

Histoire muséale de la colonisation : Du musée colonial au musée postcolonial. Étude de cas : Le Musée Africain de Namur

Auteur : Thérasse, Marie

Promoteur(s) : Duarte Cândido, Manuelina Maria

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité spécialisée en muséologie

Année académique : 2018-2019

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/8021>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département des Sciences historiques
Histoire de l'art et archéologie



Histoire muséale de la colonisation : Du musée colonial au musée postcolonial

Étude de cas : Le Musée Africain de Namur

Volume I : texte

Marie THÉRASSE

Mémoire de Master présenté sous la direction de Monsieur Jean-Louis
POSTULA en vue de l'obtention du diplôme de Master en histoire de l'art et
archéologie, orientation générale, à finalité spécialisée en muséologie.

Année académique 2018-2019

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département des Sciences historiques
Histoire de l'art et archéologie



Histoire muséale de la colonisation : Du musée colonial au musée postcolonial

Étude de cas : Le Musée Africain de Namur

Volume I : texte

Marie THÉRASSE

Mémoire de Master présenté sous la direction de Monsieur Jean-Louis
POSTULA en vue de l'obtention du diplôme de Master en histoire de l'art et
archéologie, orientation générale, à finalité spécialisée en muséologie.

Année académique 2018-2019

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon promoteur, Jean-Louis Postula, qui a su me guider durant toute la rédaction de ce mémoire, en m'apportant soutien et conseils précieux.

Je remercie également mes lecteurs, Philippe Rhaxon, Noémie Drouguet et Manuelina Duarte de m'avoir guidée dans de nouvelles directions, à l'aide de leurs connaissances dans leurs domaines respectifs.

Je souhaite remercier vivement Monsieur François Poncelet de m'avoir reçue au sein de son institution, en m'accordant des entretiens à de multiples reprises.

Enfin, je remercie aussi Martin, Yvoa, Florence, Pauline, Laurence et ma famille pour leur présence et leurs encouragements tout au long de la rédaction de ce mémoire.

Introduction

Ces dernières années, une réflexion sur la démarche de « décolonisation des musées » est au cœur de nombreuses sphères sociales, muséales et politiques. Et pour cause, les musées que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de musée d'ethnographie, musée d'art primitif, ou encore musée des cultures, sont les témoins d'une histoire singulière. Bien que la société ait parfois tendance à l'oublier, ces musées sont le propre d'un évènement historique particulier : la colonisation. Mais comment sont-ils nés et à quoi ressemblaient les premiers modèles de ces institutions ? L'objet de cette étude est à la fois de retracer l'histoire des musées dits coloniaux et d'en comprendre les motivations. L'histoire muséale qui sera étudiée s'étend des débuts de l'époque coloniale (19^e siècle) à l'époque contemporaine.

Toutefois, les collections de ces musées ne sont pas nées par hasard et sont le fruit d'acquisitions diverses réalisées un contexte bien précis. Nous nous intéresserons ensuite à la question des objets, en cherchant à savoir dans quel contexte ils ont été acquis, comment ils sont arrivés en Europe et dans les musées, et comment ils étaient exposés. Pour cela, les sites internet de musées et les catalogues d'exposition seront des sources d'informations précieuses pour connaître l'histoire de leurs collections. Nous pourrions dès lors mieux appréhender le cadre muséal des musées coloniaux et prendre connaissance des codes en vigueur à l'époque et parfois encore aujourd'hui. À ce propos, un ouvrage a été rédigé par Benoit de l'Estoile en 2007¹ qui retrace succinctement les modèles de représentations de « l'Autre » qui ont eu cours essentiellement en Europe.

Au lendemain de la décolonisation, les musées dits « postcoloniaux » doivent s'adapter, car les mentalités ont changé. Un vent de renouveau souffle sur le monde muséal et certaines institutions sont en pleine mutation. Au cours de ce travail, nous analyserons l'impact de la décolonisation sur les musées de ce type, les possibilités qui s'offrent à ces musées « en crise » et les modèles choisis. Il sera question de discerner les grands groupes de musées qui se dégagent du paysage muséal actuel. En ce qui concerne, le cas des musées ethnographique, une thèse de doctorat a été réalisée en 2014 par Fabien Van Geert à

¹ L'ESTOILE, Benoit de, *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007.

l'Université de Barcelone². Cependant, la question étudiée était : « Intégration et effets du multiculturalisme sur les musées ethnologiques ». Bien que nos études se retrouvent sur certains points, le type de musées étudié n'est pas identique et les études de cas sont également différentes (dans son cas, il s'agit du Musée des Tropiques d'Amsterdam, du Musée Royal de l'Afrique Centrale de Tervuren et du Musée des cultures du monde de Göteborg). Néanmoins, cette problématique soulève beaucoup de questions, telles que celle de la restitution ou de la place de l'histoire coloniale, auxquelles de nombreux professionnels du domaine ont tenté de répondre et que nous tenterons de d'élucider à notre tour, sans prétention aucune.

Pour appuyer ces faits, appréhender les réalités du processus de décolonisation des musées dans sa globalité, une analyse du Musée Africain de Namur sera réalisée et intégrée à notre exposé. Le cas d'études choisis étant un musée belge, nous avons limité notre champ géographique à la Belgique. De plus, le Musée de Namur possède presque exclusivement des collections provenant du Congo, c'est pourquoi nous ne retracerons pas le contexte historique de la colonisation du Rwanda et du Burundi mais uniquement du Congo. De ce fait, pour que notre examen soit à la hauteur de ces ambitions, nous allons d'abord retracer l'historique de la colonisation belge pour en comprendre davantage les enjeux. Aussi bien les travaux d'historiens européens que d'historiens africains nous seront utiles et nous permettront l'obtention de différents points de vue afin d'identifier les nuances de leurs propos. Il est aussi nécessaire de prendre en compte des récits de vie ou des recueils épistolaires d'individus qui ont vécu la colonisation.

Bien que ce mémoire se concentre sur l'histoire coloniale belgo-congolaise, il n'est pas exclu que des musées dépassant ce cadre géographique soient utilisés à titre d'exemple, s'ils tiennent un rôle important dans l'histoire muséale que nous allons retracer. D'autres régions étant parfois en avance sur l'Europe, l'avenir des musées postcoloniaux y est parfois déjà sujet à discussion depuis beaucoup plus longtemps. Ces musées pourront dès lors faire l'objet d'une éventuelle comparaison, d'une description sommaire ou de tout autre aspect susceptible d'être utile à notre analyse et d'étayer notre propos.

² VAN GEERT, Fabien, *Du musée colonial au musée des diversités. Intégrations et effets du multiculturalisme sur les musées ethnologiques*, thèse de doctorat en Gestion de la culture et du patrimoine, Faculté de Géographie et d'Histoire, Université de Barcelone, 2014.

Pour mener à bien notre étude de cas, nous aurons la chance d’avoir le point de vue du directeur du musée, François Poncelet. Grâce à cela, nous pourrions répondre à des questions portant notamment sur la gestion du musée, sa conservation et son futur. Tout au long de ce mémoire, nous pourrions constater les changements qui seront opérés et l’état d’avancement des projets. À termes, nous verrons comment le Musée de Namur a changé son fusil d’épaule en réévaluant ses perspectives d’avenir.

Toutefois, le Musée de Namur n’est pas le seul à s’interroger sur son avenir ! En effet, le Musée Royal de l’Afrique Centrale de Tervuren a subi d’importantes rénovations de 2013 à 2018, des suites d’une remise en question, car le musée n’avait pas changé depuis plusieurs années. Nous avons donc tenu à intégrer à ce travail une courte comparaison à ce musée, qui porte désormais le nom d’AfricaMuseum. Ce dernier a fait l’objet de nombreux travaux ces deux dernières décennies et de critiques récentes après sa réouverture. Néanmoins, nous avons voulu lui laisser une place dans notre exposé afin de voir comment il a mené à bien ce projet et les conclusions que le Musée Africain de Namur, qui s’apprête aussi à fermer ses portes pour les mêmes raisons, peut en tirer. Cependant, ce travail n’a pas pour ambition d’analyser cette institution dans le détail, car elle n’est pas son objet d’étude principal.

Enfin, nous verrons comment l’art contemporain a lui aussi apporté sa propre réponse à la question que se posent de nombreux musées postcoloniaux. Grâce à des cartes blanches, les artistes contemporains jouent le rôle de commissaire le temps d’une exposition et le résultat s’avère parfois surprenant. Mais pourquoi cette démarche plait-elle tant au musée ? L’art contemporain a-t-il sa place dans une institution postcoloniale ? Le sujet a notamment fait l’objet d’articles de Julie Bawin³, docteur en histoire de l’art contemporain, et d’un mémoire réalisé en 2017 portant sur la manière dont les artistes d’art contemporain réagissent à l’histoire coloniale belge⁴.

³ BAWIN, Julie, « Des cartes blanches dans les musées d’ethnographie et les musées d’histoire du judaïsme. Les cas du Musée royal de l’Afrique centrale à Tervuren et du Musée Juif de Belgique », dans *Muséologies* [en ligne], vol.9, n°2, 2018, p.109-130, téléchargeable sur <https://www.erudit.org>, consulté le 25 juin 2019 ; BAWIN, Julie, « L’artiste contemporain dans les musées d’ethnographies ou la « promesse » d’un commissariat engagé », dans *RACAR : Revue d’art canadienne* [en ligne], vol.43, n°2, 2018, p.48-56, téléchargeable sur <https://www.erudit.org>, consulté le 12 avril 2019.

⁴ BISSCHOP, Alisson, *Art contemporain et colonialisme : les artistes face à l’histoire coloniale de la Belgique au Congo (2000-2016)*, mémoire de master en Histoire de l’art et archéologie, Université de Liège, 2017.

1. Contexte historique : la colonisation du Congo

1.1. Premiers pas vers la colonisation du Congo

Avant toute chose, il est important de préciser que le Congo connaît à travers son histoire plusieurs phases de colonisation avant celle de la Belgique. Toutefois, ce fait n'est guère étonnant quand on sait qu'il fut découvert en 1482 par un navigateur portugais, Diogo Cao.

Peu après son accession au trône, Léopold II est très vite animé d'un désir de conquête, influencé par l'intérêt de son père pour l'expansion coloniale. En 1835, il manifeste déjà sa volonté d'accroître les activités économiques de la Belgique sur le continent africain, ce qui permettrait à son pays tout juste né de bénéficier d'un certain prestige. Les possibilités d'échanges commerciaux avec d'autres pays l'attirent particulièrement, tout en ne sachant pas vers quels pays se diriger car plusieurs choix s'offrent à lui : l'Asie, les Philippines ou encore l'Espagne. En 1875, voyant que ses projets n'aboutissent pas, il prend la décision de se concentrer sur l'Afrique. C'est dans cette optique qu'il organise un congrès à Bruxelles en 1876, qui réunit des explorateurs et des nations en quête de nouvelles colonies⁵. Sachant que le gouvernement n'acceptera pas la création d'une colonie belge, Léopold II choisit comme parti pris de présenter le projet comme une mission humanitaire afin de supprimer l'esclavage, d'étudier l'environnement et d'éduquer la population d'Afrique centrale. À la suite de ce congrès, l'Association internationale africaine est créée dans le but de coordonner les démarches de chacun.

1.2. L'Association Internationale du Congo

Léopold II, qui a pris connaissance des expéditions en Afrique d'Henri Morton Stanley, envisage d'entreprendre son projet à ses côtés⁶. Stanley est à l'origine de l'exploration de l'Afrique centrale, la seule partie du continent qui n'a pas encore fait l'objet d'une expédition concluante. Dans un premier temps, l'explorateur n'est pas enchanté par la proposition du roi, car il préfère que la Grande-Bretagne prenne la direction des expéditions en Afrique centrale. Cependant, Léopold II ne perd pas espoir et Stanley est invité à Bruxelles pour le rencontrer. Le 3 octobre 1876, une décision temporaire est prise : Stanley

⁵ BERTRAND, Jean, *Le Congo Belge : initiation à la colonisation nationale*, Bruxelles, De Boeck, 1909.

⁶ MENDIAUX, Edouard, *Histoire du Congo : des origines à Stanley*, Bruxelles, Dessart, 1961, p.24.

sera à la tête d'un voyage de cinq ans au Congo⁷. En 1878, l'Association Internationale du Congo est créée afin de mettre en place le plan économique du roi.

Après plusieurs mois passés à explorer le pays, une maladie le force à retourner en Belgique dès le 24 juin 1881. Il est aussitôt remplacé par Eduard Peschuel-Lösche, un géologue d'origine allemande⁸. À son retour, une réunion est organisée avec l'AIC et Stanley leur rapporte l'avancée de son expédition. Il tient cependant à souligner que le Congo a à tout prix besoin d'un réseau de chemin de fer pour fructifier son commerce. Stanley qui n'a pas prévu de retourner au Congo, cède sous certaines conditions ainsi qu'à la demande du roi de terminer sa mission. Dans l'entreprise d'établissement d'une station dans le Haut-Congo, les premiers conflits voient le jour, notamment avec les Arabes, causant la mort de plusieurs autochtones. Stanley a beaucoup de mal à poursuivre son expédition, mais Léopold parvient chaque fois à le convaincre de continuer.

Au total, vingt-deux stations sont mises en place par Stanley. Les souhaits de Léopold II concernant le Congo ne sont pas clairement affirmés et ce dernier dissimule son projet d'expansion économique en Afrique derrière un but philanthropique qui éradiquera l'esclavage⁹. Et pourtant, ceci est loin d'être la réalité des faits. Le roi établit sur ce continent son autorité en abolissant l'esclavage du pays pour la remplacer par du travail forcé et le commerce est utilisé à son profit¹⁰. Mais l'établissement d'un tel pouvoir ne se fait pas sans conséquence. La population congolaise s'oppose au souverain avec l'aide des autorités locales. Si le régime imposé par le roi est clairement colonial pour le peuple congolais, Léopold II continue d'affirmer son projet civilisateur envers un état indépendant.

L'entreprise du roi entraîne de lourdes pertes financières mais également humaines¹¹. Son patrimoine personnel est mis à contribution afin d'accroître le développement de l'État indépendant du Congo¹². Peu probant, il est contraint de réclamer l'aide de l'État belge. Peu à peu, on constate que les engagements pris par Léopold II ne sont que des paroles en l'air.

⁷ MENDIAUX, Edouard, *op.cit*, p.31.

⁸ *Idem*, p.105.

⁹ MAUREL, Auguste, *Le Congo : De la colonisation belge à l'indépendance*, Paris, François Maspero, 1962, p.46.

¹⁰ *Idem*, p.47.

¹¹ *Idem*, p.55.

¹² *Ibid*.

La liberté de commerce promise donne lieu à des règles strictes en matière d'agriculture, réduisant à néant tout espoir de commerce des terres cultivées¹³.

1.3. L'État indépendant du Congo (1885-1908)

En 1884 débute la conférence de Berlin¹⁴. Organisée par Bismarck, elle a pour mission de partager l'Afrique entre les nations présentes, dont la Belgique. Cette démarche devient de plus en plus nécessaire à la bonne entente des pays qui désirent posséder une colonie en Afrique, car si ceux-ci s'intéressaient peu à ce continent jusqu'ici, la découverte de ressources exploitables marque le départ d'une course à la colonisation. La France revendique ses droits sur le Congo avec la fondation de Brazzaville par Pierre Savorgnan de Brazza, tout comme le Portugal, qui possède une série de traités signés avec le Congo¹⁵. Aux termes de cette conférence qui prit fin en 1885, un règlement officiel de colonisation est établi. Il interdit notamment la traite des Noirs ainsi que l'esclavage¹⁶. La population et les dirigeants du Congo qui ne sont pas conviés à la conférence ne peuvent dès lors rien faire pour s'opposer au partage des terres. Le roi Léopold II reçoit personnellement 2,5 millions de km², tandis que la France obtient 500 000 km² qui formeront plus tard le Congo-Brazzaville¹⁷. En ce qui concerne le Portugal, il renonce à son ambition de conquête du nord de l'estuaire. Enfin, la conférence de Berlin atteste la création de l'État indépendant du Congo en tant que possession personnelle du roi Léopold II et Boma est choisie comme capitale¹⁸.

À bout de force, Stanley finit par retourner en Angleterre et il est remplacé par un officier de l'armée belge, Francis de Winton¹⁹. Petit à petit, d'autres membres de l'armée le rejoignent sur le terrain. Par la suite, le gouvernement légitime la souveraineté de Léopold II sur l'État indépendant du Congo. Guidés par l'entreprise coloniale, de nombreux Belges partent au Congo (soldats, missionnaires ...) sur ordre du roi. Le but est de convertir le

¹³ MAUREL, Auguste, *op.cit.*, p.70.

¹⁴ NDAYWEL È NZIEM, Isidore, *Histoire générale du Congo*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 1998, p.305-309.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Idem*, p.308-309.

¹⁹ MENDIAUX, Edouard, *op.cit.*, p.235.

peuple congolais au catholicisme pour ensuite annexer le pays à la Belgique. L'État indépendant du Congo se développe de manière prospère et le premier chemin de fer africain voit le jour dans le Bas-Congo. Cette situation profite au roi et à sa colonie, qui pourra établir un commerce des riches denrées telles que le caoutchouc, l'or ou le cuivre avec le reste du continent. Jusqu'ici, le souverain utilise sa fortune personnelle pour répondre aux besoins financiers de la colonie, et l'exploitation du caoutchouc et de l'ivoire assure à l'EIC une économie prospère²⁰.

Léopold II crée la Fondation de la Couronne en 1901 qui a pour but de justifier les opérations réalisées au Congo²¹. Ses ambitions commencent doucement à se réaliser et le commerce du caoutchouc lui fait gagner une fortune considérable qu'il réinvestit par la suite dans des travaux d'urbanisme en Belgique. Les fonds récoltés grâce à l'exploitation des ressources au Congo ne sont pas utilisés sur place afin d'aider les populations locales ou d'améliorer le niveau de vie. À la place, le roi devient propriétaire de châteaux et autres villas. Bruxelles a droit notamment à un Musée du Congo à Tervuren qui nécessite un investissement de huit millions de francs-or²². Mais tout cela n'est pas sans déplaire au gouvernement belge ainsi qu'à la population qui voit l'investissement de Léopold II d'un très mauvais œil. À tel point que les coloniaux de retour en Belgique s'indignent à la vue des travaux architecturaux menés par Léopold II, pendant qu'eux sont contraints de vivre en Afrique, dans un pays pratiquement dépourvu d'hôpitaux et de routes. Comment le roi peut-il investir cet argent en Belgique ou à des fins personnelles alors que le Congo en a besoin pour améliorer sa situation ? En dépit de ce gain, les exportations matérielles sont également à prendre en compte. Ainsi le Musée de Tervuren bénéficie d'une collection d'œuvres d'art et d'objets africains qui sont dépouillées à l'EIC²³.

Il est évident que cette prospérité économique a aussi des conséquences négatives sur les populations qui sont contraintes d'obéir au régime imposé par les coloniaux. Le peuple est passé de la pêche et la chasse comme occupations quotidiennes à la récolte du caoutchouc, au portage et à l'approvisionnement des vivres des colons²⁴. Cette nouvelle

²⁰ NDAYWEL È NZIEM, Isidore, *op.cit.*, p.322-333.

²¹ DE WEERD, Guido, *L'État indépendant du Congo. À la recherche de la vérité historique*, Bruxelles, Dynamédia, 2015, p.11.

²² NDAYWEL È NZIEM, Isidore, *op.cit.*, p.329-333.

²³ *Idem*, p.367.

²⁴ *Idem*, p.336-341.

façon de vivre amène petit à petit le Congo à entrer dans un climat de terreur et les soldats se doivent de ramener la main droite de chaque personne fusillée afin de justifier les cartouches utilisées²⁵. Ces mutilations sont aussi pratiquées sur des personnes encore vivantes comme technique de triche. Surnommée « l’Affaire des mains coupées », cette pratique a laissé derrière elle de nombreuses personnes mutilées²⁶. Le peuple africain est utilisé comme main d’œuvre et comme souffre-douleur des coloniaux, car il est soumis à une réglementation stricte du travail qu’il exécutait dans des conditions difficiles. Ces tâches pénibles qu’impose le gouvernement sont à l’origine d’innombrables maladies, de blessures par balle et de considérables pertes humaines.

Parmi les ambitions de Léopold II, l’une d’entre elles est la conversion au catholicisme. Bien que le pays connaisse déjà plusieurs phases d’évangélisation dès les années 1482, celles-ci laisseront peu de traces. C’est à partir des années 1880 que des missionnaires belges sont envoyés au Congo pour lancer le processus d’évangélisation²⁷. Si des missionnaires français sont déjà présents sur place, le souhait du roi est de confier cette tâche à des prêtres belges. Un « séminaire africain »²⁸ est par ailleurs créé à Louvain afin d’encourager les prêtres à partir en mission au Congo. Plusieurs ordres chrétiens s’y succéderont : jésuites, trappistes bénédictins, franciscains, etc. À l’instar des prêtres, des sœurs se rendent à leur tour en Afrique. La volonté première du roi est d’implanter la religion catholique au Congo malgré la présence de missionnaires protestants. Toutefois, ils n’ont pas seulement pour mission d’évangéliser les Congolais, ils se chargent aussi de l’éducation et de la création d’écoles. Les élèves y apprennent à lire et à écrire, non pas pour les civiliser, mais pour répondre aux besoins de l’évangélisation. Cet enseignement est de différentes natures (religieux, militaire, agricole, etc.), ce qui explique l’existence de « colonies scolaires »²⁹ dont le but est à la fois de former de jeunes soldats pour les besoins de l’État et des religieux.

²⁵ HOCHSCHILD, Adam, *Les fantômes du roi Léopold : la terreur coloniale dans l’État du Congo, 1844-1908*, Paris, Tallandier, 2007.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ NDAYWEL È NZIEM, Isidore, *op.cit.*, p.342-345.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Idem*, p.345-352.

Une autre approche en matière d'enseignement est d'envoyer de jeunes Congolais en Belgique pour leur apprendre certains métiers³⁰. Néanmoins, cette démarche est vite arrêtée et ils sont rapatriés au Congo. Cependant, il faut noter que d'autres Congolais sont temporairement présents en Belgique. À l'occasion de l'Exposition internationale de Bruxelles-Tervuren, deux cent soixante-sept Congolais sont « exposés » comme la preuve des actions du roi au Congo³¹. La majorité d'entre eux n'a jamais pu rentrer chez elle, mais les circonstances de leur mort restent encore incertaines aujourd'hui.

1.4. Le Congo belge (1908 – 1960)

La première initiative de transfert du Congo à la Belgique date de 1901³². Ce qui n'est pas au goût du souverain, qui en veut plus. Les conditions très dures des ouvriers attelés à la récolte du caoutchouc scandalisent le plus grand nombre. Au fil du temps, plusieurs personnes dénoncent la situation du Congo, à commencer par les missionnaires protestants. Les horreurs vécues par le peuple congolais sont notamment rapportées par Edmund Dene Morel, qui lance une campagne de lutte contre les cruautés commises au Congo à travers la *Congo Reform Association*³³. La machine est lancée. En 1904, le gouvernement anglais publie le rapport *Casement*, qui dénonce les crimes du roi³⁴. Pourtant, Léopold II s'en défend et une lutte acharnée débute avec l'Angleterre. Une commission est envoyée au Congo pour enquêter sur la situation. Lors de la publication du rapport en 1905, toutes les preuves sont réunies pour confirmer les accusations faites contre le roi³⁵. L'annexion est la seule solution s'il veut garder le Congo en tant que colonie. Toutefois, Léopold II n'est toujours pas décidé à quitter le navire. De plus, l'annexion du Congo par la Belgique nécessite l'accord du roi-souverain du Congo, du gouvernement belge et du roi des Belges. La décision est entre les mains du roi.

Ce n'est qu'en 1906 qu'il s'y contraint alors que l'Angleterre, la France et les États-Unis prévoient d'organiser une nouvelle conférence internationale afin de vérifier que les

³⁰ NDAYWEL È NZIEM, Isidore, *op.cit.*, 342-345.

³¹ BLANCHARD, Pascal, et al, *Zoos humains et exhibitions coloniales : 150 Ans d'inventions de l'Autre*, Paris, La Découverte, 2011, p.32.

³² NDAYWEL È NZIEM, Isidore, *op.cit.*, p.357-361.

³³ *Idem*, p.410.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

accords fixés lors de la Conférence de Berlin sont respectés³⁶. Léopold II n'a plus d'autres choix, il faut annexer le Congo à la Belgique. Une nouvelle charte coloniale doit être rédigée pour réorganiser la gestion de la colonie.

Le 28 novembre 1907, Léopold II cède l'EIC à la Belgique qui est annexée en 1908 à la mort du roi³⁷. L'État indépendant du Congo devient le Congo belge, colonie de la Belgique. La même année, le ministère des Affaires étrangères, qui gérait autrefois la colonie, devient le Ministère des Colonies. Toutes les grandes puissances européennes acceptent le changement de statut de l'EIC et reconnaissent le Congo belge, à l'exception de la Grande-Bretagne, qui s'y opposera jusqu'en 1913. La capitale est transférée de Boma à Léopoldville en 1929.

Désormais, la Belgique dirige le Congo. Cette période se caractérise par une grande stabilité économique pour la colonie contrairement à ce qu'elle connaissait sous Léopold II. C'est également la période de grands changements. Le commerce, auparavant soumis aux règles du roi, redevient libre et la population n'est alors plus contrainte de s'occuper uniquement des récoltes de caoutchouc³⁸. Cependant, cela ne prive pas le Congo d'une économie florissante et prospère qui se maintient jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, notamment grâce à l'imposition et, surtout, le début de l'exploitation de l'uranium et des mines de diamant, de cuivre et de cobalt³⁹. Puis, il confirme encore plus sa position en matière de développement économique jusqu'à s'assurer de nouveaux alliés commerciaux, tels que les États-Unis et l'Angleterre. Le Congo se démarque du reste de l'Afrique et met ses richesses à profit en entrant dans une phase de développement urbanistique important. L'administration coloniale se met également en place de façon plus aboutie que la précédente.

Néanmoins, le peuple congolais n'est pas exempté des pratiques coloniales. La vie quotidienne se caractérise par une organisation en chefferies dont les membres constituent la classe bourgeoise⁴⁰. Il s'agit d'autochtones qui travaillent pour des coloniaux. La colonisation a laissé son empreinte sur les structures sociales. Quant aux exploitations

³⁶ NDAYWEL È NZIEM, Isidore, *op.cit.*, p.410.

³⁷ NDAYWEL È NZIEM, Isidore, *op.cit.*, p.357-361.

³⁸ *Idem*, p.382.

³⁹ *Idem*, p.378.

⁴⁰ *Idem*, p.395.

minières, elles ont pour conséquences de réinstaurer le travail forcé suite au besoin grandissant de main-d'œuvre. Celle-ci est aussi nécessaire pour la construction de chemins de fer et la culture obligatoire d'huile de palme et de coton⁴¹.

1.5. Vers l'indépendance

Confronté au régime colonial qu'impose la Belgique, des revendications d'indépendance sont peu à peu formulées par le peuple congolais. Celles-ci prennent d'ailleurs souvent la forme d'actions violentes menées par la population. Dès lors, diverses révoltes, grèves, ainsi que des mouvements de contestation commencent à voir le jour dans tout le pays⁴².

La Deuxième Guerre mondiale a été un tremplin sans précédent dont le Congo belge profite pour se rapprocher de plus en plus de l'indépendance. C'est vers 1957 que l'équilibre colonial est définitivement rompu. De plus, Jef Van Bilsen⁴³ met en place dès 1955 un « plan de trente ans pour l'émancipation du Congo » qui marque le début de revendications belges contre la colonisation⁴⁴. Joseph Kasa-Vubu⁴⁵ donne une réponse au plan de Van Bilsen en publiant le « manifeste de l'ABAKO »⁴⁶. Cette association vise à obtenir l'indépendance, tout comme la MNC (Mouvement National Congolais) dirigée par Patrice Lumumba qui devient par la suite Premier ministre.

Les choses n'évoluent pas assez rapidement aux yeux des Congolais et des émeutes éclatent en 1959 à l'initiative de l'ABAKO (Association des Bakongo)⁴⁷. Les autorités belges qui perdent le contrôle sur la population finissent par interdire toute manifestation de l'ABAKO. Cette décision provoque de nouvelles émeutes du 4 au 7 janvier durant lesquelles coloniaux et Congolais perdent la vie. La situation est de plus en plus critique et le roi Baudouin annonce le 20 janvier 1960 que la Belgique souhaite rendre le Congo indépendant⁴⁸. Il organise une « Table ronde politique belgo-congolaise » à Bruxelles qui rassemble des

⁴¹ NDAYWEL È NZIEM, Isidore, *op.cit.*, p.395.

⁴² *Idem*, p.444.

⁴³ Homme politique belge, membre du gouvernement.

⁴⁴ NDAYWEL È NZIEM, Isidore, *op.cit.*, p.514.

⁴⁵ Premier Président de la République du Congo.

⁴⁶ NDAYWEL È NZIEM, Isidore, *op.cit.*, p.519.

⁴⁷ *Idem*, p.521.

⁴⁸ *Idem*, p.538.

instances belges et congolaises dont le but est de fixer le statut du Congo et de créer un projet de loi⁴⁹. Un « traité général d'amitié »⁵⁰ est également créé pour conserver des relations cordiales entre la Belgique et le Congo, mais aussi pour faciliter la décolonisation. Un ministre belge est nommé afin de résider au Congo et de prendre en charge la décolonisation. Les élections du 24 juin élisent Patrice Lumumba comme Premier ministre et Joseph Kasavubu comme président. Le Congo belge devient indépendant le 30 juin 1960 sous le nom de République du Congo⁵¹. Les tensions entre la Belgique et son ancienne colonie ne sont pourtant pas tout de suite apaisées, car des conflits apparaissent entre les troupes militaires. Les Belges qui résident au Congo sont victimes de violentes agressions et la Belgique fait appel au Katanga⁵² pour les défendre, allant à l'encontre du traité d'amitié. Cela marque la fin des relations diplomatiques entre la Belgique et le Congo, dès le 5 juillet. La plupart des coloniaux quittent le pays dans ces circonstances⁵³.

⁴⁹ NDAYWEL È NZIEM, Isidore, *op.cit.*, p.540.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Idem*, p.565.

⁵² Province qui fait partie de la République du Congo.

⁵³ MAUREL, Auguste, *op.cit.*

2. L'importation d'objets africains en Occident

2.1. Contexte d'acquisition

L'entreprise coloniale a pour conséquence l'importation de nombreux objets africains sur le territoire européen. Ces objets sont rapportés par plusieurs biais. Les campagnes militaires contribuent à asseoir le pouvoir colonial au Congo en soumettant la population à ses ordres et les soldats s'emparent des objets et des armes comme trophée lorsqu'ils sortent victorieux de ces campagnes. Les musées seront ensuite d'importants partisans d'une course à la collection pour laquelle ils seront prêts à tout pour être celui qui possède le plus bel objet. Des Occidentaux présents sur place contribuent notamment à cela, à la demande des musées qui leur réclament des objets. Enfin, les missionnaires ont, eux aussi, participé à la pratique en s'intéressant à des aspects culturels, linguistique, etc.

2.2. La collection au temps des coloniaux : que rapporte-t-on du Congo ?

À l'origine, les objets rapportés de voyage en Afrique sont pour la plupart des objets usuels de la vie quotidienne, tels que des paniers, des armes, des coiffes, etc. Ces objets possèdent un décor plus ou moins élaboré et sont fabriqués par des artisans. On retrouve également de nombreux objets dotés essentiellement d'une fonction culturelle et spirituelle, car ils sont liés aux cultes et aux croyances⁵⁴. Dans les deux cas, ni les objets usuels ni les objets culturels n'ont de fonction esthétique. Ils ne sont pas destinés à la contemplation ni à être porteur d'une quelconque beauté. Pourtant, aux yeux des Occidentaux, ces objets sont considérés comme beaux et leur confèrent une valeur artistique. Cela explique en partie pourquoi ces objets se sont retrouvés notamment en Belgique, ramenés par des collectionneurs, qui constituent ensuite une collection⁵⁵. D'autres sont utilisés en guise de décoration d'intérieurs chez des particuliers ou sont intégrés aux expositions coloniales. On retrouve également des restes humains qui servent à la réalisation d'études anthropologiques sur la physiologie des races.

⁵⁴ NDAYWEL È NZIEM, Isidore, *op.cit.*, p.531

⁵⁵ *Idem*, p.535.

