construction de ce musée, ils étaient tus consciemment. Seuls les Blancs qui avaient laissé la vie

dans le cadre de leur mission civilisatrice étaient pris en compte. On n'accordait pas d'importance aux Congolais.

Aucun recensement précis n'ayant eu lieu à cette époque, il n'existait du nombre des victimes congolaises que des estimations approximatives. Les croix que vous voyez apparaître et disparaître sur ces murs symbolisent les nombreux Congolais anonymes morts durant la période de l'État indépendant du Congo. »

Ce dispositif compense la dimension exclusive du mémorial et convoque la présence des victimes oubliées dans un monument immatériel, éthéré. Il souligne la dimension complexe du musée-mémorial (Williams, 2007) et des communautés dont il commémore le souvenir. On peut se demander cependant si ces croix évanescences, signes manifestant une réparation symbolique, suffisent à la reconnaissance des victimes et d'une autre histoire¹¹.

Un autre projet artistique porte sur le projet muséal dans son ensemble. Près du groupe sculpté des Aniota – Station 25, salle Histoire – est présenté un tableau de l'artiste congolais Chéri Samba, intitulé *Réorganisation*.

PANNEAU « RÉORGANISATION »

Dans le cadre du projet de rénovation du MRAC, Chéri Samba intervient pour proposer sa vision des choses. Il a choisi comme sujet central un groupe en plâtre exposé dans les salles du musée qui s'intitule *Les Aniota*. L'Anioto – l'homme-léopard – menaçant sa victime terrifiée est une image qui a déjà fait couler beaucoup d'encre car elle est jugée dénigrante pour les Africains. Chéri Samba a choisi de la placer sur un matelas. « Un groupe d'Africains décidés à ne plus voir ce genre de sculpture déshonorant l'homme noir » tire le matelas supportant l'œuvre sculptée hors du musée sous les yeux du directeur et du grand éléphant empaillé de Tervuren [...]. Le groupe d'Européens représente le personnel du musée. [Ils] s'expriment en lingala : « Nous ne pouvons accepter que cette œuvre parte, c'est elle qui a fait ce que nous sommes aujourd'hui. » Les Africains, eux, désirent qu'elle quitte le musée.

Joseph N'soko Swa-Kabamba,
Extrait du catalogue de l'exposition. »

À travers cette œuvre au titre évocateur, résultant d'une commande du musée, ce dernier tente de réarticuler son discours en faisant entendre de multiples voix – exprimées de plus en plus de multiples langues –, qui contextualisent l'histoire du musée

et contestent son autorité. Le musée tente de tenir une position paradoxale, où l'art contemporain délivre un commentaire critique visant à exclure d'autres œuvres, voire d'autres personnes, présentes. Dans cette exposition, l'art contemporain a pour fonction de prendre en charge la dimension critique du discours et de l'articuler étroitement au discours institutionnel. Cette stratégie fait partie de la grammaire réformatrice employée par d'autres musées ethnologiques européens. On la retrouve par exemple au Museum der Kulturen de Bâle, où l'exposition *SemiWild-Unlimited Desire* (2011) de l'artiste Ania Soliman, retournant de façon critique et ironique la façon dont les musées construisent des représentations de ce et ceux qu'ils exposent, s'infiltré dans l'exposition inaugurale et s'entremêle au discours réflexif que le musée tient sur son passé colonial. L'art contemporain, par ses aspects critiques et ironiques, se révèle l'un des moyens privilégiés pour réformer le script colonial. Sa place cependant reste assez étroitement cantonnée soit à des événements, soit à des expositions temporaires. De ce fait, son potentiel critique reste circonscrit à la sphère culturelle événementielle, et, s'il vient soulever momentanément des questions, il ne bouleverse pas réellement les principes politiques qui régissent le cours pérenne de l'institution. Ainsi, dans l'exposition *Uncensored*, le ton souvent léger et humoristique contribue à neutraliser la portée critique des œuvres. La virulence du discours critique est par ailleurs atténuée par la connivence entretenue avec les publics invités à passer de l'autre côté du décor, et ce d'autant plus que c'est principalement en s'arrimant à la commémoration officielle, très ancrée sur la célébration du bâtiment, de son histoire et de ses personnels, que l'exposition s'est initialement structurée.

C O N C L U S I O N

Différentes stratégies muséographiques ont été mobilisées dans les expositions temporaires au MRAC au cours des dernières années. Accompagnant le processus de rénovation du musée en vue de sa renaissance, ces expositions ont été à la fois des expositions de préfiguration, guidant les publics dans les étapes de transformation du musée, et l'occasion d'un retour critique sur les principes et les pratiques au cours de son histoire à l'ère coloniale.

Ces expositions temporaires contribuent à la réforme du musée colonial par une affirmation des problématiques et des sujets postcoloniaux. Elles contribuent notamment au rééquilibrage des acteurs – européens, africains, diasporas – mis en présence, et

soulignent la diversité des liens qui les unissent dans des sociétés de plus en plus multiculturelles. Elles marquent une continuité historique plus affirmée entre période coloniale et contemporaine, par une mobilisation diversifiée des rapports au temps. Elles ont également le souci d'historiciser les processus et les procédures de collections. En jouant sur des procédés de dévoilement, voire de décapage architectural, mais aussi en substituant à la monumentalité des formes d'expression plus immatérielles, elles ont contribué à réformer le discours muséal à l'heure post-coloniale.

Leur caractéristique principale reste pourtant d'avoir exposé les aspects les plus critiques de l'institution muséale à la période coloniale tout en préservant l'autorité de l'institution muséale, et même en réaffirmant ses principes et sa légitimité. Elles ont, par divers moyens, ouvert des espaces critiques, mais toujours en ménageant en leur sein des ambivalences, où finalement la dimension critique se trouve neutralisée, cantonnée, ou dissoute. Les expositions se caractérisent par un recours fréquent à un ton humoristique. Le recours à l'humour, favorisant la complicité et la connivence des visiteurs, peut par ailleurs neutraliser la portée critique de certains discours. L'appel à la nostalgie est un autre moyen d'en appeler à la connivence des visiteurs, en rappelant une longue histoire commune, et en réaffirmant des images, fussent-elles stéréotypées, dont la permanence rassure. Ainsi le musée continue-t-il à s'adresser à des publics fidèles, amateurs nostalgiques du « plus vieux musée colonial du monde » – comme le musée s'autoproclame dans sa brochure. C'est alors une défense du passé plutôt que sa critique éclairée qui peut en ressortir. Enfin, le recours à l'art contemporain, lui-même mobilisant souvent un humour ironique, s'avère un moyen efficace de prendre en charge les aspects les plus critiques des pratiques passées, d'affronter les controverses contemporaines, tout en préservant l'autorité de l'institution. Si le passage de l'ethnologie à l'art a pu être pour certains musées d'ethnologie un moyen de contourner les ambiguïtés du passé colonial, ainsi que les controverses autour du musée du quai Branly l'ont notamment illustré, le recours à l'art contemporain, offrant à première vue des perspectives de critiques plus frontales et radicales du passé colonial, peut également être un instrument efficace pour en réduire la critique, la rendre indolore.

En dépit d'une approche à première vue radicalement critique du musée, visant l'érection d'un contre-musée au sein même du musée, l'expérience proposée au visiteur dans les expositions temporaires à Tervuren s'avère en définitive plus nuancée. Une certaine atténuation du discours critique s'opère,

afin de ne pas saper irrémédiablement l'autorité de l'institution. En outre, les différentes « voix » critiques (Karp, 1992), peu individualisées et cantonnées à des manifestations ponctuelles, restent indistinctes et leur écho s'en trouve affaibli. À cet égard, loin d'ébranler les fondements de l'institution, les expositions s'inscrivent avant tout dans la dynamique d'accompagnement des publics à l'entreprise de rénovation et de renaissance du musée. En réarticulant leur projet à partir d'une critique maîtrisée du passé colonial, il s'agit de négocier un nouveau pacte avec les publics. Ainsi, par ces stratégies discursives déployées dans les scénographies des expositions temporaires, l'institution garantit, en définitive, avant tout la pérennité du projet muséal.