2.3. Dans quels buts collecter des objets ?

2.3.1. La Belgique et les expositions universelles

La présence d'objets africains en Belgique est notamment visible dans l'organisation d'expositions universelles et coloniales⁵⁶ (fig.1). Les nations qui possèdent des colonies profitent de ces expositions pour y présenter à la fois leur propre pays et leurs colonies. Cette démarche permet à la population européenne d'avoir un aperçu d'autres civilisations et ainsi de satisfaire ce goût pour l'exotisme. Non seulement la Belgique y présente des objets africains rapportés du Congo, mais aussi des hommes ! À plusieurs reprises et ce dès 1885, de Tervuren à Anvers, de Gand à Liège, des Congolais sont « exposés », comme on exposerait un objet⁵⁷. Sur place, ils prennent part aux expositions coloniales organisées en Belgique, comme le font d'autres grandes puissances coloniales⁵⁸. Ce sont les civilisations africaines elles-mêmes qui sont ramenées en Occident. Par ailleurs, il faut souligner que leurs conditions de vie sont rudes et certains d'entre eux ne survivent pas à de tels traitements. Dans un premier temps, ils sont soumis à la simple délectation visuelle du public jusqu'à ce que la situation évolue au début du 19^e siècle⁵⁹. Ces expositions du « sauvage », appelées aussi « zoos humains », prennent un nouveau tournant et les civilisations venues d'Afrique deviennent actrices de ce spectacle. Plutôt que de rester immobile dans un village reconstitué, ce sont les danses, les coutumes et les rites qui sont montrés au public (fig.2). Désormais, les individus choisis pour aller en Europe ne sont plus sélectionnés au hasard. On s'intéresse alors aux artisans et aux artistes, ce qui contribue à modifier considérablement le statut de ces individus qui commencent à susciter de l'attention pour leur savoir-faire. L'art subit l'influence de ce changement de manière significative, car on forme des artistes au Congo pour assouvir les besoins des expositions coloniales belges, mais également pour créer toutes sortes d'objets destinés à un commerce de souvenirs d'Afrique⁶⁰. Les artisans modifient leur production originale et se dirigent vers un type d'objets précis, destinés à une

⁵⁶ L'ESTOILE, Benoit de, *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007, p.34.

⁵⁷ BLANCHARD, Pascal et al, *op.cit.*, p.78.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Idem*, p.82.

⁶⁰ NDAYWEL È NZIEM, Isidore, *op.cit.*, p.474.

clientèle particulière. Au fur et à mesure, ces artisans acquièrent inconsciemment le statut d'artiste.

À l'aube de la décolonisation, les pratiques évoluent, alors que s'organise l'exposition universelle de 1958 au Heysel⁶¹. Le peuple congolais est à nouveau invité à y participer, mais sous un autre statut cette fois. Des journalistes, des soldats, des médecins ou encore des membres d'une chorale sont présents et ont la possibilité de rencontrer des Belges dans d'autres conditions que les expositions précédentes. Ce n'est plus en tant qu'êtres humains exposés qu'ils y participent, mais en tant que spectateurs. Parmi les personnes présentes sur place, on retrouve notamment Patrice Lumumba.

2.3.2. La France et les expéditions ethnographiques

En France, la colonisation induit la volonté de mener des expéditions à l'étranger à des fins d'études et de collecte d'objets⁶². Des spécialistes en géologie, en ethnographie ou en linguistique accompagnent les troupes et étudient les populations locales. Il faut aussi veiller à ce que les coloniaux présents sur place soient formés à la récolte d'objets qui viendront ensuite enrichir les collections de musées⁶³. On verra même se développer un guide destiné à la collecte d'objets ethnographiques : *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*. Des directives précises y sont énoncées et s'appliquent spécifiquement aux objets ethnographiques qui ne doivent pas être considérés de la même manière que des objets d'art. « Une collection d'objets ethnographiques n'est ni une collection de curiosités, ni une collection d'œuvres d'art. L'objet n'est pas autre chose qu'un témoin, qui doit être envisagé en fonction des renseignements qu'il apporte sur une civilisation donnée et non d'après sa valeur esthétique »⁶⁴. L'important est de se détacher du caractère visuel et ne pas se laisser guider par la recherche du beau. Dans le cadre d'un musée ethnographique, la politique d'acquisition se doit de respecter ces principes afin de pas s'atteler à une recherche de l'insolite. Il s'agit d'exposer, de conserver et d'étudier la culture matérielle et, par la suite,

⁶¹ VANDEN BOSSCHE, Jean, *Ethnographie du Congo belge et du Ruanda-Urundi : exposition universelle et internationale de Bruxelles : 1958 : section du Congo belge et du Ruanda-Urundi*, Léopoldville, Musée de la vie indigène de Léopoldville, 1958.

⁶² MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE ET MISSION SCIENTIFIQUE DAKAR-DJIBOUTI, *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*, Paris, Palais du Trocadéro, 1931.

⁶³ L'ESTOILE, Benoit de, *op.cit.*, p.85.

⁶⁴ MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE ET MISSION SCIENTIFIQUE DAKAR-DJIBOUTI, *op.cit.*, p.8.

immatérielle, d'une civilisation donnée. Pourtant, la réalité de terrain est tout autre. Les ethnologues n'hésitent pas à faire leur choix selon des critères esthétiques en vue de rivaliser avec les collectionneurs d'art africain, tels que Charles Ratton⁶⁵. De nombreux Africains n'hésitent pas à léguer leurs objets tant convoités contre un peu d'argent, car ils en ont besoin pour répondre aux impératifs de la colonisation, tels que les impôts⁶⁶. Les musées coloniaux et ethnographiques d'Occident tirent ainsi profit de ce commerce et établissent leurs collections en partie grâce à ce genre de pratiques. Dans de telles conditions, le discours tenu par les musées ethnographiques de l'époque n'est-il pas faussé ?

L'enrichissement des collections de musées de ce genre est de plusieurs types. Bien souvent, un musée reçoit des dons d'objets de la part de donateurs divers. À l'époque, la politique d'acquisition de nombreux musées coloniaux se fait par ce biais et les coloniaux ou autres explorateurs deviennent la source d'approvisionnement principale, à l'instar d'Henri Labouret⁶⁷. Cependant, la vision de Labouret se distingue de celle des explorateurs, car il désire avant tout découvrir l'Afrique et mettre en avant les changements que la colonisation a apportés⁶⁸. Cependant, les notes et les observations de Labouret ne suffisent pas à répondre aux exigences des institutions françaises qui financent son projet et il est dans l'obligation de coordonner ses recherches scientifiques à la récolte d'objets. Ils feront ensuite l'objet d'une exposition en 1934 au Musée du Trocadéro⁶⁹. Une fois encore, le propos de Labouret est détourné et utilisé à des fins de propagande de l'entreprise coloniale⁷⁰.

⁶⁵ Marchand d'art et galeriste qui collectionne notamment des œuvres d'arts primitifs.

⁶⁶ L'ESTOILE, Benoit de, *op.cit.*, p.124.

⁶⁷ Cet ancien administrateur colonial ramène plus 40 000 objets d'Afrique et lègue ensuite une partie importante au Musée de l'Homme entre 1921 et 1934.

⁶⁸ LABOURET, Henri, « Ethnologie coloniale. Un programme de recherche », dans *Outre-Mer*, n°4, 1932, p. 48-49.

⁶⁹ *Cameroun, exposition Labouret*, Paris, Musée du Trocadéro, 1935, p.5-6.

⁷⁰ *Ibid.*

2.4. Démarche anthropologique ou pillage d'une nation ?

Les objets rapportés en Belgique sont presque considérés comme des trophées de chasse. Mais à qui appartiennent ces objets ? Faut-il les restituer ? Quelle est la démarche à adopter et quels sont ses objectifs ?

Un des problèmes qu'engendre la collecte de ces objets réside dans les pratiques auxquelles elle a recours, car il s'agit bien souvent de techniques clandestines et illicites. Les troupes présentes sur place subtilisent parfois des objets sacrés dans des villages en échange d'une faible compensation financière⁷¹. Quant aux villageois, ils n'ont pas d'autres choix que de céder à la demande qui leur est faite, parfois sous la menace. Les expéditions scientifiques se succèdent et on en arrive bientôt à la surabondance d'objets. La mission *Sahara-Cameroun* de 1936 ramène à elle seule trois tonnes d'objets en tout genre, ainsi que de nombreuses photographies⁷². Les expéditions visent aussi à la création de recueils d'informations à propos des différentes cultures. Les pratiques quotidiennes des peuples y sont étudiées, tout comme leur physionomie, les langues et l'alimentation, etc. Tout cela n'est pas seulement digne d'intérêt pour diffuser ce savoir, mais également pour le conserver avant la disparition de ces cultures, car la colonisation va de pair avec leur extinction. Les indigènes vivent désormais aux côtés des coloniaux avec qui ils sont en contacts permanents et dont ils adoptent la culture, au détriment de la leur⁷³.

Les conditions d'acquisition et de dons sont des éléments complexes à étudier, car ils manquent d'homogénéité. Les motifs pour lesquelles les indigènes se soumettent aux coloniaux ne sont eux aussi pas toujours identiques⁷⁴. Certains acceptent pour des raisons financières, diplomatiques ou par obligation. Les moyens utilisés sont nombreux : échange, vente, violence, etc. Dans certains cas, les conditions des dons ne sont pas toujours très claires, à tel point que les musées ont parfois eu besoin de clarifier l'appartenance des objets à la mort des donateurs. Ainsi le Musée de l'Homme fait le tri dans sa collection en 1956, ce qui engendre la vente de nombreux objets en 1961. Malheureusement, la valeur marchande des pièces n'est pas toujours en accord avec sa valeur culturelle réelle et de nombreuses

⁷¹ LEIRIS, Michel, *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 1988, p.315.

⁷² L'ESTOILE, Benoit de, *op.cit.*, p.130.

⁷³ LEIRIS, Michel, *op.cit.*, p.323.

⁷⁴ THOMAS, Nicholas, *Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*, Cambridge, Mass, 1991.

pièces sont vendues à prix d'or. « Le paradoxe est donc que c'est le passage par le musée, instance d'authentification garantie par l'État, qui contribue à la constitution de la valeur marchande des objets. »⁷⁵

2.5. L'art pendant la période coloniale : naissance de l'art moderne

La colonisation influence grandement les arts. Au début de la période coloniale, les plus étudiés sont la littérature et la musique. La peinture et la sculpture sont plus rarement évoquées, si ce n'est l'art ancien. Le manque d'exhaustivité s'est longtemps fait ressentir longtemps eu un manque d'exhaustivité dans les écrits concernant l'art africain, car les artistes modernes et contemporains sont souvent oubliés au profit des artistes du passé⁷⁶. Puis, les académies et les écoles d'art ont droit à un intérêt soudain visant leur démarche artistique. Toutefois, l'art populaire est fréquemment mis de côté. Par la suite, la peinture naïve est intégrée dans le cadre d'études historiques ou sociologiques. Bien que de nombreux historiens de l'art continuent à dénigrer cet art qu'ils jugent inintéressant point de vue esthétique⁷⁷. On distingue deux types de créations artistiques au Congo qui se sont développés parallèlement, mais pas avec la même reconnaissance.

2.5.1. L'art officiel et la création d'écoles d'art

D'une part, l'art officiel, soutenu par des mécènes européens ou par des coloniaux⁷⁸. Cet art est très marqué par la colonisation qui n'a pu s'empêcher de laisser sa trace dans la conception esthétique et artistique des œuvres. Si l'art congolais est doté de caractéristiques propres depuis longtemps, il faut peu de temps à la colonisation pour marquer la culture artistique par ses différents apports. L'art africain et l'art colonial collaborent ainsi pendant plusieurs années avant de fusionner et de donner naissance à une nouvelle forme d'expression artistique. Pendant la période coloniale, les arts plastiques voient le jour dès 1920, mais ils sont peu exploités. Puis, des écoles d'art sont rapidement créées et certains Congolais commencent à exercer une profession artistique. Parmi ceux-ci, Albert Lubaki,

⁷⁵ L'ESTOILE, Benoit de, *op.cit.*, p.160.

⁷⁶ NDAYWEL È NZIEM, Isidore, *op.cit.*, p.474-475.

⁷⁷ *Idem*, p.480.

⁷⁸ *Idem*, p.481-483.

dont les aquarelles (fig.3) font l'objet d'une exposition à Bruxelles en 1929 qui sera la « première exposition de l'art congolais moderne »⁷⁹. À partir de là, l'art congolais suscite l'intérêt des passionnés d'art d'Occident, à tel point qu'une *commission de Protection des Arts et Métiers indigènes* est créée en 1935, tout comme l'*Association des Amis de l'Art indigène*⁸⁰. L'artiste Mayele développe un « art nègre pour Blancs »⁸¹ qui s'inspire de la vie quotidienne africaine, mais dont le style est emprunté aux Occidentaux. Vers 1940, l'artiste renommé Nkusu Felelo est à l'initiative de deux écoles d'art importantes à Lubumbashi et à Kinshasa qui seront par la suite le foyer de l'art moderne congolais⁸². Deux écoles d'esthétique naissent également d'un projet colonial et contribueront à former de nombreux artistes en peinture, sculpture, céramique et en architecture⁸³.

L'école de Lubumbashi créée par Pierre-Romain Desfossés connaît aussi son lot d'artistes prodiges, à l'image de Pili-Pili Mulongoy⁸⁴ qui développe une nouvelle technique⁸⁵. L'atelier de Desfossés devient l'Académie d'Art populaire indigène, qui eut comme élève le peintre Mwenze Kibwanga. Cette démarche coloniale n'est pas la seule, car le gouvernement intervient aussi dans d'autres écoles d'art au Congo. L'Académie des Beaux-Arts du Bas-Congo est notamment déplacée à Kinshasa en 1939 et bénéficie de subsides.

2.5.2. L'art populaire

D'autre part, on retrouve l'art populaire. Il n'est reconnu par aucune institution et est le propre d'artistes congolais qui réalisent des œuvres pour les locaux⁸⁶. Cependant cet art concerne surtout la peinture qui est la technique la moins onéreuse et la plus simple à mettre en place. Surtout présent sur les murs des bâtiments, l'art populaire se déplace ensuite sur un autre support, la toile.

⁷⁹ NDAYWEL È NZIEM, Isidore, *op.cit.*, p.481-483.

⁸⁰ *Idem*, p.495.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Idem*, p.501-505.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Le style de cet artiste consiste à représenter des motifs animaliers inspirés de la faune et de la flore sur un décor de fleurs ou de taches de couleur.

⁸⁵ Répétition de points et de hachures.

⁸⁶ NDAYWEL È NZIEM, Isidore, *op.cit.*, p.512-517.

Après l'indépendance, l'art de la peinture populaire prend de plus en plus d'ampleur avec des thèmes qui varient du portrait à l'actualité⁸⁷. Dès lors, c'est naturellement la colonisation, l'indépendance et la décolonisation qui sont choisies comme thématiques de prédilection. C'est toute l'histoire du Congo depuis Léopold Ier qui est expliquée à travers le médium de la peinture. Cette démarche est particulièrement intéressante, car elle permet d'étudier le point de vue des Congolais concernant la colonisation. On peut notamment citer le peintre Chéri Samba.

⁸⁷ NDAYWEL È NZIEM, Isidore, *op.cit.*, p.512-517.

3. Les musées au service de la colonisation

3.1. Les musées coloniaux

L'entre-deux-guerres constitue une période de grande évolution des mentalités vis-à-vis de la colonisation. Habitué à une société profondément inscrite dans le colonialisme, le monde connaît pourtant de nombreux changements durant cette période. On peut notamment citer le développement important de l'anthropologie et de l'ethnologie, dont l'essor engendre la création de diverses institutions scientifiques, mais aussi muséales⁸⁸. En effet, le musée se crée une place dans toutes ces réflexions et se met véritablement au service de celles-ci. Néanmoins, si les sciences humaines font leur entrée dans le monde colonial, elles n'engendrent pas pour autant l'abolition de la pensée coloniale. La colonisation est envisagée de manière différente et ne disparaît pas au profit de l'intégration de l'humanisme⁸⁹. Cela se remarque notamment au Musée de l'Homme, qui prend l'être humain comme objet d'étude d'un point de vue politique et scientifique⁹⁰. L'aspect économique est mis au second plan pour laisser place à une cohésion humaine entre coloniaux et colonisés. La notion de respect de l'autre, de ses traditions et de sa culture est progressivement intégrée et adoptée afin que les relations dominant/dominé se passent pour le mieux. Si l'un des principes de base du colonialisme réside dans « l'éducation du bon sauvage », le Musée de l'Homme vise *a contrario* à mettre en avant la diversité culturelle et la pluralité des civilisations. L'homme blanc ne cherche plus à imposer sa culture et à civiliser l'homme noir, mais à coexister avec lui. Le goût pour l'exotisme et l'attrait pour des curiosités ne sont plus le maître mot en matière d'exposition⁹¹. Désormais, les expositions, qu'elles soient temporaires ou permanentes, ont pour but d'exposer des choses différentes et d'attirer un autre public. Le discours tenu par les musées est davantage porté sur l'esthétique et contribue dès lors à la légitimation des arts primitifs. Par ailleurs, cette démarche apporte non seulement un souffle nouveau pour les artistes contemporains, mais également une considération nouvelle de l'art

⁸⁸ L'ESTOILE, Benoit de, *op.cit.*, p.103.

⁸⁹ *Idem*, p.74.

⁹⁰ BLANCKAERT, Claude, *Le musée de l'Homme. Histoire d'un musée laboratoire*, Artlys, Paris, 2015, p.12.

⁹¹ L'ESTOILE, Benoit de, *op.cit.*, p.248-255.

dit « nègre » en rappelant aux Occidentaux « l'existence et les travaux des hommes d'autrefois et d'ailleurs »⁹².

Les musées coloniaux, qui constituent le principal modèle qui nous occupera durant ce travail, apparaissent dans un premier temps en continuité à la colonisation et aux expositions coloniales. En France, l'origine de ces musées remonte à la volonté de Georges-Henri Rivière de créer un musée d'ethnographie à la hauteur de puissance coloniale de la France⁹³. Le Musée de l'Homme est ainsi créé en 1938, sous la direction de Paul Rivet. Ce dernier déclare ouvertement que le Musée de l'Homme, bien qu'étant un musée d'ethnographie, est principalement un musée colonial⁹⁴. Malgré leur volonté de mettre en avant la dimension ethnographique des territoires concernés, ces musées qui voient le jour sont toujours baignés dans un contexte particulier dont le ton est donné par les expositions coloniales ayant eu lieu antérieurement. En ce qui concerne la France, le caractère colonial des musées d'ethnographie, tels que le Musée du Trocadéro, futur Musée de l'Homme, s'explique par un important financement de ces musées de la part de l'État français et des bénéfices économiques qu'il tire de ses colonies. Le Musée d'ethnographie du Trocadéro continue d'affirmer sa dimension coloniale à travers ses expositions, qui sont de véritables outils de propagande du colonialisme⁹⁵. À l'époque, le Musée Permanent des Colonies va bientôt ouvrir ses portes et menace le statut de musée colonial du musée du Trocadéro. Ainsi une exposition temporaire y est organisée, *l'Exposition ethnographique des colonies françaises*, le 29 mai 1931⁹⁶. La propagande coloniale du musée lui permet d'enrichir ses collections en acquérant une partie des objets ethnographiques présents durant l'exposition temporaire.

Par la suite, la France est marquée par la naissance du Musée des Colonies en 1931. Sa vocation est explicitement politique et il présente au public un panel large des colonies françaises. Son exposition comprend des objets différents qui s'érigent comme représentants de l'histoire des colonies en présentant l'essor culturel, artistique et économique que la colonisation a permis d'apporter à ces pays considérés comme sous-développés. Cinq parties

⁹² SOUSTELLE, Jacques, « Le musée de l'Homme a ouvert ses portes », dans *Beaux-Arts*, 15 juillet 1938, p.4, cité par L'ESTOILE, Benoit de, *op.cit.*, p. 87.

⁹³ L'ESTOILE, Benoit de, *op.cit.*, p.175-193.

⁹⁴ BLANCKAERT, Claude, *op.cit.*, p.15.

⁹⁵ L'ESTOILE, Benoit de, *op.cit.*, p.175-193.

⁹⁶ HODEIR, Catherine et PIERRE, Michel, *L'Exposition Coloniale De 1931, Bruxelles*, André Versailles, 2011.

composent le musée : le tourisme, la géographie, l'art, l'économie et les productions coloniales. Les objets présentés servent ici à illustrer le propos de l'histoire des colonies et des progrès apportés par les Occidentaux. Ils sont exposés comme des trophées de chasse qui ont été rapportés en Europe par les coloniaux et qui servent ensuite à exprimer l'exotisme de ces cultures, si différentes de la culture française.

En parallèle à la France, la Belgique connaît, elle aussi, le développement de musées coloniaux. À Bruxelles, le Musée de Tervuren ouvre ses portes en 1910 sous l'initiative de Léopold II⁹⁷. À la suite de l'exposition coloniale de 1897, le roi a pour projet d'établir un musée qui sera une exposition coloniale permanente et qui servira d'outil de propagande de la colonisation. Il doit mettre en avant l'apport économique de l'entreprise coloniale et les différents aspects du Congo : la culture, l'art, la botanique et autres. Néanmoins, le mode de présentation est surtout marqué par l'opposition entre la Belgique, dont le peuple est considéré comme civilisé, et le Congo, dont le peuple est considéré comme sauvage⁹⁸. Les visiteurs sont face à un véritable choc des cultures (fig. 5 et 6). Durant de nombreuses années, le musée tient un discours qui s'adresse exclusivement à la population belge, sans prendre le temps d'y inclure les Congolais⁹⁹. Ces derniers sont présentés comme des sauvages qu'on tente d'éduquer et n'ont pas voix au chapitre¹⁰⁰. Ils ne sont jamais invités à être acteurs d'une histoire dont ils font partie, que ce soit à Tervuren ou dans d'autres musées coloniaux.

⁹⁷ AFRICAMUSEUM, *Histoire*, disponible sur <https://www.africamuseum.be>, consulté le 26 juillet 2019.

⁹⁸ BOUTTIAUX, Anne-Marie, « Des mises en scènes de curiosités au chef-d'œuvre mis en scène. Le musée royal de l'Afrique à Tervuren : un siècle de collections », dans *Cahiers d'études africaines*, n°155-156, 1999, p.596-616, téléchargé sur <https://www.persee.fr>, consulté le 27 avril 2018.

⁹⁹ *ExitCongoMuseum. Un siècle d'art avec ou sans papiers*, Tervuren, Musée Royal de l'Afrique centrale, 2000-2001.

¹⁰⁰ BOUTTIAUX, Anne-Marie, *op.cit.*, p.155-156.

3.1.1. Étude de cas d'un musée colonial en Belgique : le musée Africain de Namur

3.1.1.1. Historique

Plusieurs musées coloniaux sont nés en Belgique, notamment à Tervuren et à Namur. Pour illustrer notre propos, le Musée Africain de Namur servira d'étude de cas à l'analyse du modèle muséal qu'est le musée colonial. En effet, ce musée, anciennement colonial, est aujourd'hui en pleine réflexion en termes de muséographie. Son objet d'étude et sa raison d'être ont récemment bénéficié de modifications certaines et il tente progressivement d'effacer les stigmates que la colonisation a laissés sur lui.

Le Musée Africain de Namur est créé en 1912 à l'initiative de la Société d'Études d'Intérêts Coloniaux, une association née en 1910 et qui deviendra plus tard le Cercle Colonial Namurois (connu désormais sous le nom de Cercle Royal Namurois des Anciens d'Afrique)¹⁰¹. Ce projet est établi par d'anciens coloniaux, Louis Rhodius¹⁰², Hachez et Devaux, en même temps que la création d'une bibliothèque. À l'origine, le musée prend place dans la grande halle de la Bourse aux Grains, mais il est détruit lors de la Première Guerre mondiale¹⁰³.

Une deuxième phase de la vie du musée débute lorsque l'Exposition Coloniale de 1925 a lieu dans le Kursaal de Namur¹⁰⁴, ravivant ainsi le désir d'exposer une collection liée à l'Afrique. Il réside cette fois dans les greniers de l'Athénée Royal de Namur et s'appelle Musée Colonial Scolaire¹⁰⁵.

La troisième phase d'existence de l'institution découle de la création du Musée National d'Art Africain en 1934, à l'initiative de Nepper, Gérard et Stinglhamber. Le musée installe ses collections au sein d'une école aux alentours du confluent de la Sambre et de la

¹⁰¹ MUSAFRICA, *Historique*, disponible sur <https://musafrika.net>, consulté le 5 août 2019.

¹⁰² Ancien secrétaire du colonel Lemaire, directeur-général de la *Compagnie du Congo belge*.

¹⁰³ LEFERT, Marie (dir.), *Petit guide du Musée Africain de Namur*, Namur, Musée Africain de Namur, L'Imprimerie Provinciale, 2004, p.11.

¹⁰⁴ Actuel casino de Namur.

¹⁰⁵ LEFERT, Marie (dir.), *op.cit.*, p.11.

Meuse. Cependant, le musée subit de nouveaux dégâts lors de la Deuxième Guerre mondiale, de pair avec la destruction des collections¹⁰⁶.

Quelques années plus tard, Fernand Prinz¹⁰⁷, alors président du Cercle Colonial Namurois, émet l'idée de recréer un Musée Colonial Scolaire à Jambes. Le nouveau projet voit le jour dès 1951, puis le musée se déplace en 1955 pour rejoindre un autre bâtiment et continuer ses activités en tant que Musée Colonial de Jambes. Ensuite, le musée est à nouveau délogé en 1977, par la Commune cette fois, et doit organiser le stockage de sa collection à divers endroits de la région.

C'est en 1984 que l'institution muséale rejoint finalement son emplacement actuel, le corps de garde de l'ancienne caserne militaire Léopold, à Namur (fig.7). De nombreux travaux sont nécessaires afin que le musée puisse prendre place au sein de ce nouveau lieu et correspondre alors aux besoins logistiques en matière d'exposition. Le musée ouvre ses portes en 1985 sous le nom de Musée Africain de Namur¹⁰⁸. À l'origine, le bâtiment appartenait à la Régie Fédérale des Bâtiments de Namur, qui a par la suite été expropriée par la Ville de Namur pour cause d'utilité publique. La Régie des Bâtiments a alors dû vendre l'édifice à la ville qui a décidé de conserver le musée, institution d'utilité publique.

Depuis 2018, le musée est entré dans une nouvelle phase et de nombreuses modifications ont lieu, notamment en matière d'exposition, de scénographie et des membres du personnel. Ce renouveau permet au musée le développement de nouvelles perspectives afin d'améliorer son contenu tout comme la gestion de sa collection.

Début 2019, la Ville de Namur annonce un important projet de restructuration du quartier des Casernes dans lequel le Musée Africain de Namur est inclus, bien que cela ne soit pas le cas dans un premier temps¹⁰⁹. La Ville souhaitait expulser le musée de l'ancien corps de garde, poussant ce dernier à mener un combat de longue haleine pour qu'elle accepte finalement qu'il reste en place. Ces travaux engendrent la fermeture du musée au mois d'octobre prochain et ce durant deux ans, ce qui occasionnera une adaptation du

¹⁰⁶ LEFERT, Marie (dir.), *op.cit.*, p.11.

¹⁰⁷ Ancien colonial.

¹⁰⁸ MUSAFRICA, *op.cit.*

¹⁰⁹ VILLE DE NAMUR, *Dossier de presse - Site des casernes*, disponible sur <https://www.namur.be>, consulté le 24 juin 2019.

programme d'exposition durant cette période. Ce nouveau tournant d'envergure sera abordé plus en détail dans un prochain chapitre.

3.1.1.2. La collection

La collection du Musée Africain de Namur est composée d'objets très hétéroclites provenant d'Afrique centrale et datant du 20^e siècle. Elle contient en effet plus de 8 500 objets, regroupant à la fois des objets ethnographiques, artistiques et documentaires. Ces objets témoignent à la fois d'un passé colonial et d'un présent qui montrent les relations tissées entre l'Europe et l'Afrique.

La plupart ont été acquis par des coloniaux ou par des touristes lors de leurs voyages en Afrique. Seule une infime partie de la collection provient d'un achat réalisé par le musée lui-même, car la création de ce dernier est liée aux multiples dons effectués par la population namuroise et de manière plus large, belge. Si cette logique de don s'est longtemps perpétuée au musée, cela n'a pas pour autant empêché le musée d'acquérir quelques objets au fil des années. Cependant, les moyens financiers étant assez réduits, ils sont beaucoup moins nombreux.

Environ 60% de la collection est constituée d'objets créés par des Africains, à l'intention des coloniaux et qui n'ont pas de lien direct avec les rituels et les traditions culturelles africaines. Selon François Poncelet, « il est difficile de ne pas lire ces objets au travers des yeux de ceux qui les ont acquis. L'objectif sera précisément de comprendre par exemple, pourquoi les Belges étaient-ils tellement passionnés par les Mangbetu »¹¹⁰ Néanmoins, il pense que le musée est et restera toujours un musée présentant le point de vue belge. Il est important pour lui d'assumer ce point de vue sans vouloir passer le flambeau, tout en prenant soin d'avertir le visiteur sur les conditions dans lesquelles se déroulera sa visite. Il doit être conscient que le musée possède avant tout une collection congolaise, bien que son nom le désigne comme étant un musée africain, que cette collection est interprétée par des Belges et qu'elle ne résume en aucun cas l'Afrique. Cet avertissement sera inscrit sur le sol du nouveau musée afin que le visiteur prenne instantanément conscience qu'il n'est pas dans un « musée universel » qui présenterait une vérité pure et que l'Afrique ne se réduit pas aux quelques heures passées dans un musée¹¹¹. Le directeur du Musée de Namur

¹¹⁰ Entretien de Marie Thérèse avec François Poncelet, Namur, le 2 juillet 2019.

¹¹¹ *Ibid.*

considère que le Musée de Tervuren est encore trop ancré dans ce modèle type, qu'il n'a pas su éviter et qu'il continue à adopter. Selon lui, cette universalité pose problème, mais la presse n'a émis aucune objection relative à cela, ce qui laisse à penser que l'on considère encore aujourd'hui le Musée de Tervuren comme le Musée de l'Afrique centrale, or il s'agit d'un musée belge qui parle d'une certaine Afrique¹¹². Si cette subjectivité amenée par le point de vue des Belges est inévitable, le but du Musée de Namur est d'être au minimum plus transparent en ce qui concerne cette particularité, car le visiteur n'a pas toujours conscience de cela et il est important de l'aider à faire preuve d'esprit critique. Pour le Musée de Namur, c'est à la fois un choix et une décision qui s'impose d'elle-même en raison du faible financement que le musée reçoit. François Poncelet considère que le musée n'est pas assez subventionné et que le personnel est trop peu nombreux pour arriver un résultat plus satisfaisant de ce point de vue-là. Lorsque l'occasion se présente, il tente de contacter des Congolais intéressés par le sujet ainsi que des historiens, mais les ressources du musée ne lui permettent pas de rémunérer ces personnes qui ne peuvent donc pas s'impliquer autant que le directeur le voudrait¹¹³. Il souhaite rencontrer prochainement le collectif « Mémoire Coloniale et Lutte contre les Discriminations », dont les actions quotidiennes pourraient s'avérer utiles pour les activités du musée. Le secteur associatif n'est pas complètement mis de côté, car le directeur du musée apprécie le dynamisme de ce type d'association, qui est intéressant pour un musée et qui leur offre ainsi un lieu de débat, au même titre qu'une certaine visibilité. Néanmoins, le directeur souhaite qu'aucune confusion ne soit faite entre militantisme antiraciste et travail d'un professionnel du milieu muséal. Un musée doit fournir les outils nécessaires au secteur associatif pour qu'il puisse mener à bien ses actions et tenir un propos. Contrairement à ce que certains peuvent parfois penser, il y a de nombreux historiens africains qui s'intéressent à leur histoire et qui sont bien placés pour aborder ces sujets¹¹⁴. François Poncelet désire attirer l'attention de ces historiens pour qu'ils poussent la porte du musée. La rencontre ne se fait pas toujours aisément, car certains habitent en Afrique. Selon lui, le musée gagne à interroger ceux qui ont un autre point de vue et de réelles connaissances en matière d'histoire.

¹¹² Entretien de Marie Thérasse avec François Poncelet, Namur, le 2 juillet 2019.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

3.1.1.3. La muséographie

À l'origine du projet, la muséographie du Musée Africain de Namur devait être en accord avec l'objectif du musée. Dès ses débuts, le musée de type colonial, sert d'outil de propagande à la colonisation dont il vante les bienfaits et les mérites. Le contenu de l'exposition est défini par ce désir afin d'établir un discours en ce sens. Les objets exposés au musée dans ses premières versions étaient en lien avec la muséographie définie par le projet muséal. Le musée y expose des cartes géographiques, des uniformes de coloniaux, des animaux empaillés, un buste de Léopold II et des photographies de missionnaires belges au Congo. Or, tout cela n'a rien de surprenant pour l'époque, car un musée colonial est destiné à un public de locaux, à savoir des Belges en quête d'exotisme ou curieux de savoir ce que la Belgique accomplit sur le territoire congolais.