G. C.

Université de Lorraine

Manuscrit reçu le : 03 décembre 2015

Version révisée reçue le : 18 juin 2016

Article accepté pour publication : 18 juillet 2016

NOTES

1. La réouverture est annoncée pour 2017.
2. L'exposition *Expo58* et les fractions subsistantes de *La mémoire du Congo* ont été visitées le 19 septembre 2008. L'exposition *Uncensored* a été visitée le 17 avril 2012.
3. Dès 2000, l'exposition *ExitCongo Museum* avait posé les prémices de la rénovation, sous l'égide du directeur Boris Wastiau.
4. Les fractions subsistantes de *La mémoire du Congo* sont situées en retrait du parcours global, et sont de ce fait assez aisément évitables.
5. Cf. *infra*, les « hommes-léopards ».
6. Les deux lieux sont associés dans les *flyers* d'information par des tarifs groupés et des liaisons de transports aménagées. L'Atomium présente pour l'événement une exposition temporaire consacrée à *Expo58*.
7. Dès l'accueil, on y rencontre des caisses éventrées, couvertes d'étiquettes de déménagement, de mentions « danger », ou de silhouette de rhinocéros barrée. Une caisse ouverte révèle une mue de python dans son conditionnement de mousse, avec la légende non dénuée d'humour « Le Python royal, Python regius, perdu temporairement ».
8. On la trouve par exemple dans le parcours du musée de Cluny à Paris.
9. On retrouve une approche similaire dans l'exposition inaugurale *Expéditions* au Museum der Kulturen de Bâle : le processus de constitution d'archives filmées est contextualisé, à la fois sur le plan des aléas d'accès au terrain et les sélections opérées pour les prises de vue (exclusion des objets « impurs » portant des signes de modernité).
10. L'entrée en est barrée par un cordon.
11. Une mention manuscrite rajoutée au crayon de bois avance un chiffre : « 13 000 000 ». Tel serait pour ce visiteur anonyme le chiffre