Depuis quelques années, la muséographie a évolué considérablement, du moins en théorie principalement. En effet, bien que le musée soit désormais tourné vers une conception nouvelle et différente de ce qui était en vigueur durant plusieurs années, les changements sont assez lents. Cette situation s'explique avant tout par le manque de moyens financiers auquel doit faire face le musée. Jusqu'il y a peu, le musée ne pouvait se permettre d'envisager la fermeture, pendant laquelle des travaux de grande ampleur seraient réalisés, comme certains grands musées l'ont déjà connu, tels que le musée du Quai Branly et le Musée de Tervuren, aujourd'hui devenu l'AfricaMuseum. Toutefois, ce manque de moyens ne justifie pas tout. Si de grands changements ne sont pas accessibles à un tel musée, d'autres petits et moyens changements auraient pu être envisageables, notamment ce qui concerne le nom des salles, qui pouvait être changé sans trop de difficultés et d'impacts négatifs majeurs sur le musée. Alors pourquoi le musée arbore-t-il encore le nom d'anciens coloniaux ou d'anciens missionnaires ? Cette pratique ne correspond pourtant pas tout à fait à la nouvelle voie que le musée souhaite emprunter. Néanmoins, certains changements majeurs et mineurs ont déjà eu lieu sur le plan muséographique, ou comme le directeur du musée l'appelle, l'expographie¹¹⁵. L'agencement actuel des collections ne permet pas de correspondre au nouvel objet social du musée et certains objets de la collection ont donc disparu de l'exposition pour laisser place à d'autres objets, plus en accord avec la nouvelle politique du

¹¹⁵ PONCELET, François, « Quelle approche expographique pour un musée "colonial" ? », dans *La Lettre de l'OCIM* [en ligne], n°172, 01 juillet 2017, p.17-21, téléchargeable sur <https://journals.openedition.org>, consulté le 9 août 2019.

musée. On peut notamment citer ceux de la *salle de missiologie*, où les photos anciennement exposées ont aujourd'hui disparu du musée pour laisser place aux statues et autres objets d'artisanat africain. Un autre exemple majeur est celui du buste de Léopold II (fig.8) qui jusqu'en 2014, trônait dans l'entrée du musée, accompagné d'une peau de lion et d'un portrait du Roi Albert II et de la Reine Paola¹¹⁶. Il s'agit ici d'un cas particulier, car le musée ne s'est pas contenté de retirer cet objet de l'exposition, mais il a choisi de le déplacer¹¹⁷. Auparavant, le buste ainsi placé constituait un parti pris pour le roi et la colonisation. Le visiteur comprenait dès lors immédiatement le propos du musée, dans lequel il pénétrait sous le regard de Léopold II qui tenait presque le rôle de gardien des lieux. Pourtant, cette muséographie ne correspond plus au discours que le musée souhaite tenir. Le buste placé à cet endroit de l'exposition faisait selon eux, passer un message qui n'était plus en accord avec le musée. Le directeur a donc choisi de déplacer cette pièce dans une autre salle afin d'en modifier le discours. François Poncelet a également supprimé le portrait royal, car le Musée Africain de Namur estime ne pas être un musée royal et encore moins un musée de Léopold II. Néanmoins, Monsieur Poncelet considère que c'est un personnage central qu'il ne veut pas évincer, car le récit de l'histoire coloniale belge s'accompagne selon lui indéniablement de la présence de Léopold II. Cependant, le musée d'origine était un peu le musée de Léopold II, c'est pourquoi le buste est aujourd'hui exposé dans la salle historique plutôt que comme frontispice du musée¹¹⁸.

François Poncelet a également retiré volontairement d'autres pièces qu'il considérait comme n'étant pas assez authentique. Selon lui, le visiteur confondait l'objet traditionnel et l'objet fabriqué pour les touristes. Bien que certains objets soient intéressants sur le plan historique (les objets destinés aux touristes traduisent la vision que les coloniaux avaient des Congolais et inversement), ils préfèrent privilégier l'exposition d'objets intéressants à la fois sur le plan historique, culturel et ethnologique¹¹⁹. Toutefois, l'art pour touristes n'est pas forcément un mauvais sujet, qui pourrait d'ailleurs faire l'objet d'une prochaine exposition temporaire, comme l'ont fait antérieurement plusieurs musées, tels que le London Bank

¹¹⁶ Entretien de Marie Thérèse avec François Poncelet, Namur, le 13 mars 2018.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*

Centre¹²⁰ et le Musée de Pitt-Rivers¹²¹. Le Musée Royal d’Ethnologie de Leyde a quant à lui choisit d’intégrer à son exposition permanente une salle entièrement dédiée à ce thème¹²².

Au-delà du discours tenu malgré lui, notamment par le biais de la muséographie, le musée actuel ne présente aucun discours clair et affirmé. Quelques panneaux sont présents, mais ils sont assez anciens. Pour son nouveau projet, le musée souhaite établir un nouveau parcours de visite et tenir un propos. Les réflexions sont vives et continueront de l’être durant les prochaines années de travaux, car le musée possède des collections très variées. Cette diversité contribue à la richesse du musée, qu’il souhaite conserver. Cependant, François Poncelet veut à tout prix éviter que le musée devienne un musée historique et le parcours de visite ne doit pas être un parcours chronologique. En effet, beaucoup d’objets ne sont pas datés et d’autres datent de l’après-Seconde Guerre mondiale (les animaux empaillés). Cette modification du parcours engendre inévitablement des changements en termes de muséographie, car les objets exposés ne seront plus les mêmes que ceux actuellement présents dans le musée. Ainsi, le directeur souhaite plutôt « renforcer l’approche pluridisciplinaire »¹²³ pour que le visiteur comprenne mieux le discours tenu par le musée. À l’heure actuelle, le discours et l’expographie sont quelque peu confus, ce qui engendre une incompréhension de la part du public. On retrouve par exemple des instruments aux côtés d’armes de chef et de cartes de la Seconde Guerre mondiale. La muséographie n’est d’aucune logique, de même que la structure et les salles se succèdent sans véritable fil conducteur.

¹²⁰ Exposition *Exotic Europeans* de 1991.

¹²¹ Exposition *Made for Trade* de 2012.

¹²² VAN GEERT, Fabien, *Du musée colonial au musée des diversités. Intégrations et effets du multiculturalisme sur les musées ethnologiques*, thèse de doctorat en Gestion de la culture et du patrimoine, Faculté de Géographie et d’Histoire, Université de Barcelone, 2014, p.261.

¹²³ Entretien de Marie Thérèse avec François Poncelet, Namur, le 23 mars 2018.

3.1.1.4. Les missions

Jusqu'en 2015, la raison d'être du musée était la suivante : « témoigner et valoriser l'œuvre des Belges en Afrique »¹²⁴. Cette dernière en dit long sur la manière dont le musée s'est construit et sur le discours qu'il tient durant de nombreuses années, et ce dès 1912. Il s'agit en effet de montrer les actions (positives) de la colonisation au sein d'une institution muséale, telle que le Musée Africain de Namur. Le rôle d'outil de propagande et de diffusion de l'entreprise coloniale sera maintenu jusqu'en 2015. Il avait également pour but de « susciter des vocations »¹²⁵.

Depuis 2015, l'objet social de l'ASBL a été changé à l'initiative de François Poncelet, car d'une part, il était « mal à l'aise »¹²⁶ avec celui-ci et, d'autre part, il ne correspondait plus au musée actuel. Aujourd'hui, l'objet social du musée est tout autre : il s'agit de « témoigner et valoriser toutes formes de liens établis entre la Belgique et l'Afrique, et en particulier l'Afrique centrale »¹²⁷. Le terme « toutes formes de liens » définit à la fois les liens positifs et négatifs¹²⁸. Les préjudices causés par la colonisation sont donc également mis en lumière et non passés sous silence, comme cela fut le cas dès la naissance du musée, et ce durant des décennies. Le directeur précise que si le terme « valoriser » a été repris, ce n'est pas dans un but de propagande ou de soutien à la colonisation, mais uniquement pour signifier la mise en évidence et la mise en valeur de ces liens. Cette démarche permet à la fois d'offrir aux visiteurs une « vision plus nuancée du passé colonial »¹²⁹ et de donner au musée la possibilité d'aborder des thématiques « extracoloniales » et de s'extraire de ce passé colonial¹³⁰. Cela permet ensuite d'ouvrir des perspectives plus vastes et de se centrer sur d'autres pays d'Afrique de l'Ouest, par exemple. Le musée se sent plus à l'aise pour aborder l'histoire d'autres pays, tels que le Sénégal, le Mali ou encore le Bénin, car il se sent libéré de cette « appréhension du passé colonial »¹³¹ belge. Ce choix s'explique aussi par la peur du refus que le musée entretient. Il ne voudrait pas avoir à refuser l'exposition d'un artiste africain au sein

¹²⁴ MUSAFRICA, *Missions de l'asbl*, disponible sur <https://musafrica.net>, consulté le 5 août 2019.

¹²⁵ Entretien de Marie Thérèse avec François Poncelet, Namur, le 23 mars 2018.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ MUSAFRICA, *Missions de l'asbl*, disponible sur <https://musafrica.net>, consulté le 5 août 2019.

¹²⁸ Entretien de Marie Thérèse avec François Poncelet, Namur, le 23 mars 2018.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*

de son institution sous prétexte qu'il ne traite que de l'Afrique centrale. Le musée désire proposer un contenu qui soit en meilleure adéquation avec le nom qu'il porte, aujourd'hui MusAfrica¹³². Ce choix d'élargissement de l'objet d'étude du musée est à la fois positif et négatif. D'une part, il n'est plus limité à l'Afrique centrale, bien que la majorité de sa collection y soit liée, ce qui permet de correspondre davantage au nom du musée. D'autre part, il s'intéresse désormais à une région géographique de taille plus importante, s'offrant alors de nouvelles possibilités en matière d'exposition et d'acquisition. Il s'agit néanmoins d'un pari risqué, car le musée doit dès lors faire preuve d'une plus grande vigilance afin de ne pas accepter n'importe quel projet ou objet ! Dans un prochain chapitre consacré aux fonctions muséales, nous étudierons la politique d'acquisition et d'exposition du musée, ce qui nous permettra de déterminer plus clairement si la position adoptée par le musée sur ces deux facteurs est en accord avec sa raison d'être et son objet social.

Depuis les travaux de restructuration réalisés en 2014-2015, le Musée Africain de Namur s'est donné de nouvelles missions à accomplir, en lien avec la politique et la raison d'être du musée. Il souhaite désormais se détacher du caractère de musée colonial qu'il a longtemps porté. Aujourd'hui, l'avenir du musée est rythmé par de nouvelles envies dans le but de faire de ce témoin du passé un outil pour l'avenir et l'acteur d'un présent. Dès cet instant, le musée s'est donné sept missions à accomplir afin de répondre à la nouvelle définition qu'il souhaite se donner :

1. Le musée doit être un lieu de mémoire pour diffuser ses connaissances en matière d'histoire coloniale et éviter que les citoyens belges et congolais ne soient ignorants de ce passé colonial qui a marqué les deux pays. Par cela, le musée souhaite « contribuer au nécessaire devoir de mémoire »¹³³ ;
2. Le musée doit être un lieu de débat et se qualifie de « musée-forum » afin que le public puisse dialoguer et échanger sur les relations complexes qui unissent l'Afrique et la Belgique¹³⁴ ;
3. Il est aussi un lieu de création, qui accueille tout type de création artistique africaine, qu'elle soit ancienne ou contemporaine ;

¹³² Entretien de Marie Thérèse avec François Poncelet, Namur, le 23 mars 2018.

¹³³ MUSAFRICA, *Missions de l'asbl*, op.cit.

¹³⁴ MUSAFRICA, *Missions de l'asbl*, op.cit.

4. Le musée est un lieu de formation et permet aux étudiants de développer leurs savoirs ;
5. Toutefois, le musée est aussi un lieu de recherche pour les scientifiques et les spécialistes, qui pourront étudier ses collections et ses archives¹³⁵ ;
6. Il déconstruit les préjugés et aspire à être un lieu de sensibilisation ;
7. Finalement, le musée se donne pour mission d'être un lieu de contact social qui se doit d'entretenir de bonnes relations entre ses employés et de maintenir de bonnes conditions de travail pour son personnel¹³⁶.

3.1.1.5. Le personnel du musée

Le Musée Africain de Namur a longtemps été géré par d'anciens coloniaux, à l'initiative du projet initial. Parmi l'équipe qui composait le musée, on retrouve notamment Paul Masson au poste de conservateur du musée (fig.9), à l'époque où il s'appelle encore Musée Colonial Scolaire de Jambes.

Aujourd'hui tout cela a bien changé. L'actuel musée dispose de très peu d'employés. La majorité du personnel, qui compte une vingtaine de personnes, se compose de bénévoles. Grâce à leur investissement, le musée fonctionne de manière autonome et il peut ainsi maintenir son ouverture au public¹³⁷.

Conformément à son statut d'ASBL, le musée possède un président, Pascal de Pauw, et une vice-présidente, Hélène de Rode. Viennent ensuite plusieurs administrateurs de droit. Ces membres de l'ASBL endossent un rôle plutôt administratif et participent à la gouvernance du musée. La deuxième partie de l'équipe est composée du personnel qui possède un rôle plus important et qui participe de façon active à la vie du musée¹³⁸. À la tête de la gestion scientifique et opérationnelle, on retrouve le directeur du musée, François Poncelet. Détenteur d'un diplôme de master et d'un doctorat en muséologie, il a été engagé par le musée en 2014 à la suite d'une restructuration du personnel¹³⁹. Ce changement constitue un élément majeur pour le développement du musée, car cela lui permet de

¹³⁵ Entretien de Marie Thérèse avec François Poncelet, Namur, le 13 mars 2018.

¹³⁶ MUSAFRICA, *Equipe*, *op.cit.*

¹³⁷ Entretien de Marie Thérèse avec François Poncelet, Namur, le 13 mars 2018.

¹³⁸ MUSAFRICA, *Equipe*, *op.cit.*

¹³⁹ Entretien de Marie Thérèse avec François Poncelet, Namur, le 13 mars 2018.

bénéficiaire de la formation universitaire de François Poncelet, en muséologie et en histoire de l'art. De plus, ce changement de direction a propulsé le Musée de Namur dans une perspective dynamique et active pour l'avenir, puisque le nouveau directeur désire profondément participer au renouveau du musée. Outre sa position de directeur du musée, il gère également la communication de ce dernier. Ainsi, François Poncelet considère qu'il ne peut pas, en tant qu'employé à mi-temps, gérer à la fois les acquisitions, l'inventaire et les travaux de bricolage. Il est important pour lui de collaborer avec autrui, car il ne peut pas tout gérer seul, c'est pourquoi il collabore quotidiennement avec une dizaine de bénévoles qui l'aident à gérer les tâches du musée. Selon lui, cela apporte aussi une dimension humaine supplémentaire à l'institution, dans la mesure où il souhaite que cette collaboration soit enrichissante à la fois pour le musée et pour la personne extérieure¹⁴⁰.

Le musée dispose également d'un responsable de l'inventaire, de trois gestionnaires de la bibliothèque, de deux responsables techniques, de deux gestionnaires en numérisation, d'un responsable administratif et de six bénévoles chargés de l'accueil du musée¹⁴¹.

Au vu de ces conditions, il est plus aisé de comprendre les challenges auxquels le musée doit répondre quotidiennement. L'équipe dont dispose le musée est assez réduite, la gestion du musée est donc en accord avec ce manque d'employés. François Poncelet l'admet et se défend tout de même : « Avant que j'arrive, on jouait au musée. Depuis que je suis là, on continue à jouer au musée mais de manière plus professionnelle. C'est important de faire la distinction, mais moi je trouve qu'à partir du moment on doit gérer une collection de plus de 30 000 sources iconographiques, 24 000 ouvrages, de 8 000 objets et d'environ 30 mètres d'archives courantes, on ne sait pas le faire avec un mi-temps. On ne peut pas attendre cela de moi »¹⁴². Les heures d'ouverture dépendent elles aussi du personnel disponible, c'est pourquoi le musée n'est ouvert que de 14 heures à 17 heures, du mardi au vendredi, ainsi que le dimanche. Cet horaire nuit quelque peu au musée dont la visibilité est déjà peu importante, car il arrive souvent que des visiteurs se présentent au musée et y trouvent porte close. Toutefois, si des employés sont présents lorsque ce genre de situations se produit, il n'est pas rare qu'ils permettent quand même aux visiteurs d'entrer. Cela montre bien à quel point le personnel, qu'il soit employé ou bénévole, est investi dans la vie du musée et

¹⁴⁰ Entretien de Marie Thérèse avec François Poncelet, Namur, le 13 mars 2018.

¹⁴¹ MUSAFRICA, *Equipe*, *op.cit.*

¹⁴² Entretien de Marie Thérèse avec François Poncelet, Namur, le 9 juillet 2019.

l'affectionne. La situation du musée de Namur fait qu'il a réellement besoin de ce type d'investissement, qui permet à l'institution de rester active et opérationnelle.

3.1.1.6. Financement

Dès 2014, le Musée Africain de Namur fait l'objet d'une mise en conformité suivie d'une reconnaissance en tant que musée de catégorie C par la Fédération Wallonie-Bruxelles en 2016, lui octroyant dans le même temps des subsides¹⁴³. Pour ce faire, il se doit de répondre à toute une série de critères qui participeront au renouvellement de l'institution. C'est notamment à cette occasion que le musée modifie sa raison d'être en l'adaptant à ce qu'est devenu le musée et aux projets qu'il souhaite entreprendre à l'avenir. Il reçoit ainsi chaque année 25 500 € et réalise minimum trois expositions par an. Ces subsides rendent possibles le fonctionnement du musée et le financement de l'équivalent d'un temps plein et demi (sur un total de trois temps pleins et demi).

Néanmoins, il ne s'agit pas de l'unique source de financement, puisque le musée reçoit des subsides supplémentaires à certaines occasions, notamment lors des expositions temporaires pour lesquelles des appels à projets ont lieu. Le musée se voit octroyer une subvention spécifique dédiée à ces projets.

En 2019, François Poncelet a modifié sa demande de subsides afin que le musée acquière le statut de musée de catégorie B¹⁴⁴. Le Musée de Namur espère pouvoir opérer une transition et attend la réponse de la Fédération Wallonie-Bruxelles quant à ce changement. Les travaux de rénovation seront sans doute décisifs pour le musée, car il se peut que cela influence positivement la décision.

3.1.1.7. Le public

En Afrique, le public est essentiellement touristique car les musées sont délaissés par le public national par manque d'intérêt pour ce patrimoine et pour des raisons de croyances¹⁴⁵. Bien que l'institution muséale participe à la désacralisation des objets de culte,

¹⁴³ Entretien de Marie Thérasse avec François Poncelet, Namur, le 13 mars 2018.

¹⁴⁴ *Idem*, le 9 juillet 2019.

¹⁴⁵ GAUGUE, Anne, *Les États africains et leurs musées. La mise en scène de la Nation*, Paris, L'Harmattan, 1997, p.137.

beaucoup d'Africains continuent de croire au caractère sacré des objets, même après avoir franchi les portes du musée. De plus, le modèle européen étant repris par les musées africains, il est difficile pour la population autochtone de se sentir concernée dès lors que leur culture y est présentée de la même façon que dans la plupart des musées d'Europe et le peuple africain ne s'y reconnaît pas. Cependant, certaines expositions temporaires constituent l'exception qui confirme la règle. Elles attirent en effet un plus grand nombre de visiteurs car la culture présentée est actualisée. Ces expositions présentent des sujets contemporains, en lien direct avec le quotidien des populations africaines.

Au Musée Africain de Namur, il s'agit avant tout de visiteurs grand public et d'un public spécialisé, de type individuel, suivi par les groupes de visiteurs faisant partie de l'article 27 ou les écoles de devoirs. Dans le futur, le musée souhaite développer ses outils de communication et ses outils pédagogiques afin de cibler un public scolaire. De plus, le personnel tient un registre des fréquentations, à la fois pour le musée lui-même, mais aussi pour l'Office du Tourisme de Namur. Depuis 2014, le nombre de visiteurs a considérablement augmenté, passant de 380 à 2500 visiteurs environ. Cette augmentation coïncide avec l'arrivée de François Poncelet dont le travail a permis au musée de développer ses activités et d'acquérir une plus grande visibilité qu'auparavant, à l'instar l'exposition *Congo Paintings. Une autre vision du monde* qui a été accueillie positivement par le public et qui a engendré un taux important de fréquentation du musée au cours de l'année 2018.

Pour l'heure, le musée exploite différents outils de communication, tels que son site internet ou sa page Facebook. Depuis 2019 le site internet du musée a été entièrement refait et adopte désormais un design beaucoup plus actuel, l'ancien site étant fort simpliste et moins dynamique au niveau de la mise en page. L'ancienne présentation ressemblait en de nombreux points au petit guide du musée dont il semble avoir repris les photos et les textes. À présent, le nouveau site internet est plus moderne et plus exhaustif. Il contient différentes rubriques qui présentent notamment les expositions temporaires, les événements, les collections, l'historique du musée, le personnel, l'expographie et les missions de l'ASBL, en plus des informations pratiques déjà mentionnées dans l'ancienne version du site. Le visiteur y retrouve donc de nouveaux aspects qui lui donnent un aperçu complet de ce qu'il va trouver au musée.

Dans un second temps, le musée gère aussi une page Facebook sur laquelle il partage différentes publications relatives à des événements (du musée ou d'autres lieux), des articles

indépendants, des vidéos réalisées au musée durant un vernissage ou à d'autres occasions ainsi que des photos accompagnées de textes descriptifs. Concernant ces dernières, il s'agit notamment d'une présentation d'un objet de la collection acquis récemment. La page Facebook, gérée par François Poncelet, est quelque peu lacunaire et il transparait que le musée ne maîtrise pas tout à fait ce réseau social. Le directeur ne possède aucune formation en matière de communication digitale, ce qui engendre cette situation malgré qu'il fasse au mieux pour assurer des publications régulières sur la page. Les interactions restent toutefois peu élevées. Le musée devrait donc user de stratégies de communication plus adéquates et opter pour des messages plus accrocheurs. Il ne doit pas non plus hésiter à faire usage des hashtags, des émojis et de liens qui permettent le renvoi à d'autres pages Facebook. Ce type de stratagèmes rend les publications plus attrayantes et poussent les internautes à réagir. Il peut également tirer profit des statistiques que propose Facebook à ce genre de pages communautaires. Par ce biais, il est possible de connaître l'âge moyen des utilisateurs et de savoir à quel public la page est confrontée afin, d'une part, d'adapter le contenu des publications et d'autre part, d'attirer un nouveau public en développant de nouvelles stratégies.

Le manque de visibilité du Musée Africain de Namur explique en partie son manque de visiteurs. Il est donc important que le musée utilise mieux ces outils, voire même qu'il ajoute une corde à son arc en étant également présent sur Instagram. Ce dernier dispose d'un public plus jeune et différent de Facebook dont la moyenne d'âge des utilisateurs est plus élevée. Nul besoin de publier un contenu différent, car les pages Instagram (ce réseau social ayant été racheté par le géant Facebook) sont dotées d'une fonctionnalité qui permet de lier son compte Instagram à son compte Facebook. Ainsi, les photos Instagram sont automatiquement publiées sur Facebook sans qu'aucune manipulation ne soit nécessaire.

Concernant la réception du public par rapport aux expositions, permanentes et temporaires, proposées par le Musée Africain de Namur, elle conditionne à de nombreux égards le programme d'exposition choisis par le musée, à l'image des expositions temporaires dont le musée modifie parfois le programme suite à une réflexion sur le degré d'intérêt des visiteurs pour les sujets abordés. On peut notamment citer une exposition temporaire sur la philatélie, qui était prévue dans le plan quinquennal du musée de 2020 à 2024¹⁴⁶. Le directeur du musée a finalement changé d'avis, car la réponse du public n'allait

¹⁴⁶ Entretien de Marie Thérasse avec François Poncelet, Namur, le 9 juillet 2019.

pas intéresser beaucoup de visiteurs. Pour le moment, le musée ne peut se permettre d'organiser des expositions aux sujets aussi spécifiques que la philatélie, par exemple. Le besoin premier du musée en matière de public est d'étendre sa visibilité afin d'augmenter significativement son nombre de visiteurs. Une fois que cela serait fait, il pourra alors organiser différentes expositions plus spécialisées qui toucheront un public particulier sans que cela n'ait trop d'impact sur la fréquentation et la rentabilité. C'est dans ce but précis que le musée a plutôt opté pour une exposition sur la bande dessinée, capable d'intéresser un public plus large. François Poncelet a relativement bien compris cela, c'est pourquoi il a opéré ce changement. Il déclare : « À un moment donné, il faut choisir. Le musée ne peut pas se plaindre du manque de visiteurs si l'on choisit de présenter une exposition sur la culture du cacao dans le sud du Kivu entre 35 et 37 ou sur des artistes très peu connus. Ou alors il faut trouver un titre un peu surprenant ou un sujet qu'on ne verrait pas dans un musée, par exemple *Congo Brassage*, qui concerne tout ce qui touche aux brasseries industrielles et traditionnelles. Mais là, on va toucher un autre public qu'on n'a jamais touché. »¹⁴⁷

À l'occasion de la rénovation du musée, ce dernier a pris l'initiative de réaliser un sondage auprès du public. Le musée lui accorde une grande importance et souhaite savoir quelles sont ses attentes concernant le nouveau musée. Une bénévoles a ainsi réalisé un questionnaire d'une page recto-verso auquel le visiteur est invité à répondre après sa visite. Les ambitions visées par cette enquête traitent uniquement du contenu de l'exposition et non de la scénographie ou de l'éclairage, par exemple. En effet, le directeur estime que cela n'est pas utile pour lui d'avoir l'avis du public concernant ces éléments, car il est déjà conscient des lacunes et il sait comment les combler à l'avenir¹⁴⁸. Le musée cherche essentiellement à déterminer si le visiteur a compris que le Musée Africain de Namur est un musée sur le passé colonial¹⁴⁹, ce qui peut paraître assez compliqué puisque le discours tenu à travers l'exposition ne va pas tout à fait dans ce sens et que le visiteur doit donc se faire sa propre opinion. Au sujet du questionnaire, il faut noter qu'il est uniquement disponible en français. Le musée déclare avoir fait ce choix, car il ne souhaite pas recueillir l'avis de visiteurs extérieurs, mais uniquement de visiteurs belges. Toutefois, là où le bât blesse, c'est que toute la partie flamande du pays est laissée pour compte et son avis n'est pas pris en considération

¹⁴⁷ Entretien de Marie Thérèse avec François Poncelet, Namur, le 6 août 2019.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.*

étant donné que le public néerlandophone n'a pas la possibilité d'y répondre. François Poncelet est conscient de cela, mais il n'est pas prévu d'y apporter des modifications, au vu du manque de temps et du nombre limité de visiteurs néerlandophones¹⁵⁰. De plus, le déménagement imminent du musée a mené à une certaine précipitation, en partie responsable de cet oubli. À l'heure actuelle, le directeur du musée a déjà procédé à premier dépouillement qui n'est malheureusement pas très satisfaisant pour lui¹⁵¹. Jusqu'ici, il constate un manque d'esprit critique de la part des visiteurs qui semblent, se montrer « insensibles » à la question du passé colonial¹⁵². Cela est assez inquiétant pour le musée, pour qui la réponse positive du public est primordiale, car elle va conditionner le maintien de l'institution à l'avenir. Néanmoins, même si le public semble ne pas avoir les mêmes attentes que l'équipe du musée et préférer une autre direction, ce n'est pas pour autant que l'institution optera pour un changement radical par rapport à ce qui est prévu. Il compte dès lors rester sur ses positions et s'établir en tant que musée traitant du point de vue belge sur le passé colonial.

3.1.2. Scénographie d'un musée colonial

Pendant longtemps, les musées coloniaux présentent une scénographie similaire aux cabinets de curiosités : les vitrines sont en bois et les objets entassés en nombre témoignent d'une esthétique de l'accumulation. Le désir de rapporter toujours plus d'objets de voyages et les autres expéditions expliquent cette tendance, car une fois arrivées en Europe, les pièces intègrent le musée où elles trouvent une place à long terme¹⁵³. La scénographie des musées coloniaux fait considérablement écho à celle des cabinets de curiosités¹⁵⁴. Puis, les modalités changent, sous l'impulsion de Georges-Henri Rivière, qui souhaite supprimer ce type de vitrine au profit de vitrines en métal¹⁵⁵.

Dans ses précédentes versions, le Musée de Namur dispose de différentes scénographies. D'abord, la scénographie de l'Exposition coloniale de 1925 est typique de ce

¹⁵⁰ Entretien de Marie Thérasse avec François Poncelet, Namur, le 6 août 2019.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ L'ESTOILE, Benoit de, *op.cit.*, p.58.

¹⁵⁴ VAN GEERT, Fabien, *op.cit.*, p.62.

¹⁵⁵ L'ESTOILE, Benoit de, *op.cit.*, p.79.

genre d'évènements. Les murs présentent une accumulation de cadres contenant notamment des photographies, tandis que le reste de la salle contient de nombreuses vitrines (fig.10).

Quant au Musée National d'Art Africain (fig.11), cette version du musée expose les objets en plus petit nombre. Des tableaux sont accrochés au mur et des sculptures sont posées sur un socle (fig.12). Au centre de la pièce, il y a uniquement des tables et des chaises. L'approche esthétique se dégage très clairement de ce choix de scénographie, qui traduit un modèle encore utilisé aujourd'hui en matière d'exposition d'art.

Puis, lorsque le Musée Colonial de Jambes ouvre ses portes, la scénographie du musée est en adéquation avec ses objectifs pédagogiques. Le musée étant un musée scolaire, la présentation des collections est digne d'une salle de classe. Des photos sont suspendues au mur, entourées de cartes géographiques et de lances, tandis que des dessins d'animaux ornent le tout (fig.13). On y trouve également des vitrines pédagogiques¹⁵⁶. Enfin, le musée possède aussi une bibliothèque dans laquelle on retrouve notamment des drapeaux et un léopard empaillé (fig.14), qui est d'ailleurs toujours présent dans le musée d'aujourd'hui (fig.15).

En 2008, la scénographie du Musée Africain de Namur évolue nettement, profitant de l'infrastructure du corps de garde pour exposer un grand nombre d'objets. Le mot d'ordre est l'accumulation ! Ainsi, dans la salle Fernand Prinz, des dizaines de cadres contenant des papillons s'entassent les uns au-dessus des autres (fig.16), une vitrine contient une quantité importante de billets de banque, de pièces de monnaies et de pots en terre cuite (fig.17). Aujourd'hui, le nombre de cadres a diminué et la vitrine a été supprimée. Seule une partie est restée, celle consacrée aux animaux naturalisés et dont l'accrochage reste sensiblement le même (fig. 18 et 19). D'autres modifications ont également eu lieu dans d'autres salles du musée pour permettre une meilleure exposition et diminuer cette impression de cabinet de curiosités (fig.20 et 21).

Mais il faut dire que depuis sa création, la dernière version du Musée Africain de Namur a subi peu de modifications en matière de scénographie et c'est l'un des critères muséographiques qui connaissent le moins de changements. Les moyens financiers du musée étant réduits, il est difficile pour le musée de se consacrer pleinement à la scénographie, car cela induit inéluctablement l'engagement d'un scénographe extérieur. Toute

¹⁵⁶ SYNDICAT D'INITIATIVE DE JAMBES, *Le Musée Africain*, disponible sur <http://www.sijambes.be>, consulté le 4 août 2019.

la scénographie est donc à revoir, puisqu'elle possède encore de nombreuses caractéristiques des premiers musées coloniaux.

Le musée actuel présente encore une scénographie très proche des cabinets de curiosités et l'accumulation se fait toujours sentir dans certaines salles du musée. Néanmoins, des travaux de réaménagement ont déjà eu lieu, ce qui a permis de modifier ce caractère quelque peu archaïsant et désuet (fig. 22 et 23). Ce sentiment est notamment lié au mobilier muséographique utilisé, obsolète et hétéroclite. En effet, le musée n'a que très peu de moyens et fait donc souvent du recyclage. Qu'il s'agisse de socle, de cadres ou de vitrines, le musée pratique souvent le remploi de l'ancien mobilier. Ce dernier n'est donc pas toujours adéquat, que ce soit en termes de scénographie ou de conservation. La plupart des vitrines en bois (fig.24) ont sans doute été héritées des premières versions du musée, tandis que quelques nouvelles vitrines en métal (fig.25) ont été ajoutées plus récemment. Les transformations sont lentes et parfois inadaptées, voire déjà obsolètes lorsqu'elles sont effectuées, mais le faible financement du musée ne lui permet pas d'obtenir un mobilier plus moderne et qui correspondrait mieux aux besoins d'un tel musée.

En ce qui concerne le soclage, dans certains cas, ce sont des objets faisant partie de la collection qui servent de support à un autre objet (fig.26). Le musée utilise également des socles en bois et en plexiglas, le bois étant celui qui prédomine. Le plexiglas offre un visuel moins chargé et une diminution de la présence du socle, au profit de l'objet. À l'inverse des socles en bois qui sont parfois utilisés en grand nombre, ce qui alourdit la présentation par son accumulation et sa couleur vive qui ne se font pas toujours dans le décor (fig.27). Certains objets n'ont pourtant pas toujours besoin d'un socle et pourraient très bien être exposés tels quels.

Quand les objets ne sont pas exposés en vitrines, ils sont accrochés (la plupart du temps au mur) à l'aide de clous, de crochets ou posés sur des étagères ou des socles de fabrication artisanale. Citons par exemple une étagère en verre, disposée sur deux équerres en bois de récupération (fig.28). D'autres systèmes contribuent quant à eux à de nettes améliorations, comme l'utilisation d'une vitrine en plexiglas pour la présentation d'un jeu d'échec en ivoire ou la suspension d'un masque au moyen de fil de nylon (fig.29 et 30). Ce type de soclage présente à la fois l'avantage d'être plus discret, tout en étant plus malléable.

En ce qui concerne l'éclairage, il s'agit en grande partie d'un éclairage artificiel produit par des tubes fluorescents qui amène une atmosphère générale assez froide. Ce sentiment

général est également produit par l'architecture et le lieu, dont les bâtiments historiques ont été peu rénovés.

Le problème qui se pose pour le musée de Namur est que son manque d'actualisation de la scénographie a un impact conséquent sur la muséographie et le discours tenu par le musée. L'ancienne scénographie est encore largement présente et cela produit inconsciemment un discours qui est toujours ancré dans le modèle muséographique du musée colonial. Cette problématique concernant le parcours et le discours du musée sera analysée dans le chapitre suivant.

Pour proposer un point de vue différent, le directeur souhaite adopter une logique plutôt subjective afin que le visiteur puisse comprendre les objets disposés d'après une expographie particulière, qui les présentera du point de vue de celui qui les a faits et celui qui les acquis¹⁵⁷. Pourquoi les coloniaux sont-ils partis et quelle vision ont-ils eue de l'Afrique à leur arrivée ? Dans cette optique, le musée réfléchit notamment à un parcours qui intégrerait des malles que les coloniaux emportaient avec eux lors de leurs déplacements. Le projet serait de présenter des malles dans les différentes salles en faisant de chaque malle une vitrine¹⁵⁸. Chaque malle-vitrine sera le témoignage d'un individu qui va interpréter l'objet principal de chaque salle pour apporter un point de vue subjectif. L'objectif d'une telle démarche réside en l'obtention d'une vision très schématique du passé colonial d'aujourd'hui avec la difficulté qui est celle que les cercles d'anciens coloniaux sont parfois ancrés dans un univers nostalgique, empreint d'affectivité¹⁵⁹. Ces cercles sont voués à disparaître étant donné l'âge de ces personnes et il ne nous restera plus que la vision et la critique négative du passé colonial qui doit être critiquée par le caractère illégitime de la colonisation¹⁶⁰. Certaines personnes ont vécu la colonisation avec une certaine naïveté, pensant agir par altruisme et voulant bien faire. Selon le directeur du Musée de Namur, l'idée est de faire de l'histoire pour comprendre les relations interculturelles et intercontinentales et identifier ce qu'il faut en retenir. À un moment donné, les gens ont fait des choses qui pensaient être bonnes en imposant leur style de vie à d'autres cultures. François Poncelet

¹⁵⁷ Entretien de Marie Thérèse avec François Poncelet, Namur, le 13 mars 2018.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Ibid.*

considère également qu'il est important de parler de cet aspect particulier de la période coloniale, non pas pour excuser ce qu'il s'est passé, mais pour comprendre.

3.2. Les musées missionnaires

Bien qu'ils ne soient pas l'objet d'étude principal de ce mémoire, il faut néanmoins citer les musées missionnaires comme faisant partie des musées qui ont été créés pour servir la colonisation. Les musées missionnaires ont été conçus durant la même période et revendiquent les mêmes objectifs que les musées coloniaux : valoriser l'entreprise coloniale, sur le territoire africain cette fois. Cependant, ils sont focalisés sur le christianisme et la diffusion de la religion. D'initiative privée, ils sont gérés par des religieux européens ou africains et tentent de proposer au public une « africanisation du christianisme »¹⁶¹. Il faut que les Africains s'approprient le christianisme en l'adaptant à leur culture et à leur propre vision du monde.

¹⁶¹ GAUGUE, Anne, *op.cit.*, p.108.

4. Les quatre fonctions muséales appliquées au musée colonial d'hier et d'aujourd'hui

De nos jours, les musées tentent de maintenir un équilibre entre quatre fonctions : exposer, conserver, rechercher et animer. Toutefois, pour les musées postcoloniaux, il n'est pas toujours évident de gérer des collections issues en grande partie de la colonisation. En Allemagne, l'Association allemande des musées a rédigé en 2018, un guide destiné à aider les musées allemands à gérer ce type de collections¹⁶². Cet ouvrage donne quelques pistes aux institutions, afin de mieux appréhender, conserver, exposer et étudier leurs collections, ainsi qu'à gérer des questions telles que la restitution. Bien qu'il ne soit pas exhaustif, il permet toutefois d'avoir les bases nécessaires, ainsi qu'une vision globale du paysage muséal allemand.

4.1. Fonction d'exposition

4.1.1. La structure de l'exposition

Durant la période coloniale, les musées coloniaux possèdent des structures variées, qui dépendent souvent du bâtiment dans lequel il prend place. À de multiples reprises, les musées coloniaux sont intégrés à d'anciens pavillons construits pour répondre aux besoins des expositions coloniales ou universelles. On peut notamment citer le Musée de Tervuren¹⁶³ ou l'ancien Palais de la Porte Dorée, vestige de l'exposition universelle de 1931 et qui accueille aujourd'hui le Musée National de l'histoire de l'immigration¹⁶⁴.

Quant au Musée Africain de Namur, ce dernier se situe au sein du corps de garde de l'ancienne caserne Léopold¹⁶⁵. Il possède ainsi une architecture particulière, qui divise le musée en deux ailes opposées l'une à l'autre (fig.31). L'emplacement du musée dans ce bâtiment rend particulièrement compliqué l'établissement d'une structure claire et d'un

¹⁶² AHRNDT, Wiebke et al, *Guide pour le traitement des biens de collections issus de contextes coloniaux*, Association allemande des musées, 2018.

¹⁶³ AFRICAMUSEUM, *op.cit.*

¹⁶⁴ PALAIS DE LA PORTE DORÉE, *Son Histoire*, disponible sur <http://www.palais-portedoree.fr>, consulté le 13 mars 2019.

¹⁶⁵ MUSAFRICA, *Historique*, *op.cit.*

parcours de visite cohérent. Le musée doit donc quotidiennement faire face à ces contraintes logistiques qui l'empêchent de se déployer comme il le voudrait, car il reste fortement tributaire du bâtiment qui l'abrite.

L'entrée se fait par le porche au centre du bâtiment. Le hall d'entrée du musée et le début de l'exposition ont lieu dans l'aile est du musée, où se trouvent également la billetterie, le bureau du directeur et la bibliothèque. Le plan en forme de U présente au rez-de-chaussée sept salles d'expositions qui se succèdent en enfilade et se répartissent autour d'un couloir d'accueil où sont également exposés des objets.

Au premier étage du musée se situe la bibliothèque, composée d'une seule et unique salle.

L'aile ouest, quant à elle, présente un plan différent, plutôt carré. De nouveau, on retrouve un long couloir, à partir duquel se répartissent les différentes salles d'exposition. Cette partie du musée est beaucoup plus petite que la précédente et ne comporte que trois espaces d'exposition.

Au total, le musée contient dix salles d'exposition nommées d'après des individus ayant joué un rôle dans la colonisation du Congo, autrement dit, des coloniaux, qu'ils soient militaires, fils de gouverneur ou missionnaires. Il s'agit essentiellement de Namurois à qui le musée tente de rendre hommage en leur dédiant l'une de ses salles. L'utilisation du nom de coloniaux en guise de nom de salle est un héritage de l'ancien musée. Cette catégorisation stagnante pose problème, car tout comme la scénographie, elle traduit un discours faussé et prête au musée des intentions qui, à en croire le nouvel objet social, ne correspondent plus à la voie que le musée souhaite emprunter. De plus, ce type de vestiges du musée colonial démontre à quel point une partie du musée est encore figée dans un passé colonial. Plutôt que de montrer au visiteur l'héritage colonial que l'ancien musée lui a légué, il lui présente une partie de ce passé tel quel. Le visiteur n'est donc pas averti au préalable des « précautions » à prendre lors de sa visite. Dans le cas où le musée a l'envie de modifier une partie de son infrastructure afin d'en changer le discours, mais qu'il n'en a pas la possibilité, il se doit d'informer le visiteur que cette singularité ne correspond plus à ses intentions effectives.

4.1.2. Le parcours

La plupart des musées coloniaux disposent d'un parcours qui présente la répartition des différentes ethnies au sein d'un territoire donné, comme cela a été le cas pour les expositions coloniales. À l'inverse, le Musée Africain de Namur présente un parcours thématique, dépendant de la structure particulière que possède le bâtiment qui accueille le musée.

La visite débute dans le bras gauche du U, dans la *salle Alexis Vrithoff*, décrite comme une salle historique. Elle a pour but de retracer l'histoire des relations entre la Belgique et le Congo, des expéditions de Stanley à la Première Guerre mondiale. Les objets présentés dans cette salle comptent des cartes géographiques, des photographies et un buste de Stanley.

Ensuite, la visite se poursuit dans la deuxième salle historique, nommée la *salle Colonel Louis Royaux*. Elle présente de nouveau des éléments de contextes historiques concernant les campagnes militaires réalisées en Abyssinie, en Birmanie et au Moyen-Orient. Le visiteur est face à des mannequins vêtus d'uniformes portés par les soldats de l'époque et des cartes situant la localisation des combats (fig.32). On retrouve également une vitrine dans laquelle sont exposés les acquis d'impôts.

La troisième salle, *salle Général Chevalier Josué Henry de la Lindi et colonel Louis Chaltin*, est consacrée à l'exposition d'objets légués par la famille de la Lindi, d'une part, et à d'autres objets quotidiens ou culturels, acquis par le musée (fig.32), d'autre part. La thématique de cette salle est plutôt artistique et les objets exposés côtoient les peintures d'un artiste africain.

La *salle Révérend Père Emeri Cambier* se concentre sur les missionnaires, c'est pourquoi elle est aussi appelée « salle de missiologie ». Elle contient une grande quantité de clichés photographiques montrant les missions catholiques et protestantes au Congo. Les enseignements qui ont été donnés par les religieux sont mis en avant. À sa création, cette salle avait pour but de « rendre hommage à tous ces gens, qui ont parfois payé de leur vie leur engagement »¹⁶⁶. Des objets en relation avec les missions sont aussi exposés.

La visite se poursuit ensuite dans la partie droite du U où se situe la *salle Lieutenant Oscar Desneux*. Le visiteur peut à nouveau admirer des objets d'art, que ce soit des masques

¹⁶⁶ LEFERT, Marie (dir.), *op.cit.*, p.29.

ou des statuettes (fig.33). On y retrouve également des armes décorées, des instruments de musique et des objets rituels.

La salle *Fernand Prinz* a pour sujet principal la faune et la flore. Plusieurs animaux empaillés ornent les murs et des insectes sont exposés dans des vitrines. La production artisanale congolaise est également représentée dans cette salle, avec les velours du Kasai notamment. On retrouve aussi les différents minerais présents au Congo.

Le visiteur revient ensuite dans le hall d'accueil par lequel il est entré. Il s'agit de *l'espace André Ryckmans et Commandant Emmanuel Kervyn de Meerendré*. Cet espace ne dispose d'aucune thématique particulière et contient une longue vitrine et quelques statues en bois (fig.34). Dans ces vitrines sont exposés des objets issus de l'artisanat (fig.35).

La suite de la visite continue ensuite dans l'aile gauche du musée. Pour s'y rendre, le visiteur doit sortir et traverser le proche d'entrée. Néanmoins, le parcours n'est pas bien indiqué, car si le visiteur n'a pas été prévenu que la suite de la visite se faisait en face du premier bâtiment, il risque probablement de manquer cette partie du musée.

En entrant dans l'aile gauche, *l'espace Bruno Bassine et Christophe Dupont* accueille le visiteur. Il s'agit principalement d'un hall d'entrée dans lequel sont exposés quelques objets, tels que des armes ou encore une coiffe.

L'espace s'ouvre ensuite sous forme de T et le visiteur pénètre à gauche dans la *salle Albert Nepper*, qui regroupe des objets collectés par cet ancien colon durant sa présence au Congo. Ce sont surtout des armes qui sont exposées, aux côtés de pagaies et d'un lion empaillé.

Pour terminer, la *salle Dynastie* propose de découvrir diverses peintures et autres objets culturels ayant appartenus à des tribus du Congo.

Le musée souhaite actuellement modifier le parcours de visite, qu'il estime trop brouillon et peu clair. Le directeur est ainsi dans une phase de réflexion concernant cet aspect du musée. Toutefois, le musée place également beaucoup d'espoirs dans les travaux de restructuration prévus pour le quartier des Casernes de la ville de Namur qui devraient apporter d'importantes modifications, autant au point de vue architectural que muséal. Le parcours devrait donc être considérablement modifié à la réouverture du musée.

4.1.3. Les textes

Pour commencer, le musée dispose de titres qui consistent en la répartition des espaces d'exposition. Chaque salle possède donc un titre composé du nom d'une personne ayant joué un rôle actif lors de la période coloniale. Cependant, ces titres n'indiquent pas le contenu de la salle et le visiteur ignore ainsi le sujet de celle-ci, tout comme ce qu'il va y trouver.

Les textes informatifs présents au sein du musée sont empreints d'une importante incohérence. Dans un premier temps, ces textes ne sont pas présents de manière systématique. Certaines salles disposent de textes explicatifs, tandis que d'autres en sont exemptées. En outre, on constate que certains objets disposent d'un cartel, alors que d'autres sont abandonnés à la simple délectation visuelle du public (fig.36). De plus, les informations qui y sont reprises diffèrent pour chaque objet, ce qui entraîne une certaine confusion. Dans un deuxième temps, le style et la mise en page des différents textes explicatifs et des cartels ne sont pas homogènes. Ceux-ci peuvent être soit plastifiés et collés sur une vitrine, soit encadrés. Les cartels, quant à eux, sont de format et de typographie variable, tantôt bleu, tantôt imprimé sur du papier vert. Ils sont parfois déposés dans la vitrine à l'aide d'un socle ou cloués au mur. De plus, les textes explicatifs sont assez longs (environ une à deux pages A4), ce qui ne motive pas le visiteur à la lecture. Il est difficile de comprendre pourquoi certains textes sont présents à un endroit du musée et pas à d'autres. Il est évident que le musée Africain de Namur manque cruellement de moyens financiers, mais qu'en est-il de choses si simples et accessibles telles que l'uniformisation des textes ? Le musée pourrait recourir à une solution simple et peu onéreuse qui contribuerait d'ores et déjà à apporter plus de clarté à l'exposition, tant au niveau du discours qu'à l'esthétique choisie pour ses textes.

Dans la version actuelle du musée, certains textes sont parfois traduits en néerlandais et, à de plus rares occasions, en anglais (fig.37). Cependant, rien ne justifie ce choix. Pourquoi ne traduire qu'une seule partie des textes ? Les visiteurs néerlandophones seront donc confrontés à plusieurs reprises au manque de traduction. Le musée pourrait opter pour une seule langue, dans le cas où il est incapable d'obtenir une traduction complète des textes du musée. Si le choix se porte sur l'utilisation de textes multilingues, il doit dans ce cas traduire l'ensemble des textes et éventuellement songer à compléter les traductions néerlandaises et anglaises déjà existantes et à ajouter l'allemand.

Ensuite, attardons-nous quelque peu sur le contenu de ces textes et à la présence de ceux-ci. Qui dit texte, dit bien évidemment discours, car les textes représentent un moyen

explicite pour le musée de tenir un discours sur son musée, ses collections, sur l'histoire, etc. Et pourtant, les textes de l'exposition manquent de logique et sont loin de correspondre à aux nouvelles missions du musée. D'une part, l'utilisation du nom de coloniaux en guise de titre de salle est un héritage de l'ancien musée, de même que pour les textes explicatifs qui sont uniquement des textes reprenant la biographie de ces individus. Cette catégorisation stagnante pose problème, car tout comme la scénographie, elle traduit un discours faussé et prête au musée des intentions qui, à en croire le nouvel objet social, ne correspondent plus à la voie que le musée souhaite emprunter. D'autre part, ce type de vestiges du musée colonial démontre à quel point une partie du musée est encore figée dans un passé colonial. Plutôt que de montrer au visiteur l'héritage colonial que l'ancien musée lui a légué, il lui présente une partie de ce passé tel quel. Le visiteur n'est donc pas averti au préalable des précautions à prendre lors de sa visite. Dans le cas où le musée a l'envie de modifier une partie de son infrastructure afin d'en changer le discours, mais qu'il n'en a pas la possibilité, il se doit d'informer le visiteur que cette singularité ne correspond plus à ses intentions effectives.

4.1.4. L'approche

Les collections étant exposées par discipline scientifique (histoire, sciences naturelles et ethnologie), le directeur conclut qu'il s'agit en grande partie d'une approche analytique, qui serait le fruit d'une logique multidisciplinaire¹⁶⁷. Toutefois, cette approche repose en réalité sur une approche taxinomique¹⁶⁸ et une logique typologique. D'autres types de logiques ne faisant pas partie de la logique multidisciplinaire côtoient ces deux systèmes. D'une part, la logique thématique pour la *salle des Missions* et la salle consacrée aux armes (toujours d'après une approche analytique) et d'autre part, la logique apologique pour deux autres salles consacrées à « la mémoire d'individus qui ont joué un rôle significatif dans le passé colonial belge »¹⁶⁹, combinée à une approche discursive.

Prochainement, le musée devra à nouveau adopter plusieurs approches, car la diversité des collections l'impose. Une exposition des pièces selon un ordre chronologique n'est pas une option pour le directeur du musée puisque les objets sont souvent non datés. D'autant

¹⁶⁷ PONCELET, François, *op.cit.*, p.18.

¹⁶⁸ GOB, André et DROUGUET, Noémie, *La muséologie. Histoire, Développements et enjeux actuels*, Paris, Armand Colin, 2014, p.160.

¹⁶⁹ PONCELET, François, *op.cit.*, p.18.

plus que cela ne serait en adéquation avec la nature des collections et les ambitions du musée qui ne sont pas celles d'un musée d'histoire.

À l'avenir, le musée souhaite renforcer la logique multidisciplinaire. Selon cette logique, il s'agira d'une présentation des différentes salles selon une approche thématique et analytique, de l'histoire aux sciences naturelles, en passant par l'ethnographie. Néanmoins, ces différentes approches sont très similaires à celles adoptées précédemment. Tout va donc se jouer avec le choix des objets, qui ne seront pas nécessairement de même type et qui seront au service d'un discours bien défini. Dès lors, les objets seront sélectionnés selon l'interprétation que l'on peut en faire et non pour leur typologie.

À côté de la logique multidisciplinaire, s'ajoute une logique individuelle¹⁷⁰. Chaque salle présentera un discours portant sur l'histoire de certains objets exposés, leurs acquisitions et leurs dons au musée. Aborder les conditions d'acquisition d'un objet permet de faire un lien intéressant avec le passé colonial, de présenter plusieurs points de vue et d'avoir un discours plus étayé. Le visiteur pourra ainsi comprendre les motivations des acquéreurs et les conséquences que ce type d'acquisition a provoquées sur place et dans le pays de destination, notamment à travers la scénographie des malles-vitrines que nous avons évoqué dans le chapitre sur la scénographie.

L'idée est d'offrir aux visiteurs le maximum d'outils, presque dissonants, pour qu'ils comprennent une fois sorti du musée que ce n'est pas un phénomène facile à analyser et à critiquer¹⁷¹. Le visiteur ne doit pas sortir du musée en étant totalement perdu, il doit vivre sa visite comme une visite didactique et obtenir ainsi des repères lui permettant de comprendre les fondamentaux. Il doit comprendre que certaines parties de l'histoire ne sont pas synthétisables¹⁷². Pour François Poncelet, le Congo belge et l'époque coloniale ne se limitent pas aux animaux empaillés, aux mains coupées et aux masques africains¹⁷³. Il faut amener les visiteurs à avoir une réflexion sur le phénomène colonial et qu'il ait une vision plus juste de la colonisation, dont l'enseignement reste encore problématique et sommaire à l'heure actuelle. Le directeur du musée espère pouvoir apporter une « vision globale sur les rapports

¹⁷⁰ PONCELET, François, *op.cit.*, p.21.

¹⁷¹ Entretien de Marie Thérèse avec François Poncelet, Namur, le 15 mai 2018.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ *Ibid.*

intercontinentaux nord-sud, rapports occident-orient »¹⁷⁴. La difficulté pour ce type de projet est de trouver des intervenants dont le propos est nuancé. De prime abord, François Poncelet ne souhaitait pas travailler avec le collectif « Mémoire Coloniale et Lutte contre les Discriminations », car il estimait que les personnes membres de cette association expriment une trop grande souffrance et une affectivité certaine¹⁷⁵. Bien qu'il considère que leur souffrance est juste, il juge que le besoin de dépasser cette frustration est important afin de pouvoir avoir une lecture juste du passé colonial. Selon lui, le projet colonial de Léopold ne peut se comprendre que si l'on comprend la place de Léopold II à la tête d'un petit pays comme la Belgique. Aujourd'hui, son point de vue a changé et il prévoit de rencontrer prochainement cette association¹⁷⁶.

4.1.5. Les intentions

Le modèle du musée colonial vient de l'exposition coloniale et constitue les prémices de cette démarche. La première a lieu en Australie en 1866, puis elles se répandent en Europe avec l'organisation de deux d'entre elles en Belgique¹⁷⁷. Ces expositions coloniales visent à montrer l'avancée de chaque nation avec ses colonies, mais aussi à présenter les différentes cultures à la population. Les colons vont civiliser les pays colonisés, tandis que les Européens s'instruisent en allant visiter ces expositions. « L'Exposition coloniale se veut en effet une encyclopédie du monde colonial »¹⁷⁸. Le visiteur voyage de pavillon en pavillon, de continent en continent, de culture en culture, de colonie en colonie. Toutefois elle n'est pas seulement vue comme un loisir par le gouvernement, mais comme un véritable vecteur d'éducation. Les objets collectés dans les pays africains sont exposés comme des trophées ou des témoins d'un clivage culturel omniprésent, renforcé par ces expositions coloniales¹⁷⁹. Ces dernières attirent un public toujours plus nombreux, qui se presse en masse pour assister à ce spectacle. Cependant, il est important de préciser que le contexte colonial de l'époque explique en grande partie le succès de ces expositions. Autrefois, assister à ce genre d'expositions était la norme pour beaucoup de gens.

¹⁷⁴ Entretien de Marie Thérèse avec François Poncelet, Namur, le 13 mars 2018.

¹⁷⁵ Entretien de Marie Thérèse avec François Poncelet, Namur, le 13 mars 2018.

¹⁷⁶ Entretien de Marie Thérèse avec François Poncelet, Namur, le 2 juillet 2019.

¹⁷⁷ L'ESTOILE, Benoit de, *op.cit.*, p.34.

¹⁷⁸ *Idem*, p.45.

¹⁷⁹ *Ibid.*

Derrière n'importe quel musée se cache un but politique, qu'il soit délibéré ou non. Néanmoins, les musées coloniaux contrairement à d'autres musées sont l'expression d'une démarche politique explicite. En effet, ils mettent en scène la colonisation et participent à la propagande coloniale. Les musées coloniaux racontent l'histoire de la colonisation en s'appuyant sur une narration qui vise à faire valoir les actions menées par les politiques en terrain conquis. Les expositions coloniales devaient justifier l'empire colonial et son entreprise afin de calmer certaines tensions qui commençaient à apparaître en territoire national et international¹⁸⁰. Pour parvenir à ses fins, une exposition se structure selon plusieurs éléments : l'organisation politique des colonies, la pluralité des cultures, les produits commerciaux issus des colonies, les arts et les traditions¹⁸¹. On constate donc que la dimension esthétique est également présente au sein des expositions coloniales. Par des mises en scènes d'autochtones directement venus de ces pays, elles tentent de reproduire leurs modes de vie à travers des danses, des chants et des reconstitutions de villages. Tous ces éléments montrent au public comment un empire colonial fonde ses colonies et surtout les objectifs de cette entreprise. La volonté de civiliser ces peuples primitifs considérés comme barbares, sauvages et peu évolués est mise en avant, au même titre que l'altérité qui caractérise ces cultures. En voulant exposer le colonialisme, on expose une culture, une humanité et un patrimoine à travers une mise en scène, un spectacle, qui représente de manière puissante les différences entre la civilisation coloniale et celle des pays colonisés. Cela marque la naissance d'un goût pour l'exotisme et une envie d'ailleurs, mais c'est aussi l'occasion de renforcer la peur de l'inconnu et d'autres discriminations.

Par la suite, les expositions coloniales donnent naissance au concept de « zoo humains »¹⁸². Lors de ces expositions, des peuples africains sont mêlés aux objets qui ont été rapportés des expéditions coloniales¹⁸³. Si la pratique est courante à l'époque, elle est aujourd'hui largement condamnée. Les Indigènes sont traités comme des animaux en cage et on leur retire toute trace d'humanité. Ce sont des êtres humains qui sont ramenés au rang d'objet pour être au service de l'exposition afin d'être scrutés et contemplés. Cependant, cette mise en scène particulière subit des changements au cours du temps. Des expositions menées au jardin d'acclimatation à la fin du 19^e siècle, on en arrive à des expositions dites

¹⁸⁰ L'ESTOILE, Benoit de, *op.cit.*, p.170.

¹⁸¹ DEIR, Catherine et PIERRE, Michel, *op.cit.*

¹⁸² BLANCHARD, Pascal, et al, *op.cit.*, p.53.

¹⁸³ *Ibid.*

ethnographiques dès le 20^e siècle, durant lesquelles des scientifiques étudient les peuples indigènes¹⁸⁴. Dès lors, ils ne sont plus utilisés et mis en scène pour illustrer le sauvage. Le ministère des Colonies français décidera ensuite d'interdire toute exposition destinée uniquement à attirer du public et dénuée de fonction scientifique ou documentaire¹⁸⁵.

Pour la plupart des musées coloniaux, l'enjeu initial est de tenir un discours à la hauteur de la puissance coloniale qui en est à l'origine. C'est dans ce but précis que les directeurs de musées vont élaborer des collections qui se doivent être de qualité afin d'être digne de leurs colonies respectives. Georges-Henri Rivière et Paul Rivet, à l'origine du Musée du Trocadéro, affirment d'ailleurs que le musée doit « continuer l'œuvre de l'Exposition coloniale »¹⁸⁶. Il doit avoir une fonction nationale et profiter à la propagande coloniale, tout en servant de source d'informations aux futurs coloniaux sur les peuples qu'ils gouverneront. C'est dans cette optique que le Musée Africain de Namur est créé. L'intention première de ce musée est clairement affirmée et sera utilisé comme outil de propagande coloniale¹⁸⁷. Si les intentions d'un tel musée ne sont plus les mêmes aujourd'hui, force est de constater qu'une grande partie de l'exposition répond encore nettement à cette tendance pour des raisons que nous avons déjà citées antérieurement. Dans un prochain chapitre, nous analyserons plus en détail les autres facteurs qui expliquent l'état actuel du musée.

4.1.6. Traitement de l'histoire coloniale

L'histoire coloniale est encore aujourd'hui un sujet épineux et difficile à aborder pour les musées, qu'ils soient d'histoire ou d'éthographie. Cependant, divers musées se sont lancés dans cet exercice périlleux, à l'image du Musée de Tervuren, sur lequel nous reviendrons dans un chapitre dédié. En 2000, le musée réalise notamment une exposition temporaire intitulée *ExitCongoMuseum. Un siècle d'art avec ou sans papiers* dont le leitmotiv réside dans le mode d'acquisition des objets africains et leur muséalisation¹⁸⁸. Boris Wastiau, commissaire de l'exposition, désirait mettre en avant l'objet comme médiateur d'un

¹⁸⁴ BANCEL, Nicolas, et al, *Zoos Humains : 19^e et 20^e Siècles*, Paris, La Découverte, 2002.

¹⁸⁵ BLANCHARD, Pascal, et al, *op.cit.*, p.511.

¹⁸⁶ L'ESTOILE, Benoit de, *op.cit.*, p.40.

¹⁸⁷ MUSAFRICA, *Histoire*, *op.cit.*

¹⁸⁸ *ExitCongoMuseum. Un siècle d'art avec ou sans papiers*, *op.cit.*

passé culturel et social¹⁸⁹. Ces objets quittent leur réalité et la fonction qui leur a été donnée pour intégrer le monde occidental, ce qui marque ainsi leur entrée dans une histoire qui devient partagée entre l'Afrique et l'Europe. Au sein du musée, l'objet exposé doit être le narrateur de l'histoire africaine et l'histoire belge, c'est-à-dire coloniale, pour parvenir ensuite à la narration de l'histoire contemporaine d'un objet devenu à la fois symbole d'un passé belgo-congolais et d'un présent qui élit l'objet au rang de véritable œuvre d'art. Contrairement au discours des premiers musées d'art primitifs ou des musées ethnographiques, ce n'est plus la différence entre les peuples qui est mise en avant mais bien les rapports qui existent entre les hommes et également entre les objets exposés au sein des musées. Outre cette exposition temporaire, le musée a fait l'objet d'une importante rénovation de 2013 à 2018.

Concernant le Musée Africain de Namur, le directeur est conscient des difficultés rencontrées au sein du Musée de Namur, autant concernant son statut que sa thématique. Il est complexe pour un musée comme celui-ci de présenter un sujet en lien avec la colonisation sans générer le débat : « Il y a encore dans des musées de notre taille et avec des sujets comme les nôtres, des difficultés pour parler de cela et de trouver les bons mots. On préférera donc éviter la polémique et ne pas attirer trop de public »¹⁹⁰. Plusieurs musées éprouvent également des difficultés à traiter d'un tel sujet qui s'avère délicat, car encore douloureux émotionnellement ou parce qu'il engage la question de la culpabilité. Un musée ou une institution préférera bien souvent se taire et ne pas aborder le sujet, par peur de mal faire. Et c'est principalement cela qui empêche le Musée de Namur d'aborder « l'inabordable »¹⁹¹, la colonisation belge. En effet, le musée craint de devoir faire face à une polémique leur façon de traiter le sujet n'est pas appréciée par le public. Il semblerait pourtant que le musée soit conscient de la difficulté de traitement d'un sujet comme celui-ci. Dès lors, il pourrait par exemple inclure sa réflexion sur le sujet dans son exposition sans pour autant y apporter tout de suite une réponse. Cela permettrait d'expliquer aux visiteurs le discours que le musée désire tenir par rapport à la colonisation, mais également les embûches qu'il rencontre pour ce faire. Il serait opportun d'informer le public sur les éventuelles lacunes que son discours comporte, si tel est le cas. L'objectif étant de présenter le sujet en décomplexant le musée

¹⁸⁹ *ExitCongoMuseum : un essai sur la 'vie sociale' des chefs-d'œuvre du musée de Tervuren.*, WASTIAU, Charles

¹⁹⁰ Entretien de Marie Thérasse avec François Poncelet, Namur, le 13 mars 2018.