des victimes de l'aventure coloniale belge au Congo. Ce chiffre, en cours dans la littérature critique (voir Hochschild, 1998), dépasse de loin ceux avancés par le musée dans l'exposition *Le temps du Congo*. Ces marques manuscrites sont à considérer comme la trace d'un débat vivant dans la réception de l'exposition.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Aldrich (Robert). 2012. « Colonial Museums in a Postcolonial Europe », p. 12-31 in *Museums in Postcolonial Europe*, sous la dir. de Thomas (Dominique). Londres et New York : Routledge.
- Ames (Michael M.). 1992. *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*. Vancouver : University of British Columbia Press.
- Basu (Paul) & Macdonald (Sharon) (sous la dir. de). 2007. *Exhibition Experiments*. Oxford : Blackwell.
- Basu (Paul) & Macdonald (Sharon). 2007. « Introduction: Experiments in Exhibition, Ethnography, Art and Science », p. 1-24 in *Exhibition Experiments*, sous la dir. de Basu (Paul) et Macdonald Sharon. Oxford : Blackwell.
- Bélanger (Anouk) & Côté (Jean-François) (sous la dir. de). 2005. « Le spectacle des villes ». *Sociologie et Sociétés*, 1, 37.
- Bouttiaux (Anne-Marie). 1999. « Des mises en scène de curiosités aux chefs-d'œuvre mis en scène. Le MRAC : Un siècle de collections ». *Cahier d'études africaines*, 155-156, 39, p. 595-616.
- Boym (Svetlana). 2001. *The Future of Nostalgia*. Londres : Basic Books.
- Bragard (Véronique) & Planche (Stéphanie). 2010. « Museum Practices and the Belgian Colonial Past: Questioning the Memories of an Ambivalent Metropole », p. 55-64 in *Museums in Postcolonial Europe*, sous la dir. de Dominique Thomas. Londres et New York : Routledge.
- Breedon (Kristy). 2010. « Herbert War: Sculpture in the Circum-Atlantic World ». *Visual Culture in Britain*, 2, vol. AA, p. 265-283.
- Clifford (James). 2013. *Returns: Becoming Indigenous in the Twenty First Century*. Cambridge : Harvard University Press.
- Couttenier (Maaerten). 2010. *100 ans. Si les murs pouvaient parler. Le musée de Tervuren*. Tervuren : MRAC.
- De l'Estoile (Benoît). 2007. *Le Goût des autres*. Paris : Flammarion.
- Dubuc (Élise). 2002. « Entre l'art et l'autre, l'émergence du sujet », p. 31-58 in *Le Musée cannibale*, sous la dir. de Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainart & Roland Kaer. Neuchâtel : MEN.
- Johannes (Fabian). 2006. *Le Temps et les autres. Comment l'anthropologie construit son objet*. Traduction française par Estelle Henry-Bossoney & Bernard Müller. Toulouse : Anacharsis.
- Gertz (Jochen). 2012. « Montrer les violences de guerre : Partages du non-vécu », p. 131-145 in *Montrer les violences extrêmes*, sous la dir. de Becker (Annette) & Debary (Octave). Paris : Créaphis.
- Hochschild (Adam). 1998. *Les Fantômes du roi Léopold*. Paris : Belfond.
- Jones (Ian). 2008. « Cities and Museums about Them », p. 1-15 in *City Museums and City Development*, sous la dir. de Jones (Ian), MacDonald (Robert R.) & McIntyre (Darryl). Lanham : Altamira Press.
- Karp (Ivan). 1992. « Introduction », p. 1-17 in *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*, sous la dir. de Ivan Karp, Christine M. Kreamer & Steven D. Lavine. Washington D.C. : Museum and Communities – Smithsonian Institution Press.
- Kreps (Christine). 2011. « Non-Western Models of Museums and Curation in Cross-Cultural Perspective », p. 457-472 in *A Companion to Museum Studies*, sous la dir. de Macdonald (Sharon). Chichester : Wiley-Blackwell.
- Message (Kylie). 2006. *New Museums and the Making of Culture*. New York : Berg.
- Murphy (Maureen). 2007. *Un palais pour une cité. Du musée de colonies à la Cité nationale de l'histoire de l'immigration*. Paris : RMN.
- Noordegraf (Julia). 2012. *Strategies of Display. Museum Presentation in Nineteenth- and Twentieth-Century Visual Culture*. Rotterdam : Museum Boijmans Van Beuningen.

- Olalquiaga (Céleste). 2008. *Royaume de l'artifice. L'émergence du kitsch au XIX^e siècle*. Lyon : Fages Éditions.
- Peers (Laura) & Brown (Alison K.). 2003. *Museums and Source Communities*. New York : Routledge.
- Phillips (Ruth). 2011. *Museum Pieces: Toward the Indigenization of Canadian Museums*. Montreal : McGill-Queens's University Press.
- Poulot (Dominique). 2005. *Une bistrotte des musées de France*. Paris : La Découverte.
- Pradel (Benjamin). 2013. « Rythmes événementiels et aménagement des espaces publics à Paris, Bruxelles et Montréal », *Loisir et Société / Society and Leisure*, 36, vol. 1, p. 78-93.
- Richman Kenneally (Rhona) & Sloan (Johanne) (dirs.). 2010. *Expo 67. Not just a Souvenir*. Toronto : University of Toronto Press (Cultural Spaces).
- Schiele (Bernard) & Boucher (Louise). 2001. « Note sur la médiation muséale contemporaine ». *Quaderni*, 1, vol. 46, p. 27-51.
- Simpson (Moira G.). 2001 [1996]. *Making Representations. Museums in the Post-colonial Era*. New York : Routledge.
- Smouts (Marie-Claude) (sous la dir. de). 2007. *La Situation postcoloniale. Les postcolonial studies dans le débat français*. Paris : Presses de la FNSP.
- Thomas (Dominique) (sous la dir. de). 2012. *Museums in Postcolonial Europe*. Londres et New York : Routledge.
- Wastiau (Boris). 2002. « La reconversion du musée glouton », p. 85-109 in *Le Musée cannibale*, sous la dir. de Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainart & Roland Kaer. Neuchâtel : MEN.
- Williams (Paul). 2007. *Memorial Museums. The Global Rush to Commemorate Atrocities*. New York : Berg.