¹⁹¹ *Ibid.*

des éventuels ratés qu'il pourrait rencontrer. À ce jour, il existe encore trop peu de musées ayant décidé d'aborder le sujet de la colonisation, qu'elle soit belge, française, ou anglaise. C'est pourquoi le Musée de Namur pourrait montrer l'exemple : le musée offusquerait sans doute moins l'opinion publique en évoquant le sujet, qu'en l'abonnant à lui-même. Puisqu'il s'agit d'un sujet auquel le musée réfléchit sans oser l'aborder, ne serait-il pas plus judicieux de l'inclure dans le discours muséal quitte à y apporter des modifications par la suite en fonction des diverses remarques et observations qu'il recevra ? Il est évident que le musée n'obtiendra pas un résultat parfait à son premier coup d'essai. Cependant, il serait intéressant et bénéfique pour le musée de se pencher sur une question qui a trop longtemps été évitée par de nombreuses institutions, faute de savoir comment faire, quoi dire ou de vouloir prendre une telle responsabilité.

Pour cela, les musées de manière générale doivent de travailler en symbiose avec d'autres institutions afin de recueillir plusieurs points de vue sur la question. Ainsi, les différentes parties qui doivent être prises en considérations sont à la fois les anciens coloniaux et leurs descendants, les Congolais ayant vécu la colonisation et leurs descendants, et bien évidemment les instances publiques et les politiques qui ont eu un rôle à jouer à l'époque dans la colonisation.

4.2. Fonction de conservation

4.2.1. Politique d'acquisition

Après la décolonisation, les musées coloniaux vont pour la plupart revoir leur politique. C'est l'essence même de ce type de musées qui est remise en cause, car un intérêt grandissant pour la culture immatérielle se développe. Leurs collections qui se composent essentiellement d'objets (armes, costumes, sculptures, etc.) se modifient et la politique d'acquisition des musées évolue. On s'intéresse désormais à un éventail de sujets plus large relatif aux cultures étrangères et on étudie les langues, les coutumes, les rites et l'homme dans ce qu'il a de singulier.

À ses débuts, la collection du Musée Africain de Namur contenait essentiellement des objets provenant du Congo, ramenés en Belgique par d'anciens coloniaux ou des particuliers et légués ensuite au musée. À présent, le MusAfrica souhaite acquérir des objets provenant de toutes cultures africaines. En moyenne, le musée acquière deux à trois objets par semaine,

mais le musée consacre peu de budget aux acquisitions d'objets¹⁹². Le plus courant pour le musée est d'acquérir des objets grâce à des dons, qu'il refusera ou qu'il acceptera en fonction de son adéquation avec le reste de la collection. Actuellement, la politique d'acquisition du musée est très étroitement liée à son objet social qui est, pour rappel : « témoigner et valoriser toutes formes de liens établis entre la Belgique et l'Afrique et en particulier l'Afrique centrale ». Le musée accepte l'acquisition d'objets provenant aussi bien du Sénégal que du Rwanda, chose qu'il ne faisait pas auparavant¹⁹³. Cette pratique permet de diversifier le type d'objets présents dans la collection, pour autant que l'objet en question réponde à diverses exigences. Ainsi, un objet sera éventuellement refusé si le musée dispose déjà d'un grand nombre de ce type d'objets, si l'objet ne fait pas sens avec le reste de la collection ou s'il possède trop peu d'informations relatives à sa provenance car il sera dès lors d'un intérêt moindre. Néanmoins, il existe des exceptions à cela, comme ce fût notamment le cas lorsque le musée a reçu le don d'un lion empaillé. Mais ce lion ne vient pas d'Afrique et n'a aucun lien avec ce continent ! En effet, bien qu'il s'agisse d'un lion venant d'un cirque français, le musée a estimé que le symbole du lion faisait sens pour un musée sur l'Afrique.

4.2.2. Conditions de conservation

4.2.2.1. Les salles d'exposition

4.2.2.1.1. Risques liés au soclage

Comme nous l'avons vu dans la scénographie, les types de soclage utilisés sont variés. On rencontre par exemple des cimaises auxquelles sont suspendus des cadres de grandes dimensions. Si, comme ce type de soclage, d'autres ne posent pas de problème particulier sur le plan de la conservation, ce n'est pas toujours le cas pour d'autres qui pourraient être revus.

Pour commencer, les objets exposés en vitrines sont placés sur des étagères en verre, ce qui limite les risques de contamination pour des objets en fibres textiles ou en bois, par exemple (fig.38). Par ailleurs, le musée ne regroupe pas toujours des objets de même nature, des objets en métal sont donc parfois exposés dans la même vitrine que des textiles. Toutefois, certains objets exposés disposent d'un accrochage qui met parfois en péril la

¹⁹² Entretien de Marie Thérasse avec François Poncelet, Namur, le 15 mai 2018.

¹⁹³ *Ibid.*

conservation préventive, car ils sont directement en contact avec un mur ou du mobilier muséographique en bois non traité. Il s'agit bien souvent de textiles ou de pièces en bois, ce qui accroît considérablement les risques d'infestation. À l'instar d'un drapeau non seulement accroché à l'aide de clous, mais aussi non-protégé par une vitre en verre ou en plexiglas et donc en contact direct avec le mur (fig.39). D'une part, les clous sont un danger pour le textile et engendrent des trous. D'autre part, ce type de présentation induit une exposition à la poussière plus importante et encourt davantage de risque en cas de dégâts des eaux. En effet, le plafond de la salle dans laquelle le drapeau est exposé porte les traces d'une infiltration d'eau (fig.40). D'autres salles du musée sont également concernées, sans compter qu'à cela se rajoutent des fissures sur toute la surface du faux plafond (fig.41). L'état de ce dernier est un danger pour les objets, car un effondrement pourrait les endommager. Aucune information ne nous a été communiquée concernant une précédente fuite dans les canalisations du musée ou une infiltration via le toit du bâtiment. Il faut toutefois garder à l'esprit ces dangers qui mettent en péril la sécurité des collections. De plus, en cas d'humidité, si une infestation biologique se déclare sur les murs, elle pourrait se répandre sur les objets exposés à l'air libre et en contact avec des zones à risques. La conservation préventive de genre de matériaux est donc à reconsidérer en envisageant, par exemple, une mise sous cadre ou sous plaques de plexiglas.

Ensuite, autre problème particulier lié à l'exposition et au soclage est l'accumulation qui peut être source de dégradations importantes. Par exemple, des cartes en toile sont exposées dans une vitrine et entassées les unes au-dessus des autres (fig.42). Un tel choix complique sérieusement la tâche du personnel pour le contrôle des objets, puisqu'il est obligé de manipuler, voire de déplier toutes les cartes afin de toutes les vérifier, ce qui nuit également à une bonne conservation préventive. De plus, si l'une des cartes est porteuse de moisissures ou de champignons, cela ne sera pas constaté immédiatement (dans le cas où le contrôle effectué n'inclut pas l'ouverture de la vitrine), ce qui a pour conséquence de retarder le traitement et d'accroître les risques de contamination des autres cartes.

Pour finir, les armes sont généralement présentées au moyen d'un soclage en métal. L'arme peut soit être posée sur un support en métal pourvu de crochet et le tout sécurisé avec un fil métallique, soit être disposée dans un cadre et retenue également par un fil métallique (fig.43). Ce type de soclage nécessite au préalable un traitement et une vérification minutieuse des éléments métalliques, car si l'un d'entre eux est oxydé, l'oxydation pourrait se répandre sur les armes, elles aussi en métal. D'autres objets en ivoire, tels que des cornes,

sont également retenus par un système de fixation murale en métal qui consiste en un anneau incluant une vis, dans lequel est insérée la corne (fig.44). À plusieurs reprises, le musée a également fait l'usage de socle en plexiglas. Parmi les objets bénéficiant de ce système, on distingue notamment des casques en métal et des masques (fig.45 et 46). Cette matière assure de bonnes conditions de conservation de l'objet, étant donné qu'elle n'est pas nocive pour lui.

4.2.2.1.2. Risques biologiques

Les premières actions du musée en matière de conservation préventive concernent les aux risques biologiques. Le personnel vérifie régulièrement les objets présents dans les salles d'exposition afin de s'assurer qu'ils ne subissent aucune dégradation. Selon le directeur, les principaux facteurs auxquels le musée est sensible et qui méritent un traitement préventif sont la poussière, la lumière et les variations hygrométriques¹⁹⁴. Pour prévenir la poussière, les conditions d'exposition des objets leur assurent de dégâts moindres, car elles sont pour la plupart disposées dans des vitrines fermées, ce qui diminue nettement la quantité de poussière accumulée. Cette pratique permet, entre autres, de protéger des objets fragiles de la collection dont le matériau de fabrication engendre un traitement difficile pour ce type de dégradation. On peut notamment citer les objets en fibres végétales qui composent une grande partie de la collection et dont le dépoussiérage s'avère plus laborieux que pour d'autres types d'objets, comme le bois.

Selon le directeur du musée, l'hygrométrie constitue le plus important cheval de bataille de son équipe en matière de conservation. Le musée maintient un taux d'humidité constant grâce à plusieurs éléments. D'abord, les murs épais de l'ancien corps de garde occasionnent un taux d'humidité relative trop élevé de 70% (la moyenne se situe entre 50 et 55% d'humidité relative¹⁹⁵), mais la vitesse de ces variations est lente, ce qui engendre un faible impact sur les objets¹⁹⁶. Les fenêtres en simple vitrage assurent aussi une certaine aération, ce qui expliquerait ces conditions. Ce type de vitrage ne permet néanmoins pas une bonne isolation du bâtiment, qui est soumis au froid en hiver et à la chaleur en été.

¹⁹⁴ Entretien de Marie Thérèse avec François Poncelet, Namur, le 9 juillet 2019.

¹⁹⁵ D'HAENENS, Manon, *Gestion des collections et conservation préventive*, notes de cours, Université de Liège, Histoire de l'art et archéologie, 2017-2018.

¹⁹⁶ Entretien de Marie Thérèse avec François Poncelet, Namur, le 9 juillet 2019.

Néanmoins, selon les relevés effectués, les variations sont faibles et les pièces ne subissent pas de grands écarts de température. Ces conditions sont favorables pour les pièces en bois ou en cuir qui ne subiront pas de phénomène de dessiccation ou de dilation. Le musée se doit d'être vigilant en matière d'humidité, car si le taux trop élevé n'a pas énormément d'impact sur les pièces, il faut retenir que le taux d'humidité favorable au développement de moisissures est fixé à 60%¹⁹⁷.

Seule la salle contenant les masques connaît des taux d'humidité beaucoup plus élevés l'hiver que le reste du musée, car il s'agit de l'unique salle qui n'est pas située au-dessus des caves du bâtiment, qui apportent une aération grâce aux soupiroux. Le musée a donc dû installer un climatiseur dans la vitrine pour pallier ce problème. C'est grâce aux appareils placés dans les salles que le musée a pu détecter cela et prendre des mesures préventives. Ces détecteurs fournissent des mesures hygrométriques, qu'il faut ensuite analyser pour repérer des éventuelles variations. Cela a ainsi permis au directeur du musée d'identifier les périodes de l'année durant lesquelles le taux d'humidité est le plus critique. Il sait alors exactement à quel moment il est nécessaire de placer le climatiseur dans la vitrine (durant le printemps et l'automne)¹⁹⁸. Par ailleurs, un autre facteur de risques en matière d'humidité est l'environnement dans lequel se situe le musée. En effet, l'infrastructure est installée sur des rivières souterraines dont le niveau augmente lorsque les cours d'eau sont en crue suite aux précipitations plus importantes qui ont lieu à partir d'octobre.

À propos des vitrines, un compromis a été nécessaire dans le but de préserver les objets de l'humidité. François Poncelet a donc pris l'initiative de percer quelques trous dans les vitrines afin qu'elles ne soient pas complètement étanches et que l'humidité puisse s'évaporer plus facilement de celles-ci. Dans le cas contraire, le taux d'humidité des vitrines est trop élevé et les objets sont soumis à des risques de dégradation.

Enfin, le musée a subi une infestation de moisissures dans une vitrine de la *salle Alexis Vrithoff*, apparues sur les pièces sous formes de petites taches blanches. Le traitement curatif réservé aux objets touchés consiste en un simple nettoyage à l'aide d'un chiffon doux pour retirer la moisissure. Si ce traitement a fonctionné, il est certes quelque peu léger et l'infestation aurait pu faire l'objet d'une analyse plus approfondie afin de vérifier l'étendue des dégâts. Depuis lors, plus aucune moisissure n'est à signaler et les vitrines concernées

¹⁹⁷ GOB, André et DROUGUET, Noémie, *op.cit.*, p.185.

¹⁹⁸ Entretien de Marie Thérasse avec François Poncelet, Namur, le 9 juillet 2019.

sont désormais pourvues de bords contenant du gros sel (fig.47), censé diminuer le taux d'humidité dans la vitrine et empêcher l'apparition de moisissures.

Le musée dispose également de plantes dans plusieurs salles mais selon le directeur, elles n'ont pas d'impact réel sur la collection. Certaines sont artificielles, d'autres naturelles mais leur présence est un risque pour la collection car elles pourraient attirer des insectes et provoquer une invasion, d'autant plus que certaines sont en piteux état (fig.48). En connaissant la nature des collections, il s'agit d'un risque inutilement pris dans la mesure où les plantes constituent un danger supplémentaire pour les objets. Afin de limiter les risques d'infestations biologiques, la présence de plantes n'est pas recommandée pour maintenir de bonnes conditions de conservation préventive, d'autant plus que ces dernières n'apportent rien à l'exposition, si ce n'est dans un but décoratif.

De plus, certaines salles du musée contiennent du lambris sur le plafond et une partie des murs (fig.49), ce qui accroît les risques d'infestation biologique.

En ce qui concerne l'éclairage, il est à revoir, tant en termes de conservation que d'exposition. En effet, l'éclairage présent dans les salles du musée n'est pas judicieux, car souvent mal dirigé. Les pièces ont généralement un système d'éclairage généralisé de type tube fluorescent et un éclairage dirigé composé de spots à ampoules LED (fig.50). L'avantage du tube fluorescent est qu'il permet d'obtenir un spectre lumineux qui se rapproche de la lumière naturelle et une faible émission de chaleur, mais ce système diffuse une importante quantité d'UV¹⁹⁹. Quant aux lampes LED, il s'agit d'un éclairage qui n'est pas nocif pour les objets. Les dégradations provoquées par la lumière étant moindre avec ce type d'éclairage, la lumière est le facteur le moins surveillé par l'équipe du musée, bien qu'il bénéficie de mesures concrètes à l'intérieur des salles d'exposition. Toutefois, il est vrai que la quantité de lumière est parfois un peu trop élevée par rapport aux conditions idéales dont des objets en fibres végétales devraient bénéficier. À l'intérieur des salles d'exposition, elle s'élève à 200 lux, or les recommandations pour ce type d'objets varient entre 70 et 150 lux. Pour les textiles, le papier et les photographies, on recommande plutôt 50 lux²⁰⁰. Dans ce cas, pourquoi ne pas résoudre ces problèmes ? L'explication découle de la durée totale d'exposition qui n'est pas assez grande pour provoquer des dégâts sur les collections. En

¹⁹⁹ GOB, André et DROUGUET, Noémie, *op.cit.*, p.185.

²⁰⁰ THOMSON, John M.A, *Manual of Curatorship. A Guide to Museum Practice*, Oxford, Butterworths, 1994, p.235.

effet, le musée dispose d'horaires d'ouverture assez réduits, ce qui engendre une faible durée d'exposition totale. En revanche, les éclairages actuels diffusent une lumière assez blanche et donnent aux salles d'exposition une atmosphère plutôt froide. Dans les vitrines, l'éclairage vient principalement de tubes fluorescents (fig.51) et de lampes halogènes, notamment dans la vitrine consacrée aux objets en ivoire (fig.52). Dans cette vitrine, des lampes halogènes sont placées à proximité d'un tapis et l'une d'entre elles est posée sur une feuille d'aluminium afin de servir de réflecteur et de protéger le tapis de la chaleur (fig. 53 et 54). Cependant, les lampes halogènes ne sont pas conseillées en matière de conservation puisque ce type de lampe est une source de chaleur et les objets en ivoire pourraient en subir les conséquences. Les lampes étant placées sur un tapis, le risque d'incendie est élevé avec ce type d'installation. Il est déconseillé de placer des lampes halogènes à l'intérieur d'une vitrine à cause de cette production de chaleur, bien que les ampoules provoquent moins d'échauffement de l'objet et une émission de rayons infrarouges moins élevée. Pour les objets en ivoire, les recommandations en termes d'éclairage sont fixées à 200 lux. La moyenne du taux d'éclairage des salles du musée convient donc au taux d'éclairage maximal pour ce type d'objets.

Les salles du musée sont également éclairées par la lumière naturelle. Des fenêtres sont présentes dans la majorité des pièces, ce qui engendre un apport important de lumière naturelle. Pour limiter l'impact des rayons UV et IR, des rideaux et des stores en tout genre (occultant ou non) ont été placés devant les fenêtres. Grâce à cela, la lumière naturelle n'est que partiellement occultée et les salles bénéficient tout de même d'un apport lumineux sans que les objets ne soient directement éclairés par la lumière du jour.

Si les conditions de conservation ne sont pas toujours idéales, le directeur estime que le musée n'est pas à plaindre et que la conservation de la collection est sous contrôle. Il déclare également : « À partir du moment où on expose des pièces qui ont connu 80% d'humidité relative et 40° c à Kinshasa par exemple, c'est même plutôt idéal, car on a une certaine humidité au musée »²⁰¹. Théoriquement, le taux d'humidité relative des salles n'est pas adéquat. Cependant, lorsque les pièces ont été rapportées d'Afrique, on ne prête aucune attention au conditionnement et aux conditions de transport des pièces puisqu'elles n'étaient pas toujours destinées aux musées. Une grande partie des objets importés ont donc subi d'importantes ruptures climatiques, ce qui a éventuellement engendré des dégradations, mais

²⁰¹ Entretien de Marie Thérèse avec François Poncelet, Namur, le 6 août 2019.

il est difficile d'identifier la cause exacte de celles-ci. L'important est de vérifier que ces objets sont stables, qu'ils ne subissent pas de variations importantes de température ou d'humidité afin de conserver cette stabilité et de restaurer les pièces endommagées si cela s'avère nécessaire. Néanmoins, il ne faut pas oublier les œuvres contemporaines ! En effet, le musée a accueilli à plusieurs reprises des expositions comprenant des œuvres d'art contemporain. Cependant, si les objets de la collection permanente supportent les conditions atmosphériques des salles d'exposition, ce n'est pas le cas pour les œuvres contemporaines qui pourraient souffrir des variations importantes du taux d'humidité.

Pourtant, le musée va devoir faire face à de nouveaux enjeux, car les conditions de conservation du nouveau musée vont évoluer et les données ne seront plus identiques. Les espaces d'exposition seront en grande partie en hauteur et l'édifice bénéficiera désormais de double vitrage. Les travaux devraient apporter une bonne aération des salles, mais le conditionnement d'air sera apporté par flux d'air et non par convecteur, ce qui pourrait créer un air trop sec²⁰². À l'avenir, il faudra alors continuer à prendre des mesures hygrométriques, et si le taux d'humidité relative est inférieur à 45%, le directeur du musée placera un vase rempli d'eau à proximité de la sortie d'aération de la salle concernée pour réguler le taux d'humidité²⁰³. Les méthodes de contrôle seront également plus simples, tout comme le réglage de ces variations, étant donné qu'il ne faudra plus placer de climatiseur durant la période automnale, car le système d'aération permettra de régler rapidement ces paramètres en cas de besoin²⁰⁴. L'éclairage des salles sera lui aussi passé en revue afin d'être remplacé et d'avoir un type d'éclairage qui corresponde mieux à la nature des collections.

4.2.2.2. Les réserves

Nous n'avons malheureusement pas pu visiter les réserves du musée dans le cadre de ce travail. Cependant, nos entretiens avec François Poncelet nous ont permis de connaître les conditions de conservation des objets situés en réserves. Ces réserves se situent à la fois au rez-de-chaussée et au premier étage du musée, qui bénéficie donc d'une superficie semblable à celle du musée (si ce n'est la pièce occupée par la bibliothèque).

²⁰² Entretien de Marie Thérèse avec François Poncelet, Namur, le 9 juillet 2019.

²⁰³ Entretien de Marie Thérèse avec François Poncelet, Namur, le 9 juillet 2019.

²⁰⁴ *Ibid.*

D'abord, il faut noter qu'à son arrivée au musée en 2014, François Poncelet a constaté avec étonnement que l'état de conservation des objets était relativement bon²⁰⁵. Le musée, qui était menacé d'expulsion entre 2014 et 2015, avait entrepris le stockage des pièces dans des boîtes en carton²⁰⁶. Les bénévoles, n'étant pas formés à cela, n'ont suivi aucune méthodologie particulière et les règles en matière de conservation ne sont pas respectées. C'est pourquoi le directeur du musée a entrepris à son arrivée la réalisation d'un conditionnement plus approprié, sur lequel nous reviendrons, pour assurer aux objets de bonnes conditions de conservation. À sa grande surprise, aucune pièce n'était abîmée, à l'exception d'une qui portait les traces d'une infestation de moisissures²⁰⁷. D'après lui, celles-ci devaient être antérieures à la mise en caisse de la collection car les autres pièces qui étaient en contact avec la pièce infestée n'étaient pas touchées. Toutefois, rien ne pourra jamais confirmer avec certitude cette théorie. L'objet en question a tout de suite bénéficié d'un nettoyage (au moyen d'un chiffon doux) et d'un contrôle régulier afin de s'assurer que la moisissure ne réapparaisse pas²⁰⁸.

En raison de la situation environnementale de l'infrastructure (installation du bâtiment sur des rivières souterraines)²⁰⁹, toute la collection est stockée hors sol dans le but de prévenir des risques d'inondation. L'essentiel des objets est placé sur des étagères en métal. Les objets imposants sont simplement déposés sur l'étagère tandis que d'autres objets plus petits sont stockés dans des boîtes en carton non-acide²¹⁰.

Sur les 8500 objets de la collection, un peu moins de la moitié est exposée, tandis que l'autre partie est stockée dans la réserve. Le conditionnement de ces objets n'est pas toujours idéal, toutefois la nouvelle organisation des réserves réalisée par François Poncelet depuis son arrivée s'avère plus adaptée. La plupart des pièces est disposée de manière à être visibles et les systèmes de rangement sont numérotés.

²⁰⁵ Entretien de Marie Thérèse avec François Poncelet, Namur, le 9 juillet 2019.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ *Ibid.*

Concernant les conditions hygrométriques, elles sont pratiquement identiques à celles des salles d'exposition. Le taux d'humidité relative est contrôlé de la même manière et les solutions aux éventuels problèmes sont les mêmes.

4.3. La fonction scientifique

Les collections des musées coloniaux sont en réalité très peu étudiées : les musées reçoivent de plus en plus d'objets et les intentions premières de ces collectes ne sont plus respectées. Les objets sont rapportés en Europe et exposés dans les musées sans bénéficier d'une étude scientifique approfondie. Toutefois, la décolonisation et l'arrêt des expéditions ethnographiques provoquent un regain d'intérêt pour ces collections oubliées, ce qui permet de redécouvrir la valeur, l'histoire et la beauté de ces objets, longtemps mis de côté. C'est pourquoi il est possible d'affirmer que de nombreux musées coloniaux de l'époque ne remplissent pas pleinement leur rôle en ce qui concerne la fonction scientifique. Bien que les collections soient exposées, les conditions de conservation sont très mauvaises et les objets prennent la poussière. Seules les expositions temporaires jouent ce rôle et se tiennent dans la plupart des musées. Lorsque la colonisation prend fin, les expéditions menées par les ethnographes s'arrêtent également. Les musées vont devoir trier, organiser, inventorier et étudier leurs collections. La quantité importante d'objets ramenés d'Afrique les empêchait de s'y consacrer pleinement, ce qui se ressent d'ailleurs dans la qualité de l'exposition. La scénographie et le catalogue d'exposition sont inexistantes et l'inventaire incomplet.

À la naissance du Musée Africain de Namur, la politique de recherche du musée est très limitée, car il ne possède pas de telles ambitions, ni les ressources nécessaires. Aujourd'hui, le musée se veut être un outil utile pour le scientifique extérieur, en particulier les universitaires, mais il souhaite également renforcer ses liens avec le musée de Tervuren²¹¹. Dès lors, il travaille sans cesse sur différents aspects destinés à enrichir la recherche scientifique sur la collection.

4.3.1. L'inventaire

À Namur, la situation est similaire et l'inventaire sera complété au fur et à mesure. Lors de l'arrivée de François Poncelet au musée, il trouve un inventaire quasiment

²¹¹ Entretien de Marie Thérasse avec François Poncelet, Namur, le 15 mai 2018.

complet²¹². Cependant, le musée a longtemps été dirigé par une équipe dont les membres ne sont pas des professionnels des musées et le directeur du musée juge l'inventaire insatisfaisant. Il entreprend alors une modification de l'inventaire afin qu'il corresponde mieux aux besoins et aux exigences muséologiques en matière d'inventoriage²¹³. Depuis lors, tous les objets de la collection sont inventoriés et chaque objet dispose d'un numéro d'inventaire. Le marquage de ce dernier est de plusieurs sortes : il peut soit se faire à l'aide d'un feutre sur l'objet lui-même, ou soit être inscrit sur un petit carton qui sera accroché à l'objet à l'aide d'une ficelle. On note également que certains objets sont encore porteurs de leur ancien numéro d'inventaire, parfois inscrit sur un morceau de papier directement collé sur l'objet (fig.55). Cependant, l'inventaire n'est pas tout à fait complet. Seules les pièces faisant partie de l'exposition permanente disposent d'une photo. On compte environ 3 000 objets inventoriés et photographiés pour un total de 12 000 ou 13 000 clichés. L'inventaire bénéficie régulièrement de modifications et les objets se trouvant en réserves sont en ce moment photographiés par un bénévole. L'état actuel de l'inventaire du musée africain de Namur permet au directeur de localiser rapidement et sans encombre une pièce de la collection. Ainsi, s'il envisage une exposition sur les casques de coloniaux, il peut immédiatement faire une recherche dans l'inventaire et trouver les objets en question afin de sélectionner les pièces pertinentes pour un tel projet²¹⁴. Il arrive également que certains objets ne soient pas inventoriés, car ils ne disposent pas de renseignements suffisants. Ces objets sont toutefois consignés dans le registre d'entrées du musée, mais ils n'apparaissent pas dans l'inventaire. Si le musée devait répertorier toutes les pièces du musée, cela nécessiterait une étude approfondie de toutes les pièces pour lesquelles il y a un manque d'informations, et le personnel réduit ne permet pas un tel travail.

Comme mentionné antérieurement, l'inventaire est régulièrement enrichi par un responsable de l'inventaire et les bénévoles du musée, qui ont désormais appris à le compléter judicieusement. Malgré cela, on ne peut pas affirmer pour autant que la collection bénéficie dans le même temps d'un travail de recherche régulier. L'étude de la collection est délaissée au profit d'autres tâches indispensables à la gestion quotidienne du musée. Par conséquent, de nombreuses pièces manquent d'informations et de documentations relatives à leur provenance, par exemple. Cela induit pour ces objets un intérêt moindre dans le cadre

²¹² Entretien de Marie Thérasse avec François Poncelet, Namur, le 15 mai 2018.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ Entretien de Marie Thérasse avec François Poncelet, Namur, le 9 juillet 2019.

de l'organisation d'une exposition, car le musée sélectionnera plus facilement un objet qui possède davantage de renseignements.

En ce qui concerne les besoins et les manquements du musée en matière d'inventaire, il n'est pas certain que cela puisse être grandement amélioré durant les travaux de rénovation puisque cet aspect dépendra notamment des subsides octroyés par la Fédération Wallonie-Bruxelles. François Poncelet qui fournit un travail plus important en nombre d'heures que son contrat à mi-temps, espère que cela va changer grâce à la restructuration prochaine. « Ça m'agace singulièrement que ni la Communauté Française, ni la ville, ni tout autre niveau de pouvoir public ne se rend pas compte qu'il est temps de traiter du passé colonial et que ce n'est pas une anodine période de notre passé. Si le public continue à mépriser cette période-là en nous sous-payant, on ne peut pas faire plus que ce que l'on nous donne, même si les bénévoles font un travail énorme »²¹⁵. Ces déclarations posent également la question du public du musée, dont le rôle à jouer est aussi important que tous autres niveaux de pouvoir. L'accueil du public par rapport à un tel musée est un facteur de la plus haute importance pour assurer l'avenir et le maintien du musée dans le paysage muséal namurois. Nous étudierons la question plus en profondeur dans la suite de ce travail.

4.3.2. Les publications et le catalogue

4.3.2.1. *Petit guide du Musée Africain de Namur*

Les publications du Musée Africain de Namur sont peu nombreuses, car la recherche scientifique est faible. Le musée ne dispose pas de catalogue d'exposition à proprement parler et ce pour plusieurs raisons. D'abord, la recherche scientifique n'étant pas assez conséquente, le musée manque d'information pour pouvoir produire un catalogue scientifique. Ensuite, le financement du catalogue n'était pas possible à l'époque et le musée a donc dû trouver une solution alternative. Le personnel du musée a ainsi réalisé un petit guide en 1987, qui sera réédité par la suite en 2004²¹⁶. Le guide d'une soixantaine de pages présente le musée et ses différentes salles aux visiteurs.

Pour commencer, le guide contient, en guise d'introduction, un plan du musée, suivi d'un bref historique, une présentation sommaire de la collection, du parcours muséal et de

²¹⁵ Entretien de Marie Thérèse avec François Poncelet, Namur, le 9 juillet 2019.

²¹⁶ LEFERT, Marie, *op. cit.*

la bibliothèque, et enfin, la reproduction d'une carte administrative du Congo Belge et du Ruanda-Urundi.

Il s'agit ensuite de présenter succinctement les différentes salles qui composent le musée. Ce catalogue se présentant sous forme de guide, le texte est destiné à être lu en même temps que l'on visite le musée. C'est pourquoi on trouvera dans le descriptif des salles, un historique de la colonisation et des expéditions menées au Congo, une brève explication des objets se trouvant dans chaque salle ainsi que de leur histoire ou leur utilisation. À plusieurs reprises, le guide contient un encart qui présente un focus sur un objet précis du musée ou une thématique particulière.

On retrouve à la fin du guide une carte ethnographique représentant la répartition des différentes ethnies au Congo, puis, un index des noms propres présente les différentes personnes illustres citées dans le guide. Toutefois, en réalité, on remarque vite que seuls les noms des coloniaux qui servent de titres aux différentes salles sont repris.

De manière générale, le guide est désuet, tant au niveau des expressions utilisées que de la présentation. L'auteur du guide utilise notamment des termes tels que « Notre ancienne colonie »²¹⁷. Il parle également d'œuvre civilisatrice pour désigner la colonisation : « Pour faciliter l'identification des salles et espaces, ceux-ci ont été désignés par une lettre de l'alphabet et sont dédiés à des gens qui se sont distingués dans l'œuvre civilisatrice, humanitaire et culturelle accomplie au Congo, avant et après son indépendance. »²¹⁸ Aucun esprit critique n'est exprimé vis-à-vis de la colonisation ou du Musée Africain de Namur et l'histoire coloniale continue à être présentée suivant les codes de la propagande coloniale.

4.3.2.2. Nouveau catalogue

Depuis 2017, le musée a pour projet de réaliser un nouveau catalogue d'exposition qui serait cette fois un véritable ouvrage scientifique, et non plus un simple guide. Ce projet ambitieux a ainsi débuté la même année et le musée a fait appel à un photographe professionnel dont la mission était de photographier une sélection préétablie de cent objets considérés comme incontournables. Pour réaliser cette sélection, il avait initialement été convenu que seuls les objets présentant un intérêt ethnographique important figureraient

²¹⁷ LEFERT, Marie, *op. cit.*, p.13.

²¹⁸ *Ibid.*

dans le catalogue²¹⁹. Toutefois, la situation a évolué et François Poncelet ne considère plus le Musée de Namur comme un musée d'ethnographie. Il estime que le catalogage des objets en tant qu'objets d'art ou objets ethnographiques n'est plus un point de vue intéressant pour lui, que la proportion d'objets ethnographiques dans la collection est faible et la valeur patrimoniale de ces objets moindre. Il a donc été décidé d'intégrer à la sélection des objets relatifs au passé colonial, tels que des cartes géographiques et des maquettes, qui figureront dans le nouveau catalogue²²⁰.

En raison des rénovations qui auront lieu prochainement au Musée de Namur, le nouveau catalogue prévu pour la fin de l'année 2019 ne pourra malheureusement pas voir le jour en temps et en heure. Le projet est momentanément à l'arrêt, car le directeur n'a plus le temps de s'y consacrer pleinement et cette entreprise engendre un besoin conséquent en termes de recherches scientifiques. Néanmoins, une partie du travail est déjà faite, car étant donné que les photos sont prises, la sélection est à présent complète. Le directeur du musée devra par la suite rédiger le texte qui accompagnera les clichés du nouveau catalogue. Le propos devra être en lien avec celui tenu par le nouveau musée, ce qui induit également l'interruption du projet.

Il est difficile d'imaginer ce à quoi ressemblera le nouveau catalogue car il n'est pas encore concrétisé. Un catalogue d'exposition n'est pas toujours simple à produire et il constitue un réel enjeu pour une institution muséale. À ce propos, on peut notamment citer cette conclusion émise par le British Museum lors des réflexions concernant la création de leur propre catalogue : « Le catalogue se veut [être] un livre où parlent des voix nombreuses »²²¹, juxtaposant textes d'artistes, de conservateurs de musées, d'anthropologues, d'historiens d'art et d'experts africains. Le musée africain de Namur a tout intérêt à s'inspirer des conclusions de ce musée anglais afin d'en tirer profit et d'insuffler une dynamique similaire à sa prochaine publication. Le catalogue ne doit pas nécessairement être un simple descriptif des objets mais il peut aussi choisir d'être un support de discussion. De plus, une telle approche permettrait au musée d'être en accord avec ses perspectives d'avenir et la direction qu'il souhaite prendre. L'histoire coloniale étant un sujet délicat à aborder pour un musée, et de surcroît un ancien musée colonial, il serait intéressant et nécessaire pour le musée de Namur d'intégrer au catalogue l'intervention d'individus extérieurs au musée, qui

²¹⁹ Entretien de Marie Thérèse avec François Poncelet, Namur, le 15 mai 2018.

²²⁰ Entretien de Marie Thérèse avec François Poncelet, Namur, le 2 juillet 2019.

²²¹ L'ESTOILE, Benoit de, *op.cit.*, p.421.

porteraient un avis sur des questions d'intérêt majeur pour celui-ci: le passé colonial, l'art, l'anthropologie, etc. En effet, le musée gagnerait à donner la parole à divers intervenants, qu'ils soient artistes, anthropologues, conservateurs ou historiens d'art. Cette démarche, qui serait le fruit d'une collaboration entre différents spécialistes, permettrait d'apporter un avis extérieur sur les collections du Musée de Namur en combinaison avec l'apport de connaissances scientifiques. Par ailleurs, cela offrirait au musée un support de réflexion sur l'histoire coloniale afin de comprendre comment elle est aujourd'hui intégrée dans le patrimoine culturel belge et comment les musées gèrent un tel sujet. Un conservateur du musée de Tervuren pourrait par exemple prendre la parole, au même titre que Josette Shaje Tshiluila, anthropologue à l'Institut des Musées Nationaux du Congo. Par ailleurs, quelques artistes contemporains pourront s'exprimer sur l'intégration de l'art contemporain dans le musée et de manière plus large, dans les musées africains. En résumé, le musée de Namur ne doit pas oublier que bien qu'il est le sujet central de son catalogue d'exposition, il est enrichissant pour lui de donner la parole à d'autres instances que sa propre institution muséale.

4.3.2.3. Catalogue de l'exposition *Congo Paintings. Une autre vision du monde*

4.3.3. La bibliothèque du MusAfrica

Le musée possède une bibliothèque de plus de 25 000 ouvrages, hérités en grande partie de la Société d'Études Coloniales. L'autre partie des livres provient de dons divers ou d'acquisitions réalisées par le musée lui-même. Si peu de budget est consacré aux acquisitions d'objets, une partie du budget est dédiée à l'acquisition de livres, afin d'enrichir la bibliothèque. Les thématiques sont variées et permettent de documenter davantage le propos tenu par le musée dans son exposition. L'histoire, les langues, l'art et d'autres sujets encore se retrouvent dans la collection de la bibliothèque, accessible au public.

Le musée possède également un fond iconographique doté de 15 000 documents, qui permet le développement de la recherche scientifique, qu'elle soit à l'initiative du musée ou de particuliers. On retrouve aussi un fond d'archives accessible au public, sur demande.

4.4. La fonction d'animation

Le Musée Africain de Namur organise plusieurs fois par an diverses animations, essentiellement des expositions temporaires, mais aussi des conférences, des projections de films ou des cours de Djembé. Un échantillon des activités organisées au musée sera proposé dans ce chapitre. Pour l'heure, les animations ne sont plus à l'ordre du jour pour le musée qui fermera prochainement ses portes en vue des travaux. Les animations durant la fermeture consisteront essentiellement en la tenue d'expositions temporaires, auxquelles seront associés des événements. En septembre 2020, l'exposition temporaire s'intitulera *Le Congo mis en case* et aura pour thème la bande dessinée au Congo. L'exposition se focalisera sur les nombreuses publications de BD relatives au Congo et qui traitent du passé colonial depuis 2014. En association avec cette exposition, le musée aspire à inviter des artistes congolais qui pourront notamment assurer des séances de dédicaces et à organiser une projection du film du Docteur Mukwege (lié à la bande dessinée *Kivu*, réalisée Christophe Simon et Jean Van Hamme). À la réouverture du musée, l'objectif est de proposer un éventail d'animations plus large, notamment en termes d'animations pédagogiques.

4.4.1. Les expositions temporaires

4.4.1.1. *Le Bénin et ses divinités*

En 2016, une exposition temporaire consacrée aux divinités du Bénin a lieu au musée. Le projet est né à la demande d'une association béninoise de la Ville de Namur, Assobenam. L'exposition présente des objets et des photographies qui illustrent la culture Fon et ses pratiques du vodoun. En combinaison à l'exposition, le musée organise également un cycle de conférences sur le vodoun, des lectures de contes et des cours de danses béninoises²²⁴.

Cette exposition est en accord avec la nouvelle ligne de conduite du musée, qui considère que sa mission n'est pas uniquement de générer des projets d'exposition créés autour de ses propres collections, puisque celles-ci serviraient plutôt à l'étude scientifique. François Poncelet dit préférer les projets extérieurs, par exemple le projet d'un collectionneur pour lequel il trouvera le moyen le plus efficace d'exposer et de valoriser au

²²⁴ MUSAFRICA, *Expositions, op.cit.*

mieux sa collection²²⁵. Bien qu'il déclare avoir beaucoup de projets d'expositions en interne, il n'en est pas moins réfractaire à l'introduction de projets externes. Il veut avant tout rompre avec le modèle ancien du musée où le conservateur présente sa collection au public en utilisant un vocabulaire spécifique, rendant alors le musée complètement hermétique²²⁶. De plus, la collaboration avec des Béninois l'enthousiasme, car bien qu'ils ne soient pas scientifiques, elle crée des contacts humains et permet de comprendre comment ils vivent le vodoun. Le directeur du musée n'accepte cependant pas pour autant n'importe quelle exposition, l'exposition sur le vodoun a d'ailleurs demandé trois années de réflexion avant qu'il accepte enfin la collaboration. Pour qu'un partenariat voie le jour, les œuvres extérieures doivent permettre au musée d'intégrer leur collection à l'exposition. Le but recherché n'est pas de mettre en avant la collection d'un collectionneur et de lui donner de la valeur²²⁷. Il ne s'agit donc pas de mettre en place des relations économiques entre les différentes parties, mais plutôt de créer un dialogue avec les œuvres du musée.

Pour ce type de projet, le musée accorde une grande importance au public extérieur, qui doit en être à l'initiative. À certaines occasions, le musée ira lui-même à la rencontre d'acteurs extérieurs qui tiendront le rôle principal dans la création d'une exposition. Si le musée souhaite créer une exposition sur une thématique précise, mais qu'il considère qu'il n'est pas le mieux placé en la matière, il n'hésite pas à déléguer ce rôle. Par exemple, pour une prochaine exposition concernant la bande dessinée au Congo, il préférera s'adresser à un auteur congolais afin de l'interroger et de savoir ce qu'il a envie de raconter à ce sujet. Le sujet global de l'exposition a donc été fixé par le musée, mais le discours sera élaboré par quelqu'un d'extérieur.

4.4.1.2. *Ce qu'on m'a dit du Congo*

Organisée en 2018, cette exposition temporaire est réalisée par les élèves de l'école Sœurs Notre-Dame à Namur avec le soutien de leurs enseignants, Laurence Dejonckere et Valérie Franchimont. Le projet est né d'une idée commune et de la volonté de François Poncelet de cibler un public scolaire. Il a donc invité les élèves à visiter le musée et à lui poser des questions sur les collections et sur les objets qui correspondaient à la

²²⁵ Entretien de Marie Thérasse avec François Poncelet, Namur, le 15 mai 2018.

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ *Ibid.*

problématique donnée²²⁸. L'objectif était de répondre à la question à partir de la réalité de l'élève afin d'obtenir une exposition didactique, née du point de vue des élèves.

À la fois projet pédagogique et muséal, l'exposition aborde la propagande coloniale et les traces qu'elle a laissées dans l'esprit des Belges jusqu'en 1960. Elle identifie ainsi par quels moyens les clichés raciaux étaient véhiculés et ce que pensait les Belges des Congolais et de la colonisation. Aux abords de la bande dessinée, de jeux de société, d'images à collectionner (chromos), d'objets-souvenirs, des expositions coloniales, des musées coloniaux, des missions coloniales, d'affiches ou encore de manuels scolaires, les élèves nous présentent les outils de la propagande coloniale.

L'exposition prend place dans une seule et même pièce du musée, la *salle Dynastie*. En matière de scénographie, cette exposition temporaire dispose d'une scénographie proche de l'esthétique du « white cube » et beaucoup plus sobre que celle de l'exposition permanente. Les murs sont entièrement blancs et les objets exposés avec parcimonie (fig.56). Une partie des pièces est accrochée aux murs et accompagnée de textes explicatifs, tandis que l'autre partie est exposée dans une vitrine placée au centre de la pièce. Par ailleurs, l'accumulation n'est plus à l'ordre du jour puisque le nombre d'objets exposés est relativement réduit. Cela permet à la fois au visiteur d'avoir une vision plus claire et plus épurée, et de ne pas se sentir écrasé par la quantité importante d'objets présentés.

Associés aux objets, les textes de l'exposition font preuve d'esprit critique et utilisent un panel varié d'exemples, notamment en ce qui concerne la bande dessinée, où le sujet est abordé au moyen d'exemples nuancés. Ainsi, bien que la BD ait servi de support à la propagande coloniale telle que l'album de *Tintin au Congo*, on apprend également grâce une autre publication, que le rôle du méchant est toujours attribué aux coloniaux, dont les éventuels abus sont dénoncés par d'autres coloniaux qui défendent ensuite le peuple congolais. Au travers de cette exposition, les étudiants ne pratiquent aucune censure et ne cherchent pas à montrer uniquement les bons ou les mauvais côtés de la propagande coloniale. Bien qu'une grande partie de celle-ci ait engendré de nombreux stéréotypes, parfois encore implantés dans notre société, elle contient également des éléments particuliers qui constituent l'exception qui confirme la règle.

Bien que ce soit une exposition réalisée par des élèves du secondaire, elle est loin d'être de piètre qualité. Autant la scénographie que les textes ont été intelligemment pensés,

²²⁸ Entretien de Marie Thérèse avec François Poncelet, Namur, le 15 mai 2018.

ce qui laisse entrevoir une éventuelle aide de la part du directeur sur le plan muséographique. Par ailleurs, une exposition de ce type démontre qu'il ne s'agit pas d'un sujet tabou pour le musée, qui n'est pas réfractaire à aborder la question coloniale. Cependant, on peut constater que le musée a fait appel à un intervenant extérieur pour réaliser cette exposition et cela pose question. En effet, si le musée n'a pas peur d'assumer cette thématique, pourquoi ne pas l'assumer jusqu'au bout en assurant lui-même le commissariat d'une telle exposition ? Si le musée se veut porteur d'un message, il est important qu'il le diffuse de sa propre voix et non à travers un intermédiaire. Bien qu'il s'agisse d'un projet à vocation pédagogique, le musée devrait opter pour plus de cohérence, car évoquer un tel sujet alors que la critique du passé coloniale n'est pas encore présente au sein de l'exposition permanente engendre une certaine confusion. Toutefois, la présence d'un discours critique vis-à-vis de la colonisation provoque peut-être un léger soulagement chez le visiteur du musée, qui prend position et s'exprime enfin sur le sujet. Si le manque de temps justifie le silence du musée, il aurait éventuellement pu envisager que cette exposition temporaire devienne par la suite permanente. Il aurait pu alors envisager quelques modifications ou quelques corrections afin d'intégrer cette thématique au parcours permanent. Tous les objets utilisés étant des pièces faisant partie des collections du musée, cela lui assurait aussi des démarches simplifiées. Néanmoins, cela n'a pas été le cas car le directeur trouvait que le sujet aurait été « trop parachuté »²²⁹ et qu'il ne pouvait pas intégrer un tel thème de façon permanente au musée, au vu du discours inexistant de l'exposition. Cependant, c'est en quelque sorte ce que le musée a prévu de faire pour son nouveau projet, puisque la question de la propagande coloniale et de la vision belge du Congo sera abordée et constituera un des thèmes essentiels de l'exposition.

4.4.1.3. *Congo Paintings. Une autre vision du monde*

L'exposition Congo Paintings, une autre vision du monde est une exposition temporaire consacrée à l'art contemporain congolais. Elle présente des œuvres issues des collections privées de Bernard Sexe, Philippe Pellerin et Boris Vanhoutte, qui ont accepté de prêter leurs œuvres au musée à cette occasion. L'intégration de l'art contemporain dans des musées consacrés à l'Afrique est rare mais pas inexistante. Dans ce cas précis, le Musée Africain de Namur a choisi d'aborder la peinture contemporaine congolaise, car selon lui « elle profite d'un engouement particulier dans les musées européens. Pour s'en convaincre, il suffit de constater le nombre important d'expositions qui lui sont consacrées. L'exposition

²²⁹ Entretien de Marie Thérèse avec François Poncelet, Namur, le 15 mai 2018.

[...] s'insère dans cette mouvance positive et entend apporter une pierre à l'édifice de la reconnaissance internationale de cette fascinante peinture congolaise »²³⁰. On comprend par là que le musée a souhaité présenter une exposition consacrée à la peinture congolaise afin de participer à la reconnaissance de cet art. Nul besoin donc d'y voir là une vocation politique ou historique, étant donné que le musée souhaite uniquement « contribuer à la diffusion et au rayonnement de cet art contemporain unique »²³¹. D'autres institutions ont également fait un choix similaire au musée de Namur, à l'instar de l'AfricaMuseum, mais tous n'optent pas pour les mêmes types de présentation et n'incluent pas les artistes de la même façon. Cette question sera abordée au cours d'un autre chapitre.

Au Musée Africain de Namur, l'approche choisie par le musée est avant tout esthétique plutôt qu'historique. L'objectif même d'une telle démarche est de montrer au public des œuvres de collectionneurs privés, même « s'il est vrai que les maîtres de la peinture populaire revendiquent volontairement leur rôle de rapporteur de la société dans laquelle ils vivent, et que cela se ressent clairement dans leurs productions, ils réalisent aussi des œuvres aux qualités esthétiques remarquables »²³². Aucune thématique en particulier n'est choisie pour cette exposition, mais plutôt des thèmes généraux, à l'exception de quelques œuvres qui démontrent « l'importance du rôle journalistique de cette peinture »²³³. Nous sommes donc face à une exposition d'art pour l'art, mais l'introduction de tels éléments opère également un changement de mentalité et de concept pour le visiteur. Ce dernier comprend grâce à cela ce que le musée cherche à prouver par cette exposition, à savoir qu'un musée sur l'Afrique ne concerne pas que des objets anciens, car la culture congolaise ne s'est pas arrêtée après la colonisation, bien qu'elle en fût grandement impactée. Le Congo continue d'exister et il possède notamment une production d'art contemporain. « [...] la sélection a été faite en vue de montrer que, d'hier à aujourd'hui, une transition des images s'est produite au Congo, qui ont su s'affranchir d'un passé sans cesse ressassé et qui assument leur pleine originalité »²³⁴. Si cette exposition ne concerne que la peinture, les thématiques que les œuvres abordent permettent aussi de fournir au visiteur des informations sur le Congo d'aujourd'hui. L'approche du musée est intéressante à divers points de vue, car elle permet

²³⁰ *Congo Paintings. Une autre vision du monde, op.cit.*, p.21.

²³¹ *Ibid.*

²³² *Ibid.*

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*

de donner de la visibilité à un art qui est souvent oublié par la société qui considère souvent que l'art africain est figé et qu'il s'est arrêté à un moment donné. Le musée a choisi de prendre le contre-pied de cette vision et de prouver au public que « l'art contemporain congolais mérite donc d'être apprécié pour ce qu'il est, c'est-à-dire un art singulier, avec ses codes visuels propres et ses figurations riches de sens. S'il est certes pétri par l'héritage du passé, il doit aussi être estimé pour ses nouvelles expériences formelles ou autres »²³⁵.

Mais comment ces œuvres sont-elles exposées ? Le musée a fait le choix d'intégrer les œuvres d'art contemporain à son exposition permanente (fig.57). Contrairement aux autres expositions citées précédemment, il n'y a pas de salle consacrée uniquement à cette exposition, ce qui engendre un mélange assez surprenant. De plus, il s'agit précisément du but recherché par le musée, qui désire par ce biais « susciter des étonnements pour inviter à voir les collections autrement »²³⁶. Ce choix d'accrochage permet de créer un dialogue entre les œuvres d'art et les objets du musée. Le visiteur observe ainsi les contrastes établis entre une peinture contemporaine et une peinture plus ancienne dont se démarquent des différences de style, de genre, mais également de technique (fig.58). Cependant, on est encore face à une perpétuelle accumulation. Malgré que certains objets de l'exposition permanente aient été retirés ou déplacés temporairement, le nombre important de peintures exposées ne résout pas ce problème, qui s'en voit au contraire renforcé de plus belle (fig.59). Toutefois, le musée a fait preuve d'originalité en accrochant l'une des œuvres au plafond de la salle (fig.60). Le musée explique ce choix par le titre de l'œuvre, *Aussi au plafond* (qui a initié ce choix)²³⁷.

Quant aux textes, l'exposition dispose de textes explicatifs de la taille d'une page A4, concernant des thèmes en lien avec le sujet de l'exposition tels que l'évolution des techniques, les représentations de la société contemporaine congolaise et les réflexions d'André Magnin sur l'art contemporain africain. On retrouve également des textes écrits par les collectionneurs qui ont prêté leurs œuvres au musée, accompagnés d'une courte biographie. Ensuite, les œuvres sont toutes accompagnées au minimum d'un cartel reprenant le nom de l'artiste, le titre de l'œuvre, la date et la provenance de l'œuvre. D'autres œuvres

²³⁵ *Congo Paintings. Une autre vision du monde, op.cit.*, p.21.

²³⁶ *Congo Paintings. Une autre vision du monde*, cartel de l'exposition.

²³⁷ *Congo Paintings. Une autre vision du monde*, cartel de l'exposition.

disposent quant à elles de cartels développés qui contiennent une courte description de l'œuvre ou du sujet de la composition.

Pour finir, le musée a choisi d'ajouter dans l'aile Ouest du musée deux écrans, dont l'un projette des images et des vidéos réalisées lors du vernissage de l'exposition, tandis que l'autre diffuse des vidéos prises au Congo et qui montrent des villes urbaines.

Au vu du succès de l'exposition, cette dernière s'est exportée à l'internationale en devenant ainsi une exposition itinérante.

4.4.1.4. *Chambre avec vues*

Une nouvelle fois, le musée accueille une exposition d'art contemporain. Cette dernière se tient en même temps que l'exposition Congo Paintings, à l'occasion de la biennale *Chambre avec vues*, organisée par le Service de la Culture de Namur. À l'occasion de cet événement, plusieurs artistes s'exposent dans environs deux cents lieux dispersés à Namur, notamment. L'objectif de cette biennale est de promouvoir l'art contemporain de tout type, que ce soit le street art, la photographie ou l'art vidéo, et les artistes, connus et moins connus²³⁸. Au sein du Musée Africain de Namur, l'exposition présente les œuvres de deux artistes belges, Anne Champion et Dominique Guelette. Les réalisations d'Anne Champion exposées au musée témoignent d'une réflexion sur l'exil d'individus au Congo²³⁹. L'artiste expose ici des sérigraphies qui jouent avec différents points de vue et le visiteur est invité à se déplacer dans la pièce pour multiplier les angles de vue. De pair avec les œuvres d'Anne Champion, Dominique Guelette propose de découvrir une vidéo réalisée au Sénégal, intitulée *No Place Like Home*, où l'artiste nous présente des personnes qui pensent à quitter le pays²⁴⁰.

Les œuvres d'Anne Champion sont présentées dans une salle distincte, séparée de la collection permanente et suivant l'esthétique du « white cube » (fig.61). Cette salle du musée a été conçue spécialement pour l'occasion, car elle sert habituellement de pièce de stockage et n'est pas ouverte au public. Le directeur a donc peint lui-même la pièce en blanc pour

²³⁸ VILLE DE NAMUR, *Chambre avec vues*, disponible sur <https://www.namur.be>, consulté le 29 septembre 2018.

²³⁹ MUSAFRICA, *Expositions, op.cit.*

²⁴⁰ MUSAFRICA, *Expositions, op.cit.*

calquer aux besoins de l'exposition. *A contrario*, la vidéo de Dominique Guelette est diffusée dans la dernière salle du musée, consacrée aux armes.

4.4.2. Projet de colloque : *Exposer les passés qui posent question*

Le directeur du Musée de Namur souhaite organiser un colloque en 2021 ou 2022 qui aura pour sujet « Exposer les passés qui posent question »²⁴¹. L'objectif de ce colloque n'est pas d'aborder uniquement la question coloniale, mais aussi d'autres questions de société telles que l'immigration ou le VIH, « qui interrogent nos relations interpersonnelles dans le cadre de système »²⁴². À titre d'exemple, le sujet colonial sera décortiqué pour comprendre le système de fonctionnement de la colonie. En parallèle, il faut également prendre en considération le quotidien des individus qui vivent au cœur d'un pays colonisé. En considérant le contexte de l'époque, les coloniaux avaient-ils les outils nécessaires pour critiquer le système colonial ? C'est sur la base de ce type de questions que François Poncelet souhaite mener une réflexion, car les archives du musée lui a permis de constater à travers les correspondances des coloniaux que nombre d'entre eux étaient conscients des défaillances du système et qu'ils en faisaient la critique²⁴³.

Grâce à ce colloque, le musée de Namur veut montrer que son sujet d'étude concerne un passé houleux qui pose de nombreuses questions à sa propre institution muséale d'abord, mais aussi au visiteur, dont la visite doit susciter un questionnement personnel sur la société actuelle et le système dans lequel il est acteur bon gré mal gré.

4.4.3. *Jam Pshitt*, à l'occasion du *Pshitt ! Graffiti Festival*

Lors de ce festival consacré au graffiti, trente artistes graffeurs internationaux membres du collectif namurois DRASH réalisent des fresques sur les murs de l'enceinte de l'ancienne caserne (fig.62)²⁴⁴. Cette démarche participe dans le même temps à la mise en valeur du Musée Africain de Namur, qui se voit doté de graffitis colorés qui apportent de la vivacité au bâtiment. Durant le festival, d'autres activités sont également organisées pour petits et grands : installation d'une rampe de skateboard, live painting, démonstration de

²⁴¹ Entretien de Marie Thérasse avec François Poncelet, Namur, le 9 juillet 2019.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ DRASH, *Pshitt ! Graffiti Festival*, disponible sur <https://drash.be>, consulté le 29 avril 2019.

break dance, exposition, etc. Bien que le musée ne soit pas à l'origine de cet évènement, il inscrit encore un peu plus le musée comme une institution ouverte à l'art contemporain et prête à l'intégrer dans ses murs, au sens propre comme figuré.

4.4.4. Fête de la gratuité

Chaque premier dimanche du mois, le Musée Africain de Namur propose l'entrée gratuite pour le public, comme le font beaucoup d'autres musées. Le 3 mars 2019 se tenait à Namur la fête de la gratuité, organisée par l'ASBL Arts et Publics. C'est donc à cette occasion que le musée a accueilli en son sein un atelier de jeux, destiné à la découverte de jeux de société traditionnels africains tels que l'awalé, le yoté, le yakabatiya, le woure, etc.

4.4.5. Les visites guidées

Des visites sont organisées sur demande par le musée, qui profite alors de cette occasion pour tenir un discours sur le passé colonial et combler le manque d'explications fournies par les textes de l'exposition. Elles sont réalisées par des bénévoles ou par François Poncelet lui-même. Une visite adaptée aux enfants et aux adultes est également disponible pour adapter le contenu et le rendre plus pédagogique, notamment au moyen d'images. Ces visites donnent au musée la possibilité de faire entendre sa voix, car l'état actuel du musée ne permet pas toujours aux visiteurs comprendre les ambitions du musée.

5. Décolonisation : remise en question du modèle colonial

Après la décolonisation et l'indépendance du Congo, c'est le temps des prises de conscience. Les musées ont, eux aussi, dû adapter, ou pas, leur façon de présenter leurs institutions à ce nouvel ordre du monde. Progressivement, les musées prennent conscience du besoin de faire changer les choses. Autrefois ancrés dans une dynamique coloniale profonde, il est désormais urgent pour les institutions muséales de remédier à cela. Le Musée de Tervuren prend, lui aussi, part au changement en marche, lorsque son conservateur, Joseph Maes déclare en 1926 qu'il est nécessaire que « l'art nègre » soit considéré à la fois comme un objet social et artistique²⁴⁵. Les objets considérés pour leur dimension esthétique ne doivent pas être séparés de leur dimension ethnique, sous peine de perdre en signification. Petit à petit, les musées d'ethnographies commencent eux aussi à exposer des objets d'art et le Musée de Tervuren inaugure dans les années soixante, une salle dédiée à l'art. Cependant, la nouvelle salle du musée consacre plusieurs vitrines à l'exposition d'œuvres d'exception, tandis que les autres objets sont exposés selon leur ancienne présentation.

5.1. Vers un nouveau type de musée

Que sont devenus les musées dits coloniaux après la décolonisation ? À l'origine, les expositions temporaires ou permanentes dont le sujet traite des cultures du monde sont abordées comme un moyen de partir à la découverte du monde. Si les musées coloniaux européens sont nés dans un esprit de supériorité de l'Europe sur l'Afrique, ils ont progressivement évolué vers d'autres types. Certains se tournent vers l'ethnographie tandis que d'autres s'attachent à revaloriser la dimension esthétique des objets. Toutefois, il est évident que les musées se trouvent sur un terrain glissant, essayant les critiques émises à l'égard de leur reconversion.

En parallèle à cela, les anciennes colonies ont eux aussi droit à leurs propres musées de telle sorte que plusieurs musées ethnographiques africains voient le jour. L'objectif de ces musées est de conserver les objets appartenant à une civilisation donnée, qu'ils soient culturels ou artistiques, tout en prenant soin de sélectionner les plus beaux exemples. De cette façon, les artistes locaux contemporains pourront y trouver une inspiration. Au fil du

²⁴⁵ NDAYWEL È NZIEM, Isidore, *op.cit.*, p.929.

temps, on voit se développer la notion de « patrimoine culturel des colonies »²⁴⁶, qui tend à conserver la culture des indigènes en vue de la protéger et de l'exposer à la société.

5.1.1. Le musée ethnographique, un remède post-colonialisme pour l'Europe et l'Afrique

Les musées ethnographiques peuvent se répartir selon deux catégories : le « musée de Soi » et le « musée des Autres »²⁴⁷. Le premier est un musée centré sur sa propre culture et l'identité de la civilisation qui en est à l'origine²⁴⁸. Ce principe se retrouve généralement dans les musées de société ou les écomusées dont l'objectif est de valoriser et de conserver un patrimoine culturel matériel ou immatériel. En parallèle à cette tradition, un autre type de musée s'est développé, le « musée des Autres ». « Un tel musée ne renvoie pas d'abord à un Nous, mais précisément à ceux qui sont définis comme différents. La délimitation du musée est alors négative : les Autres sont tels par contraste avec Nous. [...] C'est pour une large part dans les musées que l'anthropologie s'est constituée discipline, au 19^e siècle, autour de la préoccupation d'identifier et de classer ces objets venus d'ailleurs et, plus largement, de résoudre les problèmes intellectuels posés par la rencontre de mondes différents.»²⁴⁹ Si ce type de musée est né, c'était avant tout pour satisfaire le goût pour l'exotisme des populations occidentales et à la fois exposer ce qui a été ramené des expéditions à l'étranger, qu'importe le contexte.

Les musées ethnographiques utilisent généralement un parcours thématique afin de ne pas se limiter à une présentation ethnique. On peut alors distinguer des caractéristiques communes et la manière dont les différentes ethnies se sont influencées entre elles. Ce découpage tend à se distinguer significativement du musée colonial, en choisissant régulièrement un parcours géographique plutôt qu'ethnique. À Léopoldville notamment, le musée présentait un parcours géographique destiné en grande partie aux coloniaux (qui constituent le public majoritaire de ce type de musée) afin de « permettre aux fonctionnaires

²⁴⁶ L'ESTOILE, Benoit de, *op.cit*, p.93.

²⁴⁷ *Idem*, p.12.

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ *Idem*, p.14.

et aux missionnaires du Congo Belge, habitués à exercer leurs activités dans un secteur administratif bien défini, de retrouver plus facilement la région qui les intéressait ».²⁵⁰

Dans un premier temps, il ne faut pas perdre de vue les ambitions premières du musée ethnographiques d'origine. Ces musées sont nés durant la période coloniale et ont donc développé un projet muséal très ancré dans la philosophie de cette époque : découvrir d'autres civilisation. Néanmoins, entre le musée de sciences naturelles et d'anthropologie, la confusion est grande. Il n'est pas surprenant que dans un monde influencé par le colonialisme, les musées se soient quelque peu égarés, de même que les disciplines scientifiques qui en sont à leurs débuts. En effet, l'ethnographie étudie la diversité des ethnies en décrivant leurs caractéristiques physiques, leurs religions, leurs alimentations, leurs vêtements, leurs langues, leur art, etc. Ce qui explique pourquoi les musées ethnographiques à leurs débuts exposent notamment des crânes humains qui s'accompagnent de descriptions sur l'apparence physique de certains peuples. Le Musée de l'Homme, par exemple, présente jusque dans les années cinquante, une galerie des races²⁵¹.

Ensuite, la profusion d'objets donnera l'idée à Georges-Henri Rivière de procéder à une séparation du musée. L'objectif était de séparer deux fonctions muséales, l'animation et l'étude. Ainsi, il proposera ce projet au musée du Trocadéro : « Répartir les collections entre les salles d'exposition ouvertes au public et les magasins accessibles aux travailleurs qualifiés »²⁵². Le premier aurait pour but d'exposer les objets les plus représentatifs, classés par régions et par type d'objets, tandis que le second serait en quelque sorte la réserve du musée pourvue de pièces de moindre importance dont le classement se doit d'être dense, mais accessible²⁵³. C'est ce type de muséographie qui sera notamment adoptée au musée des Arts et Traditions Populaires.

Alors que l'art occidental peut accéder au rang de Beaux-Arts et intégrer les musées d'art, l'art primitif, lui, n'y a pas sa place et est uniquement exposé dans les musées d'ethnographie, notamment au Musée de l'Homme. « Si un musée d'ethnographie expose les plus belles de ses œuvres d'art et les expose essentiellement comme telles, c'est que le

²⁵⁰ VANDEN BOSSCHE, Jean, cité par GAUGUE, Anne, *op.cit.*, p.113.

²⁵¹ BLANCKAERT, Claude, *op.cit.*, p.181.

²⁵² RIVIERE, Georges-Henri, « Le musée d'Ethnographie du Trocadéro », dans *Documents : doctrine, archéologie, beaux-arts, ethnographie*, n°1, avril 1929, n°1, p. 56.

²⁵³ L'ESTOILE, Benoit de, *op.cit.*, p.179.

temps est venu où elles peuvent, semblables en cela aux chefs-d'œuvre des civilisations historiques, être admirées pour ce qu'elles sont, par-delà leur intérêt directement scientifique : les expressions parfaites des valeurs esthétiques propres à la culture dont elles sont issues.²⁵⁴ » L'art fait son entrée dans les musées d'ethnographie comme étant une production issue d'autres civilisations, digne d'être étudiée et regardée. Selon Benoit de l'Estoile, le rapport entre art et ethnographie doivent respecter les principes de James Clifford²⁵⁵ : « c'est un appel à importer les principes de l'art contemporain dans le domaine de l'ethnographie, faisant ainsi du musée un lieu de mise en désordre plutôt que de mise en ordre. [...] Les objets du quotidien présentés au visiteur constituent des équivalents contemporains et industriels de ceux qui faisaient l'objet de la collecte ethnographique. L'effet repose en partie sur une sorte de transfert du principe de l'urinoir/fontaine de Marcel Duchamp : mettre en vitrine des objets qui, produits en série et n'étant ni rares, ni beaux, n'ont rien d'objets de musées – sauf qu'ils sont précisément traités ici comme tels. »²⁵⁶ Un objet usuel qui ne sera pas considéré comme beau doit donc être réévalué afin de modifier son statut, notamment par son entrée au sein d'une institution muséale.