Les musées d'ethnologie en Europe, instruments de promotion de l'expansion coloniale au XIX^e siècle, connaissent aujourd'hui une profonde réforme et de reformulation de leur discours. Se pose pour eux la question de savoir jusqu'à quel point un musée peut reformuler son discours pour rendre compte de la complexité de la situation postcoloniale et des liens qui la traversent (Smouts, 2007) sans saper sa propre autorité. Nous étudions cette question en explorant les stratégies scénographiques et les déplacements touchant l'architecture dans trois expositions temporaires présentées au Musée royal d'Afrique centrale (MRAC) de Belgique entre 2005 et 2012. Déployant un discours réflexif radical, les expositions semblent, par des moyens variés, ouvrir la voie à la formulation d'un discours alternatif, voire d'un contre-discours, sur le passé colonial et ses résonances contemporaines. Cependant, par le recours à l'humour, l'appel à la nostalgie et l'usage de l'art contemporain dans les expositions, elles permettent de ménager des espaces discursifs ambivalents, où s'atténue nettement cette critique. Les expositions contribuent ainsi en définitive plutôt à préserver, et même à réaffirmer, la légitimité du projet muséal.

Titre : La réforme muséale à l'heure postcoloniale. Stratégies muséographiques et reformulation du discours au Musée royal d'Afrique centrale (2005-2012)

Mots-clés : Musée, réforme, situation postcoloniale, expositions temporaires, scénographie.

In the early 21st century, European ethnology museums – agents that promoted colonial expansion in the 19th century – are now reforming their very nature and reformulating their narratives. To what extent can a museum rephrase its narrative to account for a more complex postcolonial narrative and the relationships that intersect it without destroying its own authority? In three temporary exhibitions at the Musée Royal d'Afrique Centrale (MRAC) in Belgium between 2005 and 2012, we study staging strategies and the variable approach to architecture. Engaging with a radically self-critical discourse in different ways, these exhibits appear to pave the way to the formulation of an alternative narrative or even a counter-narrative about the colonial past and its contemporary resonances. However, through the use of humor, an appeal to nostalgia, and the inclusion of contemporary art pieces, the same exhibits preserved an ambivalent narrative that clearly diminished the force of the radical critique. As a result,

these exhibits definitively tend rather to preserve and even reaffirm the legitimacy of the museum's original project.

Title: Museum Reform in the Postcolonial Era. Museum Strategies and the Rephrasing of the Colonial Narrative at the Royal Museum for Central Africa (2005-2012)

Keywords: Museum, reform, postcolonialism, temporary exhibition, design.

Los museos de etnología en Europa, instrumentos de promoción de la expansión colonial en el siglo XIX, experimentan hoy en día una profunda reforma y reformulación de sus discursos. La pregunta que se plantea es hasta dónde puede un museo reformular su discurso para dar a conocer la compleja situación postcolonial y de los vínculos que la atraviesan (Smouts, 2007) sin ignorar su propia autoridad. Estudiaremos dicho planteamiento tomando en cuenta las estrategias escenográficas y movimientos arquitectónicos en tres exposiciones temporales presentadas en el Museo Real de África Central (MRAC) de Bélgica entre 2005 y 2012. A partir del desarrollo de un discurso reflexivo radical, las exposiciones parecen abrirse, empleando varios métodos, hacia la formulación de un discurso alternativo o hasta de un contra-discurso en cuanto al pasado colonial y sus resonancias contemporáneas. Sin embargo, empleando el humor, la nostalgia y el arte contemporáneo en las exposiciones, se construyen espacios discursivos ambivalentes, donde se atenúa fuertemente la crítica. Las exposiciones contribuyen a preservar, e incluso a reafirmar la legitimidad museística.

Título : Reforma del museo en la era postcolonial. Estrategias museísticas y reformulación de la narrativa del Real Museo de África Central (2005-2012)

Palabras claves : Museo, reforma, situación postcolonial, exposiciones temporales, escenografía.