Toutefois, la plupart des musées ethnographiques manque d'actualisation. Ainsi, ce décalage est présent à la fois dans le nom de certains pays et dans les techniques d'agriculture désuètes. À travers ces musées, les différentes civilisations donnent toujours l'impression d'être immobiles et si différentes de la culture occidentale.

En Afrique, le modèle ethnographique est préféré au modèle esthétique, trop empreint du colonialisme. Les objets exposés dans les musées d'Afrique ne doivent pas être considérés comme des œuvres, selon plusieurs conservateurs africains²⁵⁷. La culture africaine doit être présentée de manière directe et authentique, sans être biaisée par une vision esthétique des choses. L'objet doit être remis dans son contexte d'origine et son utilisation doit être expliquée afin d'en comprendre les codes et la signification. Certains objets rituels ne sont pas destinés à être vus, ce qui engendre une incohérence et une incompatibilité des pratiques culturelles et de la réalité muséale.

²⁵⁴ DELANGE, Jacqueline, *Chefs-d'œuvre du musée de l'Homme*, p.45.

²⁵⁵ Professeur d'Histoire à l'Université de Californie. CLIFFORD, James, *Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996.

²⁵⁶ L'ESTOILE, Benoit de, *op.cit.*, p.394-395.

²⁵⁷ GAUGUE, Anne, *op.cit.*, p.104.

Malgré ces nombreux changements, la colonisation mène la vie dure aux musées ethnographiques qui en portent encore les traces, notamment dans le modèle muséal utilisé qui est directement hérité de l'époque coloniale. L'ethnographie présentée correspond donc au modèle européen.

5.1.2. Du musée colonial au musée d'arts primitifs : légitimation de des arts primitifs

Durant l'entre-deux-guerres, la question devient une préoccupation importante pour de nombreux spécialistes du domaine. Les arts primitifs vont progressivement atteindre le statut d'œuvre d'art. Cela s'explique par une évolution des mentalités et les Occidentaux vont reconsidérer les objets issus de la période coloniale. Cependant, tout le monde n'est pas de cet avis. Si l'on en croit l'historien de l'art, Robert de la Sizeranne, « les arts indigènes sont essentiellement des arts appliqués, des arts de la décoration. [...] La notion de Beau n'est pas universelle, et seules les élites occidentales sont capables d'atteindre l'art. Les arts indigènes sont des arts mineurs ou des arts précieux, mais qui ne sauraient atteindre le statut de Beaux-Arts. »²⁵⁸ À l'inverse, l'ethnologue Marcel Mauss suggère « qu'il faudrait substituer au pluriel le pluriel des arts indigènes, qui renvoie à des notions comme arts décoratifs ou arts appliqués, au singulier, qui classe les objets indigènes dans l'art proprement dit. [...] La beauté est universelle, mais c'est la capacité à la reconnaître qui est historiquement variable, et qui doit être apprise. Le progrès est identifié à la capacité de connaître et d'apprécier des formes exotiques de beauté, affirmant ainsi un réel universalisme. »²⁵⁹ La société contribue donc à l'évolution des mentalités et des différents concepts qui sont parfois établis depuis plusieurs dizaines d'années. Les traditions culturelles de l'Afrique vont petit à petit être davantage respectées par les Occidentaux qui les voient désormais d'un œil nouveau. Si ces cultures sont différentes, elles ne sont pas « sauvages » pour autant. L'anthropologue suisse Eugène Pittard va même plus loin en déclarant ouvertement lors du Congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques : « Qu'il nous soit permis, à nous, ethnographes, qui voulons conserver la physionomie innombrable de la Terre, de demander à ceux qui ont l'autorité pour le faire, que ne

²⁵⁸ L'ESTOILE, Benoit de, *op.cit.*, p.68-69, à propos de l'article de Robert de la Sizeranne, « Le bon et le mauvais exotisme », dans *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} Octobre 1931, p.583.

²⁵⁹ *Idem*, p.69, à propos de l'ouvrage de MAUSS, *Les arts indigènes*, Lyon, Lyon universitaire, 1931.

disparaissent jamais, devant certaines de nos plus étroites conceptions scolaires, les traditions si merveilleuses, les traditions millénaires des arts indigènes. Car – nous en avons ici même la démonstration – ceux que nous appelons – parfois dédaigneusement – les Sauvages, ont une bien belle imagination esthétique. [...] Conservons intacte cette âme de nos frères différents. Conservons-la comme un bijou précieux qui appartient à tous. »²⁶⁰ La notion de patrimoine universel apparaît clairement dans les déclarations de Pittard, qui considère l'art des indigènes comme un bien à protéger, au même titre que la diversité culturelle de ces peuples. Néanmoins, on remarque qu'il subsiste encore les réflexes d'un passé colonial dans la pensée de cet anthropologue, qui considère le patrimoine africain comme appartenant au monde. Toutes ces réflexions soulèvent déjà, la question de la restitution, sur laquelle nous nous reviendrons à la fin de ce chapitre, mais elle n'est pas encore évoquée à l'époque.

La naissance de « l'art primitif »²⁶¹ et sa légitimation est allée de pair avec celles des artistes contemporains. Dès le début du vingtième siècle, des artistes européens avant-garde montrent un intérêt pour ces objets qui sont à l'époque peu ou mal considérés par les anthropologues et ethnologues. Désormais, des artistes tels que Derain ou Kirchner s'intéressent aux objets conservés dans les musées d'ethnographie et leur attribuent une valeur esthétique²⁶². Progressivement, une distinction s'opère entre les œuvres d'art légitimées par ceux qui en sont à l'origine, car produites comme telles, et les œuvres d'art légitimées par les artistes contemporains occidentaux.

Parmi les mutations qu'ont connues les musées coloniaux, on retrouve le musée d'arts primitifs. La muséographie de Georges-Henri Rivière contribue à ces changements lorsqu'il intègre dans les années trente l'équipe du Musée du Trocadéro. Il contribue à son renouveau, mais refuse catégoriquement l'intégration des œuvres d'art primitif dans les musées de Beaux-Arts²⁶³ : « Il fallait, disait-on, constituer bien vite un Louvre pour y rassembler toutes les belles pièces d'art primitif, auxquelles on adjoindrait, sous le même vocable et par un curieux abus de langage, les vestiges archéologiques des civilisations les plus évoluées de

²⁶⁰ PITTARD, Eugène, cité par L'ESTOILE, Benoit de, *op.cit*, p.71.

²⁶¹ Le vocable « art primitif » ou « art nègre » est utilisé pour désigner à la fois l'art d'Afrique, d'Océanie ou d'Amérique du Sud. En somme, essentiellement de l'art non-occidental.

²⁶² DAGEN, Philippe, *Le Peintre, le Poète, le Sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, Flammarion, 1998.

²⁶³ RIVIERE, Georges-Henri, cité par L'ESTOILE, Benoit de, *op.cit*, p.232.

l'Amérique centrale. »²⁶⁴ La nouvelle muséographie de Rivière consiste à associer exposition et éducation. En effet, les objets doivent être accompagnés d'explications à la fois techniques et historiques, et l'institution muséale doit jouer le rôle de médiateur entre le visiteur et les œuvres exposées pour qu'un dialogue puisse avoir lieu. Cela est possible à condition que le musée assure des recherches d'ordre scientifique pour fournir ainsi au visiteur un contexte et un récit dans lequel l'objet prend place.

Malgré la naissance de ce nouveau type de musée, il faut souligner que le mode de pensée colonial est encore très présent. Ainsi, il n'est pas rare d'être confronté à une mauvaise interprétation du contenu d'une exposition, comme le fera Philippe Diolé²⁶⁵ à propos de l'exposition *Bronze et ivoire du royaume du Bénin* qui se tient à Paris en 1932. Dans la revue *Beaux-Arts*, il attribue la qualité des œuvres à la présence portugaise au Bénin, or les œuvres en question sont antérieures à l'établissement des Portugais²⁶⁶. Cet exemple démontre à quel point l'art africain, bien que reconnu, est encore très fortement lié à la colonisation. On lui attribue le progrès technique et l'éducation d'une civilisation ayant ainsi permis l'essor d'un art remarquable.

5.1.3. Intégration de l'art primitif et moderne dans des musées de Beaux-Arts

En parallèle aux musées d'art primitif, des œuvres d'art moderne africain font, elles aussi, leur entrée dans la sphère très intimiste des musées de Beaux-Arts²⁶⁷. On assiste à la prise de conscience croissante des artistes contemporains de la valeur artistique de cet art, bien que progressive, et ces œuvres font aussi leur entrée sur le marché de l'art. On peut notamment citer la première exposition d'« art nègre » qui a lieu à New-York en 1914, dans la galerie du photographe Alfred Stieglitz. Si la mise en exposition et la scénographie ont jugées classiques pour les objets d'art contemporain, on ne peut pas en dire autant des autres. Habitué à un regard et une exposition de type ethnographique, les objets d'« art nègre » jouissent du même statut et sont présentés selon une vision différente. Ils ne sont plus mis à

²⁶⁴ RIVIERE, Georges-Henri, « De l'objet d'un musée d'ethnographie comparé à celui d'un musée des Beaux-Arts », dans *Cahiers de Belgique*, novembre 1930, n°33, 2003, p.67-68.

²⁶⁵ Auteur français (1908 – 1977).

²⁶⁶ DIOLÉ, Philippe, « Sur dix expositions », dans *Beaux-Arts*, 1932, p.6.

²⁶⁷ PELTIER, Philippe, « Océanie », dans RUBIN, William, *Le Primitivisme dans l'art du XXe siècle*, Paris, Flammarion, 1987, p. 98-123.

part et exposés indépendamment des autres œuvres d'art. Malgré ces changements radicaux, certains spécialistes ne peuvent s'empêcher de dénigrer le nouveau statut qu'a acquis l'art primitif, qui serait dû à l'intérêt que l'art moderne lui a porté²⁶⁸. S'il est vrai que l'art moderne a contribué à cette évolution, l'art primitif ne lui doit pas tout. Ces œuvres d'art primitif n'ont pas été dépossédées de leur valeur artistique à partir du moment où elles disposaient déjà de cette caractéristique dès leur création. Les artistes d'avant-garde ont ainsi contribué à sa promotion et à l'émancipation de ces objets d'art, autrefois objets ethnographiques. L'art moderne tout comme l'art contemporain travaillent par la suite de pair avec l'art primitif ou « art nègre », dorénavant placé sur le même pied d'égalité²⁶⁹.

Les collectionneurs jouent également un rôle non négligeable dans la légitimation de l'art primitif. Néanmoins, la présentation esthétique de ces objets ne convient pas à tout le monde, car ils ne sont pas replacés dans leur contexte. Dans les années 2000, le conservateur du Musée de Tervuren et ethnologue, Boris Wastiau déclare : « La menace de l'esthétisme élitiste, qui est souvent un esthétisme d'antiquaire, plane sur la majorité des grands musées d'ethnographie. Sa tyrannie, quand il l'emporte, ressemble souvent à une forme de cannibalisme, qui consiste à extraire des collections historiques [...] des icônes esthétiques qui reflètent le bon goût de certains et les courants du marché de l'art »²⁷⁰. C'est dans cette optique que le Musée Ethnographique de Neuchâtel créa un projet d'exposition temporaire destiné à faire l'autopsie d'une méthode muséographique courante, à savoir, l'extrême esthétisation des objets ethnographiques²⁷¹.

5.1.4. Musées nationaux

On peut constater que l'existence des musées nationaux est un héritage purement colonial²⁷². Les musées nationaux africains voient le jour bien plus tard qu'en Europe, car les objets récoltés en Afrique étaient destinés à remplir les musées occidentaux. Avant la colonisation, les pays africains n'avaient pas connaissance du concept et ignoraient tout du

²⁶⁸ RUBIN, William, *op.cit.*, p.1.

²⁶⁹ DE ZAYAS, Marius, *African Negro Art: Its influence on Modern Art*, New York, Modern Gallery, 1916.

²⁷⁰ WASTIAU, Boris, « Le musée Glouton... », dans KAEHR, Roland et al, *Le musée cannibale*, Neuchâtel, Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, 2002, p.105.

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² COLLOMB, Gérard, « Musée, nation. Après les Colonies », dans *Ethnologie française*, vol. 29, n°3, 1999, p.3.

monde muséal²⁷³. Depuis leur création et toujours à l'heure actuelle, les musées nationaux africains éprouvent certaines difficultés à se séparer du modèle du musée occidental, hérité de la période coloniale. Il en va de pour l'époque postcoloniale, rares sont les pays à avoir créé de nouveaux musées d'art. Néanmoins, il existe quelques exceptions, telles que le Musée Dynamique de Dakar (musée d'art moderne) et les Musées ethnographique et national de Porto-Novo.²⁷⁴

À la suite des indépendances, de nombreux musées nationaux ont dû faire face à une vague de pillages, qui réduit considérablement les collections. La population africaine marque moins d'intérêts pour ce patrimoine soumis aux pillages, dont le butin est destiné au marché noir auquel les musées n'échapperont pas²⁷⁵. Ces vols atteignent un point tel que lorsque l'ensemble des musées nationaux du Congo sont pillés et qu'il n'en reste plus rien ou presque, Mobutu²⁷⁶ s'entête de réclamer la restitution des objets conservés au Musée de Tervuren. Cette demande donne par la suite naissance à un accord entre les deux parties dont la coopération scientifique est chargée de réapprovisionner les musées zaïrois²⁷⁷.

Le parcours adopté par un grand nombre de ces musées est thématique, puisque cela permet de créer une identité nationale et de mettre un terme à la désignation de cultures ethniques différentes²⁷⁸. Certains musées nationaux ont conservé une division ethnique mais cela concerne essentiellement les musées qui n'ont connu aucune modification depuis leur indépendance. Le modèle colonial n'est plus considéré comme le seul modèle qui prime en Afrique et les musées tentent de s'en détacher. Grâce à la décolonisation, on assiste à la naissance de plusieurs nations qui vont devoir travailler à l'élaboration d'un sentiment national, dépassant les limites ethniques autrefois très marquées, conséquence directe de la colonisation.

À côté des musées d'art primitif, certaines institutions africaines donnent lieu par la suite à la création de musées nationaux. À l'instar de l'Institut français d'Afrique noire de Dakar (IFAN), créé par Théodore Monod dont les chercheurs réalisent des expéditions en

²⁷³ N'DIAYE, Malick, *Africultures n°70 : Réinventer les musées*, Paris, L'Harmattan, 2007.

²⁷⁴ N'DIAYE, Malick, *op.cit.*, p.94.

²⁷⁵ *Idem*, p.96.

²⁷⁶ Président de la République du zaïre de 1965 à 1997.

²⁷⁷ CAHEN, Louis, « La collaboration entre le Musée royal d'Afrique centrale et les musées nationaux du Zaïre » dans *Politique d'acquisition scientifique*, Tervuren, Musée de Tervuren, n°19, 1974.

²⁷⁸ GAUGUE, Anne, *op.cit.*, p.115.

Afrique qui donnent lieu à un important apport d'objets issus de divers pays d'Afrique et à destination de l'IFAN²⁷⁹. En 1959, l'IFAN profite du déménagement de la collection dans de nouveaux bâtiments afin de s'établir ensuite comme un véritable musée d'art²⁸⁰. Cependant, il ne s'agit pas d'un choix volontaire et délibéré, car l'art s'impose immédiatement, les œuvres d'art étant majoritaires dans les collections. Parallèlement à cela, les chercheurs partis en mission établissent également des entités secondaires à l'IFAN dans toute l'Afrique occidentale française, qui regroupent les objets issus de ces recherches. Ces établissements, appelés *centrifans*, donnent naissance à des musées nationaux à partir de l'indépendance²⁸¹, tels que le Musée national de Côte-d'Ivoire à Abidjan ou encore le Musée National du Congo.

Aujourd'hui, il ne reste plus aucun musée colonial au Congo, excepté le musée de Kananga²⁸². Dans le reste de l'Afrique, il existe un musée dont le modèle est en rupture totale avec le modèle colonial, toutefois également inspiré d'un modèle européen. Il s'agit du Musée National du Niger à Niamey, un musée en plein air qui reproduit un modèle scandinave²⁸³. Il se compose notamment de reconstitutions d'habitats et d'un jardin zoologique, qui sont témoins que le musée s'apparente plus à un écomusée qu'à un véritable musée traditionnel. Toutefois, ce type de musées pose question, car certains reproduisent un schéma hérité de la colonisation et de ses expositions universelles. Au Musée National du Kenya, on retrouve la reconstitution d'un village où des Kenyans habitent et sont chargés de danser pour les visiteurs²⁸⁴. Ce concept de musée est très empreint des événements qui se déroulaient au cœur des zoos humains d'Europe, l'objectif étant de préserver la culture et les traditions africaines, et de montrer ensuite leur évolution. Une partie de cette culture matérielle et immatérielle a déjà disparu, notamment suite à la colonisation et il est important, si ce n'est de la restaurer, d'en conserver un témoignage.

Quant au traitement de l'histoire coloniale, elle est, comme en Europe, reléguée au second plan et n'est intégrée aux institutions muséales que subséquentement. En Afrique, les musées adoptent le même comportement que leurs homologues occidentaux. Les musées

²⁷⁹ N'DIAYE, Malick, *op.cit.*, p.92.

²⁸⁰ N'DIAYE, Malick, *op.cit.*, p.93.

²⁸¹ N'DIAYE, Malick, *op.cit.*, p.93.

²⁸² GAUGUE, Anne, *op.cit.*, p.170.

²⁸³ *Idem*, p.117.

²⁸⁴ *Idem*, p.119.

sont majoritairement de type ethnographique, le reste étant surtout historiques et à moindre mesure, artistique²⁸⁵. Néanmoins, la période étudiée par ces musées est souvent très ciblée et l'histoire nationale souvent incomplète. Certains abordent la période coloniale, d'autres la décolonisation et l'indépendance, mais rares sont ceux qui présentent véritablement un panorama historique de la nation. De plus, les musées éprouvent quelques difficultés en ce qui concerne les limites géographiques des objets exposés. Cela est principalement dû à la nature des collections, dont la provenance ne se résume pas à un seul pays d'Afrique. En règle générale, cela ne pose pas de réel problème mais un musée qui se veut national se doit d'exposer des objets en relation directe avec le pays en question. Néanmoins, il est véritablement périlleux de tenir un discours centré sur un seul pays, alors que l'essentiel des collections n'en provient pas.

Si beaucoup de musées africains abordent le sujet de la colonisation, il n'est jamais exploité dans son ensemble et de nombreux éléments manquent à l'appel. L'une des explications possibles serait la proximité temporelle des événements. Ce passé est trop récent pour qu'il puisse être abordé de manière objective et exhaustive par les musées. Néanmoins, si les autorités sont réfractaires à l'introduction de l'histoire coloniale au sein des musées, cela s'explique également par le caractère politique que revêt le musée. En effet, comme il l'était déjà à l'époque, aussi bien en Afrique qu'en Occident, le musée est un outil de propagande. Sur le continent africain, on est face à des musées qui sont parfois financés par l'Europe. Certains conservateurs voient cette situation d'un mauvais œil et pensent à un moyen de censurer les musées africains en matière de passé colonial. Et d'autres vont plus loin en affirmant que les pays européens, ex-puissances coloniales, utilisent les musées africains comme *mea culpa* envers les pays colonisés²⁸⁶. Pire encore, il existe des musées qui reprennent encore le modèle du musée colonial et où la propagande coloniale est encore très présente. On peut notamment citer le Musée d'Aného, au Togo, datant de 1986 et dont l'exposition présente les relations qui unissent le peuple allemand au peuple togolais. Pourtant, tous les aspects négatifs de la colonisation sont passés sous silence et le musée utilise une recette qui donne lieu à un portrait peu représentatif de l'histoire coloniale.²⁸⁷

²⁸⁵ GAUGUE, Anne, *op.cit.*, p.33.

²⁸⁶ *Idem*, p.77.

²⁸⁷ *Idem*, p.79.

5.2. Question de la restitution des objets

Les objets présents dans les musées et leurs réserves sont témoins d'un passé colonial et d'une histoire qui a marqué profondément l'Europe et l'Afrique. Or, ces objets ont souvent été acquis dans de sombres conditions, comme nous l'avons montré dans un précédent chapitre. Faut-il restituer les objets qui ont été ramenés d'Afrique pendant la colonisation ? Si tel est le cas, à qui reviennent-ils ? Avant toute chose, il faut souligner un fait important : « l'essentiel des biens du patrimoine artistique africain se trouvent hors du continent africain et sont donc inaccessibles à ses habitants »²⁸⁸.

Plusieurs institutions et musées ont été au centre de la polémique de restitution d'objets issus de la colonisation. Parmi eux, le Musée du Quai Branly, qui provoqua de vives réactions en ce sens et ce dès son ouverture. Le peuple africain considère qu'il a été acculé et que ces objets ont été acquis de manière illégale²⁸⁹. En ce qui concerne le cas belge, les institutions muséales sont ouvertes à la discussion. Cependant, la plupart des demandes aboutissent à un refus, car selon les musées, ils n'ont aucune garantie que les objets restitués seront conservés dans de bonnes conditions, qu'elles soient d'ordre logistique ou de sûreté. La situation politique du Congo empêche donc le retour des objets à sa terre natale. Le marché noir encourage les pillages et de nombreux musées sont victimes de vols.

Un autre cas de restitution célèbre est celui de la « Vénus hottentote », Saartje Baartman. Cette jeune sud-africaine est amenée en Europe en 1810 dans le but d'être exposée pour sa morphologie atypique et d'être étudiée par les scientifiques. À sa mort, on réalise un moulage de son corps et sa dépouille (cerveau, squelette et organes génitaux) est par la suite exposée au Musée de l'Homme. Ce n'est qu'en 2002 que la population récupère enfin le corps de Saartje, après un long combat juridique et de nombreuses revendications de l'Afrique du Sud, aidé notamment le Président, Nelson Mandela.

²⁸⁸ L'ESTOILE, Benoit, *op.cit.*, p.336.

²⁸⁹ ROUX, Emmanuel de et PARINGAUX, Roland-Pierre, « Razzia sur l'art. Vols, pillages, recels à travers le monde », dans *L'Homme* [en ligne], n°153, janvier 2000, 24 novembre 2006, disponible sur <https://journals.openedition.org>, consulté le 14 décembre 2018.

La complexité de la restitution d'objets ou de restes humains acquis illégalement ou de manière frauduleuse est que les musées nationaux bénéficient d'une loi prônant l'inaliénabilité des collections²⁹⁰. Mais pourquoi restituer des objets ? Tout d'abord, la restitution permet la reconnaissance des pratiques de pillages ayant eu lieu illégalement durant la période coloniale. Grâce à cela, les pays lésés peuvent ainsi retrouver leurs biens afin d'en faire leurs propres chefs-d'œuvre nationaux. Ensuite, il s'agit d'une pratique qui octroie au propriétaire d'une œuvre ou à ses ayants droits de bénéficier du droit à la propriété intellectuelle. Cela permet, entre autres, d'éviter d'apporter des modifications à une œuvre afin l'adapter aux goûts du collectionneur. S'il s'agit là des spécificités juridiques, la restitution pose également des problèmes en matière d'éthique. En effet, les conditions d'acquisition de ces objets ne sont pas toujours licites et posent la question de la légitimité. Les musées sont-ils réellement les propriétaires de ces œuvres obtenues selon des pratiques parfois douteuses ? La question de la restitution reste un sujet épineux, autant au point de vue juridique et légal qu'au point de vue moral, car elle soulève de nombreuses questions qui sont loin d'être aisément et rapidement solvables.

Mais certaines institutions muséales ont trouvé un moyen d'aborder cette question. Aux États-Unis, une loi nationale a été mise en place pour les musées fédéraux, la NAGPRA²⁹¹, et vise à la restitution des restes humains. Le National Museum of the American Indian fait notamment partie des musées qui appliquent ce principe. Ce musée fait de la restitution l'une de ses priorités et procède à la restitution systématique de restes humains et autres objets funéraires figurant au sein de ses collections²⁹². L'institution effectue dès lors ses propres recherches afin de savoir quels objets sont à restituer et à qui ils se doivent d'appartenir. Elle a aussi créé un département destiné à la recherche scientifique dans un but de restitution et de reconnaissance de ces peuples et de leur histoire. Le passé colonial acquiert ainsi une place d'un ordre nouveau au sein du discours tenu par le musée. Il reconnaît non seulement les pillages liés à la colonisation, mais se veut aussi en dialogue avec les descendants de ces civilisations ancestrales via cette pratique.

²⁹⁰ Colloque *De l'ombre à la lumière. Pour une politique de gestion des collections coloniales de restes humains dans les universités*, Bruxelles, ULB, 15 février 2019.

²⁹¹ National American Graves Protection and Repatriation Act. NATIONAL MUSEUM OF THE AMERICAN INDIAN

²⁹² NATIONAL MUSEUM OF THE AMERICAN INDIAN, *Repatriation*, disponible sur <https://americanindian.si.edu>, consulté le 5 février 2019.

6. Quel avenir pour un musée postcolonial ?

6.1. Perspectives d'avenir au Musée Africain de Namur - MusAfrica

6.1.1. Fermeture du musée pour rénovations

Dès le 6 octobre 2019, le MusAfrica fermera ses portes pour subir des travaux de rénovations d'une durée de deux ans. Le musée va subir des modifications de grandes envergures et un agrandissement qui permettra de passer de 625 m² à 680 m² de superficie. Ces travaux font partie du projet de restructuration du quartier des Casernes dont la Ville de Namur est à l'origine (fig.63 et 64). Le porche du corps de garde sera utilisé comme porte de passage vers un parc et une bibliothèque et l'enceinte sera réaménagée en commerces (fig.65, 67 et 68). Le projet accorde une partie de son budget au musée, qui sera financé à hauteur de 750 000 €, qui serviront à l'agrandissement et à la restauration du bâtiment. En ce qui concerne l'intérieur du musée, que ce soit en matière de scénographie ou de chauffage et d'électricité, c'est à l'institution muséale de trouver elle-même les fonds nécessaires pour mener à bien les travaux. Le directeur chiffre tout cela à environ 1,2 millions d'euros. Si c'est une bonne nouvelle pour le musée, cela constitue un important challenge qu'il va devoir relever. Si François Poncelet réussit à trouver un financement suffisant, il estime que ce sera grandement bénéfique pour le musée. Cependant, si l'espoir d'un nouveau musée est enthousiasmant, l'heure est également à la prudence, car tout n'est pas encore gagné. Le directeur doit encore réunir les fonds, tout en préparant le déménagement du musée. De plus, il s'inquiète de la réussite du projet : « Je ne suis pas sûr que cela va fonctionner, mais il est clair qu'on se trouve à une période charnière. Est-ce que la Ville de Namur a envie de se doter d'un outil de débat ? [...] ou d'un outil à fort impact social, culturel et sociétal ? Je pense que oui, car ils ont investi une certaine somme d'argent, maintenant ils nous laissent dans une position délicate. Soit le musée arrive à passer cette transition, alors il y a lieu de continuer nos activités. S'il n'y a pas de soutien des politiques et des institutions publiques, ce sera peut-être un message pour nous mais je trouverais ça dommage parce qu'à un moment donné, il faudra quand même que la Belgique s'intéresse à ce sujet-là »²⁹³. Si l'on se réfère à ces déclarations, le musée est face à un quitte ou double. S'il n'obtient pas

²⁹³ Entretien de Marie Thérasse avec François Poncelet, Namur, le 2 août 2019.

suffisamment de financement ou que le projet est un échec en termes de soutien politique et de réaction du public, la fermeture du musée sera à envisager.

Durant les travaux, le musée fermera ses portes, mais François Poncelet souhaite trouver un lieu qui pourrait accueillir annuellement un programme d'exposition. Le musée doit également trouver ses propres artisans. Là où les choses se compliquent, c'est que le musée ne disposera pas de suffisamment de moyens pour pouvoir engager des professionnels qui seront en charge de toutes ces restructurations. Le directeur souhaite mettre l'accent sur l'expographie, car si c'était déjà le principal défi du musée en 2018, ce sera désormais un élément décisif. Le parcours de l'exposition doit permettre au visiteur de comprendre le discours porté par le musée et comment il se situe vis-à-vis du propos colonial, passé, présent et futur. Le musée souhaite également présenter le point de vue actuel d'anciens coloniaux afin de déterminer si la décolonisation et l'évolution de la société leur a permis ou non d'avoir un esprit critique sur ce passé colonial. Pour y parvenir, le directeur est conscient que le personnel actuel ne répond pas à tous les besoins du musée et encore moins aux nouveaux besoins auxquels le musée va devoir faire face dans le cadre de sa rénovation. Jusqu'alors, les bénévoles apportaient notamment leur aide pour tout ce qui concerne la logistique et les petits travaux de maintenance. Certains participaient aussi à la réalisation de l'inventaire, mais la tâche sera tout autre pour le nouveau musée puisqu'il s'agira de tenir un propos sur une thématique spécifique. Cependant, les bénévoles n'ont pas de formation suffisante pour accomplir une telle mission. Le directeur souhaite donc faire appel à des spécialistes extérieurs qui pourront former un comité scientifique et ainsi permettre au musée de tenir le propos souhaité décemment. Cette démarche est voulue par le musée dans un souci d'exactitude et de véracité, tout en apportant un point de vue extérieur et spécialisé sur le sujet, à l'exemple de l'anthropologue belge Michaël Singleton²⁹⁴. Néanmoins, tous ces spécialistes seront uniquement consultés à afin d'apporter leur point de vue et leur aide au musée, qui n'a malheureusement pas de budget assez conséquent pour pouvoir engager ces professionnels du milieu.

Il s'agira de spécialistes belges dans un premier temps puis le champ sera élargi à l'Afrique. Selon le directeur du musée, le musée n'a d'africain que le nom, car le musée a été créé et entretenu par des Belges, coloniaux, anciens coloniaux ou descendants des coloniaux. François Poncelet étant lui-même belge, il estime qu'il n'est pas légitime pour lui

²⁹⁴ Entretien de Marie Thérasse avec François Poncelet, Namur, le 6 août 2019.

de s'exprimer à la place des Congolais²⁹⁵. La parole doit inévitablement être remise au peuple congolais, pour toute une série d'aspects présentés au sein du musée. Un comité scientifique composé de spécialistes congolais (et plus largement africains) constitue dès lors une bonne manière de procéder car cela permet d'obtenir un point de vue suffisamment pertinent. Pourtant, même quand ce type d'initiative voit le jour, le comité n'a pas toujours son mot à dire comme cela fut le cas à Tervuren lorsque le COMRAF²⁹⁶ et le personnel s'entendent sur un projet de consultance de six spécialistes issus de la diaspora. Ceux-ci, issus du milieu universitaire ou artistique, pensaient pouvoir intervenir en profondeur sur l'expographie mais la collaboration est difficile et cela engendre une certaine déception²⁹⁷. C'est pourquoi le Musée de Namur souhaite prendre l'exemple de Tervuren, non pas pour l'imiter cette fois, mais pour s'en éloigner et éviter une telle situation. Le Musée de Namur ne doit pas mener une opposition entre le personnel du musée et le comité scientifique qui sera réuni pour prendre part au débat et apporter ses connaissances. Néanmoins, il est important pour François Poncelet de ne pas motiver faussement des ambitions qui ne seraient pas les siennes, ni celles du musée²⁹⁸. Le musée et le comité scientifique devront arriver à un résultat obtenu d'un commun accord, dans lequel aucune partie n'aura été lésée. Il faut que tout le monde puisse s'exprimer et, avant tout que l'expertise de chacun soit prise en considération.

6.1.2. Vers un musée d'anthropologie

Le Musée de Namur ne considère pas être devenu un musée d'ethnographie. Selon le point de vue du directeur, il n'est en aucun cas un musée d'ethnographie, mais il n'est pas non plus un musée d'art africain. 90% de la collection permanente provient du Congo. Il ne s'agit pas non plus d'un musée d'art congolais. François Poncelet estime que la fonction des objets occupe une place plus importante et plus intéressante pour le public que l'analyse formelle et esthétique qu'on pourrait en faire²⁹⁹. Les objets traditionnels et d'art africain ne

²⁹⁵ Entretien de Marie Thérasse avec François Poncelet, Namur, le 6 août 2019.

²⁹⁶ Comité MRAC-Associations africaines.

²⁹⁷ VALLET, Cédric, « Musée de Tervuren : Décolonisation impossible ? », dans *Médor*, n°10, 2018, p.105.

²⁹⁸ Entretien de Marie Thérasse avec François Poncelet, Namur, le 6 août 2019.

²⁹⁹ *Idem*, le 15 mai 2018.

sont pas majoritaires dans la collection ou en tant cas, ont dans un premier temps été créés à d'autres fins, notamment à destination des voyageurs et des touristes.

Le directeur estime qu'il ne serait pas intéressant pour une collection comme celle du Musée de Namur d'être étudiée en tant que collection d'éthographie bien que certaines pièces puissent répondre à ce critère. *A contrario*, une étude anthropologique lui paraît intéressante, car elle permet d'étudier certains aspects de la culture africaine. Les pièces qui sont les mélanges de culture différentes intéressent beaucoup le directeur, car c'est ce type de liens et d'échange qu'il cherche à valoriser au sein du musée. Il s'agit de Congolais qui vivent la mondialisation, la technologie et le passé colonial et qui les valorisent. François Poncelet considère qu'il ne s'agit pas non plus d'un musée d'histoire ou d'un musée de sciences naturelles, même les collections contiennent des animaux naturalisés. À ce sujet, une enseignante a d'ailleurs demandé une visite de groupe sous prétexte que ses élèves apprécient les animaux³⁰⁰. Néanmoins, la vocation du musée est tout autre et il est bien plus qu'un musée qui expose des animaux (ce qui contredit pourtant l'acquisition du lion empaillé). C'est pourquoi François Poncelet a choisi de proposer à l'enseignante de s'intéresser à une autre partie du musée.

La plupart des musées de genre raconte la vision que le Belge avait de l'Afrique à un moment donné et dans un contexte colonial particulier. Le musée désire aujourd'hui se détacher de cela et opter pour une exposition qui propose plusieurs niveaux de lecture. Le musée se veut être un musée de société, voire même un « musée de sociologie belge »³⁰¹. Le directeur entend par là que le musée présentera encore une fois le point de vue belge, à la fois sur l'Afrique et sur l'évènement historique de la colonisation, à l'exception faite qu'on se situe à présent dans une Belgique postcoloniale. Le visiteur et le musée lui-même ont désormais un certain recul pour aborder ces questions. Reste à savoir si ce recul sera suffisant pour obtenir une lecture juste de ce passé et de continent.

³⁰⁰ Entretien de Marie Thérasse avec François Poncelet, Namur, le 15 mai 2018.

³⁰¹ *Idem*, le 6 juillet 2019.

6.1.3. Le passé colonial au cœur du Musée Africain de Namur

« Le passé colonial va vraiment devenir le sujet du musée »³⁰². C'est notamment par cet aspect que le musée va véritablement se distinguer de Tervuren étant donné qu'il a dans l'espoir de développer une exposition permanente dans laquelle le passé colonial sera une question centrale. Le musée traitera à la fois de l'histoire coloniale, des actes de violence qui ont eu lieu avant et pendant cette période, mais ils ne seront pas les seuls éléments abordés par le musée. L'objectif n'est pas de présenter une rétrospective de l'histoire coloniale en émettant un jugement de valeur sur le caractère potentiellement négatif ou positif des faits présentés, mais il s'agit d'illustrer le passé colonial à travers l'histoire du musée. Le visiteur pourra ainsi apprendre pourquoi le musée a été créé, par qui et comment il a vu le jour. Pour cela, des objets en lien avec cette partie de l'histoire seront exposés ainsi que des albums photos et des correspondances entre les coloniaux, issus des archives du musée. Le futur musée désire axer davantage son propos sur la dimension humaine et donner de l'importance au vécu des individus durant cette période³⁰³. En ce sens, il souhaite interroger tous les acteurs de la colonisation, qu'ils soient « bourreaux » ou « victimes », afin d'avoir une vision complète des événements et du ressenti de toutes les parties impliquées. En ce qui concerne les coloniaux, le musée souhaite « comprendre quel a été leur parcours de vie, comment ils ont perçu, conçus et vécu leur expérience coloniale, tout en rendant compte de ces expériences-là pour ouvrir des débats »³⁰⁴. Et les débats se veulent être de nature variée : le musée veut par exemple, amener le visiteur à s'interroger sur les voyages touristiques à l'étranger qui pourrait éventuellement « reproduire certains schémas de cette période coloniale »³⁰⁵. Cette approche est pour le moins intéressante et originale, car elle amène le visiteur à réfléchir sur son propre mode de vie et à établir un lien potentiel avec la colonisation. Le but visé par le musée n'est pas d'incriminer les actions des visiteurs, ni de stigmatiser ceux qui pratiquent ce type de voyage, mais uniquement de déconstruire une pratique contemporaine et d'interroger son fonctionnement et sa raison d'être. Pour le Musée de Namur, il est plus intéressant selon eux d'ouvrir des débats, plutôt que de présenter une seule vérité historique. D'ailleurs, les coloniaux n'ont pas tous vécu la période coloniale de la même manière puisque le moment durant lequel ils étaient en fonction influence leur

³⁰²Entretien de Marie Thérèse avec François Poncelet, Namur, le 2 août 2019.

³⁰³ Entretien de Marie Thérèse avec François Poncelet, Namur, le 9 juillet 2019.

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ *Ibid.*

perception des choses. Certains ont pris part à l'œuvre coloniale sans se poser de question, alors que d'autres ont manifesté quelques interrogations, déjà à l'époque.

Bien que le musée souhaite présenter tous les points de vue, il est également important de ne pas oublier le contexte dans lequel ces événements se sont déroulés. À l'époque, les mentalités étaient différentes et la situation mondiale était telle que de nombreux pays possédaient des colonies. La colonisation n'est pas le propre d'un pays, mais un concept beaucoup plus complexe et dont les origines sont multiples. C'est pourquoi le contexte historique et culturel notamment est l'un des facteurs clés de tout événement historique. La colonisation belge est née dans un monde où l'esclavage était très largement pratiqué, e tandis que la décolonisation a eu lieu notamment au moment où la Belgique connu un changement des mentalités et une prise de conscience générale.

Dans de telles conditions, le musée pourrait *in fine* s'inspirer de ce qui a été fait au Musée des Tropiques d'Amsterdam, qui a entrepris ses rénovations dans une « perspective auto-ethnographique [...] au moyen d'une exposition de certains archétypes historiques de gens qui ont contribué à la création de ces images de l'altérité »³⁰⁶. Le Musée de Namur présenterait donc une ethnographie de la colonisation s'il opte pour ce modèle. Combiné à cela, le Musée de Tropiques a également utilisée une approche « méta-muséographique »³⁰⁷ afin de réutiliser ses collections marquées par le passé colonial pour raconter son histoire et faire la critique de son ancienne muséographie. De plus, l'intégration des récits de vie d'individus ayant vécu la colonisation comme veut le faire le Musée de Namur a déjà été faite au Musée des Tropiques. Pour ce faire, une salle du musée présente des dioramas sous forme de tube, dans lesquels des mannequins sont exposés (entre autres un colonel, un soldat, un indigène, un citoyen hollandais, missionnaire et planteur de tabac), tandis que le visiteur peut les écouter raconter leur récit de vie dans les Indes néerlandaises (fig.68)³⁰⁸. Les désirs du Musée de Namur en matière d'histoire coloniale iraient donc dans ce sens. Il serait intéressant d'inclure systématiquement dans les salles ce type de dispositif permettant d'écouter l'histoire de vie d'un individu, en lien avec le sujet principal de la salle dans laquelle on se trouve. Le musée étant de dimensions nettement plus petites que celui d'Amsterdam, la majeure partie du musée pourrait adopter ce type de muséographie, tandis

³⁰⁶ LEGÈNE, Susan, citée par VAN GEERT, Fabien, *op.cit.*, p.333

³⁰⁷ VAN GEERT, Fabien, *op.cit.*, p.334.

³⁰⁸ *Ibid.*

que les quelques dernières salles traiteraient d'autres sujets d'une façon différente. L'approche « méta-muséographique » du Musée des Tropiques a également mené à l'élaboration d'une salle consacrée à la conquête des Indes à travers l'histoire muséale. Des reproductions de cabinets de curiosités font dès lors partie de l'exposition, au même titre qu'un cabinet oriental et une section du Musée colonial d'Haarlem³⁰⁹. Ce type de muséographie est pour le moins novatrice, car elle opère une intense réflexion sur la manière de présenter des collections coloniales d'hier et d'aujourd'hui. Le Musée de Namur devrait indéniablement s'inspirer de ce modèle pour la réalisation de son nouveau projet. L'idée serait donc de « plonger dans du formol » non pas tout le musée, mais uniquement une petite partie de l'ancien musée afin d'en garder un témoignage et de pouvoir raconter cette partie de l'histoire aux visiteurs, l'histoire muséale de la colonisation.

Le Musée Africain de Namur peut aussi s'inspirer d'un autre modèle, celui du Musée Pigorini de Rome, dont les objets ethnographiques sont présentés selon l'historique d'acquisition. Il présente ainsi un objet de sa fonction originelle à la manière dont il est arrivé en Europe, en passant par les cabinets de curiosités à son entrée au musée³¹⁰. Une autre partie du musée aborde ensuite l'arrivée d'objets africains en Europe à travers les expéditions et enfin, la dernière partie de l'exposition se concentre sur le statut d'œuvre d'art que ces objets ont acquis au cours du temps.

6.2. Le MusAfrica, miroir de l'AfricaMuseum de Tervuren ?

Ce n'est un secret pour personne, le Musée de Tervuren, désormais aussi appelé AfricaMuseum, a rouvert ses portes après plusieurs années de travaux de rénovation. En ce qui concerne le Musée de Namur, le directeur estime que leurs moyens financiers ne sont pas encore assez effectifs pour pouvoir mettre en œuvre tout ce qu'il voudrait voir changer au musée. Ainsi, en 2018, l'idéal était de s'appuyer sur la manière dont Tervuren a effectué ses changements pour se calquer ensuite sur le même modèle.

Qu'en est-il de cette rénovation et quels changements l'AfricaMuseum a-t-il apporté à son projet muséal ? Le MusAfrica peut-il à présent confirmer sa volonté de réplique du Musée de Tervuren ? Nous allons ici aborder quelques aspects intéressants de ce nouveau projet, sans pour autant entrer dans les détails, car l'AfricaMuseum n'est pas le principal

³⁰⁹ VAN GEERT, Fabien, *op.cit.*, p.339.

³¹⁰ L'ESTOILE, Benoit de, *op.cit.*, p.396.

objet d'étude de ce mémoire. Certaines thématiques ne seront dès lors pas analysées puisque leur lien avec le musée de Namur est moindre, voire totalement absent.

6.2.1. La galerie introductive : présentation des changements d'un projet muséal

L'entrée au musée se fait par un nouveau bâtiment de style contemporain, relié à l'ancien par un souterrain. Dans ce pavillon se situe une exposition rétrospective du musée et de ses travaux. Cette partie du musée comprend deux salles et sert de propos introductif pour le visiteur. Ce dernier découvre ainsi les diverses modifications qui ont été apportées au projet muséal de l'institution d'origine. L'AfricaMuseum a pour ambition de montrer au public qu'il est un musée constamment en mouvement, qu'il a connu plusieurs changements et qu'il en connaîtra encore. En entrant dans cette salle, un panneau explicatif nous apprend quels sont les nouveaux objectifs du musée. Bien qu'il s'agisse à l'origine d'un musée colonial, le musée désire aujourd'hui mettre l'accent sur l'aspect scientifique et sur la recherche. Il travaille dès lors dans ce sens, en collaboration avec d'autres institutions et permet la diffusion d'un savoir, illustré par ses collections.

Dans la première salle, un premier ilot reprend l'histoire du musée d'un point de vue architectural et historique (fig.69). Des textes explicatifs reprennent les éléments clés concernant la création du musée, des prémices du projet de Léopold II à son aboutissement. Ils détaillent l'infrastructure, la manière dont les bâtiments sont agencés et le rôle de chacun. Ainsi, ces textes permettent d'aborder des sujets tels que les expositions universelles et coloniales et les zoos humains qui, comme nous l'avons dans les précédents chapitres, ont notamment contribué à la création des musées coloniaux. Ces éléments de l'histoire sont néanmoins abordés brièvement et, compte tenu de la taille du musée, on pourrait s'attendre à un discours plus long relatif à ces différents sujets ou qui mettrait davantage l'accent sur la gravité de ces pratiques et sur leur influence sur le musée. Toutefois, le fait que le musée aborde ces thématiques n'est pas à minimiser et cela permet de prendre connaissance de ces faits qui se sont produits sur le territoire belge et ailleurs, pas si anciens et pourtant souvent méconnus du grand public. Sur le même ilot, une vidéo est également diffusée concernant le travail du personnel scientifique du musée, que ce soit dans les réserves ou durant l'étude de la collection. Grâce à cela, le visiteur peut avoir accès aux coulisses du musée à travers l'écran et mettre des images sur la gestion d'une institution muséale.

Ensuite, un second ilot aborde la question de l'acquisition des objets (fig.70). Pour ce faire, le musée présente sept phases qui ont caractérisés la collecte des objets durant la période coloniale et de nos jours. Dans la première vitrine intitulée « Soif de conquête », il est ainsi question des premiers objets rapportés par les coloniaux pour le Musée de Tervuren et des conditions d'acquisition parfois violentes (que le musée passait autrefois sous silence). Puis, il est question du collectionnisme et de la course au plus bel objet qui eut lieu entre plusieurs musées du monde entier et qui est notamment à l'origine d'une nouvelle production d'objets spécialement destinés aux collectionneurs. Puis, l'influence et les contributions des missionnaires sont abordées. L'exposition s'attarde ensuite sur l'évolution des pratiques, à la fois sur le terrain et au sein des musées. La provenance des objets devient de plus en plus importante et le musée s'intéresse aux objets à des fins de recherches scientifiques via une collaboration faite à l'époque avec les collectionneurs et de nos jours avec des experts. En ce qui concerne l'évolution des pratiques en matière d'acquisition des objets, le musée conclut en présentant sa nouvelle politique qui se présente sous forme de « règle de cinq ». Elle consiste à identifier l'intérêt qu'a le musée pour l'acquisition éventuelle d'un objet (que ce soit un achat ou un don) et prend en compte divers facteurs : l'intérêt scientifique, son appartenance à un ensemble, sa valeur, sa provenance et son degré d'adéquation avec l'objet de recherche du musée.

Enfin, la dernière vitrine montre au visiteur quels types d'objets sont aujourd'hui acquis par le musée et la manière dont cela se déroule. Les textes explicatifs mentionnent des « études de terrain en collaboration avec des universités et des musées africains »³¹¹ qui servent à collecter des objets issus du continent africain et qui sont destinés à documenter la culture matérielle et immatérielle de ces pays.

Il est intéressant de voir que le musée a choisi de retracer le processus d'acquisition des objets. En effet, les objets exposés au musée ont une histoire, depuis leur création jusqu'à leur arrivée au musée et en passant par leur acquisition. Le visiteur peut ainsi comprendre pourquoi de tels objets sont arrivés en Belgique, la manière, mais aussi le rôle qu'ils tiennent aujourd'hui en Occident.

La visite continue ensuite dans une deuxième salle où sont rassemblés des statues et autres bustes de divers individus (certains sont des représentations d'Africains et d'autres

³¹¹ AFRICAMUSEUM, *Cartel de l'exposition*, exposition temporaire.

d'Occidentaux). Il s'agit des objets considérés comme « hors-jeu »³¹² et n'ayant plus place dans la nouvelle exposition permanente (fig.71). Le texte explicatif précise que le musée jouait autrefois le rôle d'intermédiaire et a contribué à forger l'image que le public avait de l'Afrique. Bien qu'elle soit erronée, le musée justifie cela par le caractère politique et le rôle d'outil de propagande qu'il était, de par l'origine de son financement qui n'était autre que le Ministère des Colonies. Pour sa transformation, le Musée de Tervuren a fait le choix de ne plus exposer ces objets car ils n'ont plus leur place au musée. Néanmoins, il juge important de ne pas rompre définitivement avec son passé et ne se contente pas d'évincer ces objets sans aucune explication. Cette prise de position de la part du musée est nécessaire et utile pour le visiteur, notamment celui qui n'a pas connu l'ancienne version du musée. Il est toutefois dommage que le musée n'ait pas expliqué davantage en quoi ce type d'objets est problématique.

On retrouve également dans cette salle une œuvre d'art contemporain de l'artiste Chéri Samba, *Réorganisation* (fig.72). Cette peinture, réalisée en 2002 à la demande du musée, raconte en images la querelle qui a opposé le peuple congolais au musée en ce qui concerne la statue de l'homme léopard (qui se trouve d'ailleurs dans cette même pièce). On y voit des membres du personnel sur le parvis du musée qui se disputent la statue avec un groupe de Congolais. Ces derniers désiraient en effet qu'elle soit retirée car elle contribué durant de nombreuses années à forger une image négative du peuple congolais. Cette œuvre montre le combat que ce dernier a mené à plusieurs reprises de sorte que la sculpture quitte l'enceinte du musée définitivement. Dans ce cas précis, le musée fait appel à l'art contemporain dans le but de s'exprimer sur un sujet qui a autrefois fait polémique et qui a suscité de vifs débats. Nous verrons par la suite que ceci n'est pas un cas unique et que d'autres œuvres d'art contemporain sont présentes au sein du musée. Cette œuvre rappelle également une autre controverse, encore très présente à l'heure actuelle : la restitution. Cependant, le musée n'aborde pas la question de la restitution, ni par le biais de cette œuvre, ni ailleurs dans le musée.

Quant au Musée de Namur, les perspectives d'avenir projettent de réaliser un dispositif similaire à celui du Musée de Tervuren, non pas par mimétisme, mais bien par choix personnel. D'une part, ce type de démarche est de plus en plus courant dans les musées et d'autre part, le Musée de Namur désire s'exposer dans sa globalité. Le passé colonial du

³¹² AFRICAMUSEUM, *Cartel de l'exposition*, exposition temporaire.

musée ne doit pas être dissimulé au visiteur et le musée doit aujourd'hui servir à créer une prise de conscience. Selon le directeur, « on sort tout doucement d'une amnésie collective. On prend lentement conscience qu'il y a eu un passé colonial belge et il ne faudrait pas que de cette sortie de l'amnésie, on passe vers le tabou. Il faut affronter le passé de face et assumer que ce musée a été créé comme un outil de propagande coloniale, non pas que ce soit une forme de fierté, mais pour montrer le parcours et l'évolution assez lente des réflexions sur le sujet. »³¹³. Et c'est justement là que les institutions muséales telles que le Musée de Tervuren ou le Musée de Namur doivent jouer un rôle. Puisque l'histoire coloniale est petit à petit intégrée dans la conscience collective, les musées doivent également montrer de quelle manière ils ont été acteurs de ce passé et comment ils tentent de modifier cela aujourd'hui, en étant les témoins d'une histoire muséale coloniale.

6.2.2. L'exposition permanente

En ce qui concerne l'exposition permanente, elle prend place uniquement dans les anciens bâtiments du musée. La nouvelle galerie ne contient donc que la billetterie, la boutique et l'exposition introductive.

Les bâtiments originaux forment une structure rectangulaire autour d'une cour intérieure (fig.73). À l'intérieur, les salles se succèdent en enfilade et il n'y a pas de parcours imposé, bien que les salles ne soient pas numérotées, le visiteur étant libre de découvrir le musée selon ses désirs. Il s'agit d'un parcours thématique, qui présente différents thèmes sur l'Afrique, tels que : la musique et les langues, la biodiversité, les rituels et cérémonies, mais également l'histoire de la colonisation et de l'indépendance.

À l'heure actuelle, le nouveau musée manque de cohérence car les salles s'enchaînent les unes après les autres en abordant des sujets divers et variés, sans pour autant faire des liens entre les différentes thématiques abordées. Au Musée de Namur, l'avis du directeur est similaire : « On est perdu par rapport à la variété des sujets et les transitions sont assez mal assumées, un peu comme le Musée Africain de Namur d'aujourd'hui »³¹⁴. On est donc face à une succession de salles dont la communication est difficilement établie et le Musée de Namur présente une exposition similaire à celle-ci. La volonté de ce dernier est d'éviter ce type de présentation et il ne souhaite pas appliquer ce schéma. Le Musée de Tervuren qui

³¹³ Entretien de Marie Thérèse avec François Poncelet, Namur, le 2 août 2019.

³¹⁴ Entretien de Marie Thérèse avec François Poncelet, Namur, le 9 juillet 2019.

présentait déjà une structure thématique avant sa restauration, reprend encore une fois le même schéma.

6.2.3. La scénographie

Avant sa fermeture, le musée dispose d'une scénographie typique des musées coloniaux et se trouve dès lors dans une situation similaire à celle de Namur. Le visiteur ne visite pas un musée sur le passé colonial mais est directement confronté à ce passé colonial qui est figé dans le temps. Et pour cause, l'exposition permanente n'a connu que peu de changements depuis 1950³¹⁵. Aujourd'hui, la scénographie du nouveau Musée de Tervuren pourrait être qualifiée de mixte, puisque nous sommes face à une scénographie ancienne et moderne. En effet, certaines vitrines datant de l'ancien musée ont été reprises dans la nouvelle exposition permanente. Ces vitrines sont directement empruntées du modèle type présents dans les cabinets de curiosités. Si plusieurs musées ont repris ce modèle muséographique, il s'explique souvent par son sujet ou par une volonté esthétique de la part de l'institution. On peut notamment citer le Musée de la Médecine de Turin, dont le directeur, Giacomo Giacobini, déclare avoir voulu faire de son musée « un musée du Musée de la Médecine »³¹⁶. L'ancien modèle du musée de la Faculté d'Anthropologie a donc été repris afin de montrer au visiteur ce à quoi ressemblait l'ancien musée et, plus particulièrement, un musée consacré à la médecine. Il mêle ainsi d'anciennes vitrines à un nouveau mobilier plus récent, ce qui permet de faire en quelque sorte une archéologie du musée. C'est à peu de choses près le même rendu qui est obtenu à Tervuren, si ce n'est que les vitrines ont été améliorées et remises au goût du jour afin d'obtenir un rendu plus esthétique, notamment grâce à l'éclairage des vitrines.

³¹⁵ VAN GEERT, Fabien, *op.cit.*, p.384.

³¹⁶ Rencontre avec Giacomo Giacobini, Musée de la Médecine, Turin, mars 2017.

6.2.4. Traitement du sujet

6.2.4.1. L'Afrique

Anciennement de type colonial, le musée dispose dans ses collections de nombreux objets provenant du Congo. Aujourd'hui, les nouvelles perspectives envisagées par le musée l'ont poussé à élargir son sujet d'étude pour s'intéresser à l'ensemble de l'Afrique subsaharienne. Les thématiques abordées sont vues de manière globale et le musée tente d'apporter une vision d'ensemble. Il ne s'agit pas seulement d'étudier et d'exposer une vision figée de l'Afrique, mais de montrer les différents changements que les différentes cultures ont connus. On remarque par exemple que la salle consacrée aux langues et à la musique évoque notamment les recherches linguistiques durant la période coloniale tout comme à notre époque. Une approche similaire est envisagée pour la salle concernant la biodiversité. Bien que le continent africain possède une riche faune et flore, cette nature est en train de disparaître. Il faut donc protéger l'écosystème afin d'assurer la continuité des différentes espèces.

Une autre partie intéressante de l'exposition permanente est celle consacrée à l'art, car elle interroge le concept de beauté. Les textes explicatifs présents dans cette salle expliquent au visiteur les changements qui ont eu lieu en Afrique en matière de production artistique, résultat d'une présence occidentale importante durant l'époque coloniale. Le musée pose la question du concept de beauté, sans y apporter de réponse. Il se demande aussi « Comment appréhende-t-on la beauté en Afrique ? »³¹⁷ car l'art africain est trop souvent considéré comme un art collectif. Pourtant, la population africaine et les artistes émettent bel et bien un avis sur le caractère esthétique de l'art, au même titre que les Européens. Cependant, bien que le Musée de Tervuren n'apporte pas de réponse au critère de beauté, la question de l'artiste est également au centre des préoccupations. L'identification de style et d'artistes a permis d'atténuer la vision collective qu'ont les Occidentaux concernant l'art africain. Enfin, l'influence de l'art africain est évoquée, que ce soient les emprunts du cubisme ou l'influence intra-africaine, souvent peu considérée par les spécialistes.

Le traitement classique réservé habituellement à l'art africain est mis de côté par le musée, qui souhaite davantage mettre en avant sa réflexion sur ce qui fait la beauté des

³¹⁷ AFRICAMUSEUM, *Cartel de l'exposition*, exposition permanente.

œuvres, ce que l'Occident a apporté à l'art africain mais également les influences que l'art africain a eu sur divers courants de l'histoire de l'art. Cette réflexion est particulièrement intéressante pour un musée situé en Europe, car il ne se contente pas d'exposer les œuvres pour que les visiteurs contemplent leur beauté. L'œuvre doit être vue comme un ensemble : un objet qui tire parfois ses origines de la culture africaine, mais qui est aussi porteur de traces du passage de la colonisation. Il est évident qu'on est face à un modèle que le Musée de Namur gagnerait à reprendre au sein de sa propre institution. Il est important pour le visiteur de comprendre que la présence de ces objets au musée n'est pas uniquement due à leur valeur esthétique que leur ont donné les Occidentaux, mais aussi pour celle que sa propre culture lui accorde. Si tel n'est pas le cas, on comprend là qu'il s'agit d'objets culturels ou qui ont autrefois servi pour les rituels et qu'ils n'avaient donc pas vocation à être vu.

6.2.4.2. L'histoire coloniale

Auparavant, le passé colonial était très peu traité au sein de l'exposition permanente. Le musée a donc surtout utilisé les expositions temporaires comme le moyen de traiter de ce passé³¹⁸. À présent, deux salles du musée sont consacrées à la colonisation : l'une traite de la représentation de l'Afrique par les Européens à travers des photos et des films et l'autre, concerne l'histoire coloniale et l'indépendance.

La première salle contient uniquement des dispositifs multimédias qui permettent de regarder des documents d'archive numérisés. Au moyen de ces appareils, les visiteurs peuvent visionner des photographies et des films inédits réalisés durant la période coloniale et qui montrent la vie quotidienne des Congolais au travail, à l'école, etc. En parallèle à cela, un petit espace de projection a été aménagé, au sein duquel des vidéos sont diffusées. Plusieurs Congolais sont interrogés au sujet du Congo, de la représentation qu'on en a aujourd'hui, et bien d'autres sujets encore. Au total, quarante questions sont posées et ces personnes y apportent leur propre réponse, au moyen de leur bagage personnel et de leur vécu. Ce dispositif permet de donner la parole à la population congolaise d'aujourd'hui et de comprendre les conséquences indirectes que la colonisation a eue sur eux, sur la société et comment ils vivent ces choses au quotidien.

³¹⁸ Dont l'exposition *ExitCongoMuseum* que nous avons citée au cours d'un chapitre précédent.

La seconde salle, anciennement *salle de la Mémoire*, retraçait notamment la découverte de l'Afrique³¹⁹. Désormais elle est consacrée à l'histoire coloniale et à l'indépendance, cette salle aborde le sujet de manière plus historique et le passé colonial de la Belgique y est raconté, du Congo, au Rwanda, en passant par le Burundi. Les textes explicatifs qualifient ce passé de bref mais déterminant pour l'ancienne puissance coloniale et les pays colonisés. Ils signalent que bien que la colonisation soit devenue un sujet de plus en plus abordé par les historiens, elle est encore source de débat dans l'opinion publique. C'est pour cette raison que le musée lance ici un appel à la discussion, car il souhaite à l'avenir intégrer le point de vue des personnes principalement concernées par la colonisation, les africains eux-mêmes. Il estime que le sujet n'est pas présenté selon tous les points de vue possible et que le discours qu'il tient n'est pas complet. Le musée et ses collections ayant été créés pas des Occidentaux, c'est de ce point de vue-là que l'histoire coloniale est envisagée, faute de pouvoir faire mieux pour le moment.

L'exposition présente ensuite succinctement les évènements qui ont précédés la colonisation et qui l'ont induite d'une manière ou d'une autre. À travers des objets et des textes, l'exposition évoque notamment l'esclavage et ses conséquences sur le monde. Puis, la construction de l'empire colonial est passée en revue, des explorations de Stanley et l'établissement de comptoirs commerciaux en passant par les moyens utilisés par Léopold II pour parvenir à ses fins. Le musée souligne la violence dans laquelle tous ces évènements ont eu lieu ainsi que les dégâts que la colonisation génère au Congo.

Avant même la réouverture du musée, les médias qualifiaient déjà cette rénovation comme l'entreprise d'un projet de décolonisation du musée³²⁰. Malheureusement, cela induit inévitablement une pression supplémentaire pour le Musée de Tervuren, qui se doit de répondre aux attentes du public alors que ses travaux sont toujours en cours. Les dirigeants du musée ont ainsi l'impression de devoir satisfaire tout le monde. Cependant, cette entreprise est une première pour un musée en Belgique, ce qui augmente le niveau de difficulté. À ce propos, François Poncelet déclare qu'il s'agit d'un « processus à peine entamé et on navigue dans une énorme méconnaissance, sur des non-dits et des manipulations historiques. Au discours scientifique et historique se superpose un discours plutôt proche du militantisme qui a tout à fait sa place et qui doit exister, par exemple le

³¹⁹ VAN GEERT, Fabien, *op.cit.*, p.398.

³²⁰ VALLET, Cédric, *op.cit.*, p.142.

travail antiracisme, qui est tout à fait utile et qui trouve dans la question coloniale des sujets importants, car certaines formes de racisme sont apparues à la période coloniale ou ont été systématisées à la période coloniale. Quand on essaie de traduire tout cela dans un musée qui est une grosse institution fédérale, cela devient difficile »³²¹. *In fine*, il considère également qu'il n'est pas le mieux placé pour critiquer une telle institution qu'est le Musée de Tervuren. « Il y a eu le niveau des intentions et il y a le niveau des réalisations. Il y a le niveau des projets et il y a le niveau des délais, des financements, etc. »³²² Que ce soit en ce qui concerne le Musée de Tervuren ou le Musée de Namur, le directeur de ce dernier est conscient que le projet final ne sera pas tout à fait à la hauteur de leurs ambitions puisque de nombreux facteurs sont à prendre en compte et amènent parfois à reconsidérer ses choix et à faire des concessions. Le musée doit s'adapter et pallier ses contraintes, tout en essayant de correspondre au mieux à son projet initial. C'est d'ailleurs une problématique qu'a rencontré le Musée de Tervuren avec son comité, comme nous l'avons mentionné précédemment. Le directeur du Musée de Namur, lui, ne désire pas qualifier sa rénovation d'une telle appellation étant donné que cela ne correspond pas à sa vision des choses : « On ne va pas s'engouffrer dans un exercice de politiquement correct de décolonisation si on n'est pas clair avec nous-mêmes sur ce qu'est la décolonisation. Je pense qu'il y a un devoir de réserve aujourd'hui encore pour ne pas dire qu'on va décoloniser le musée africain de Namur car finalement, qu'est-ce que cela veut dire ? »³²³

6.2.5. Intégration de l'art contemporain

En Europe comme en Afrique, l'art africain contemporain éprouve des difficultés à se faire une place dans les musées. Au Congo, l'Institut des Musées Nationaux dispose d'une politique d'acquisition dont fait partie l'art contemporain. Cependant, les collections se composent d'à peine 10% d'œuvres d'art contemporain, le reste étant consacré à l'ethnographie ou à l'archéologie³²⁴. En Afrique, le respect des traditions artisanales est fondamental et les œuvres produites doivent être représentatives d'une culture, ce qui rend ainsi l'accès au musée compliqué pour les artistes contemporains.

³²¹ Entretien de Marie Thérèse avec François Poncelet, Namur, le 2 juillet 2019.

³²² *Ibid.*

³²³ *Idem*, le 2 août 2019.

³²⁴ GAUGUE, Anne, *op.cit.*, p.133.

À l'inverse, l'Occident est partisan de cet art contemporain et participe à sa valorisation. Son entrée dans les musées est progressive, mais bel et bien présente. Comme pour le reste de sa production, l'Afrique reste cependant influencée par la vision européenne de l'Afrique. Si l'Europe légitime des objets africains qui n'étaient pas jugés dignes d'intérêt ou à moindre mesure par les Africains, l'Afrique prend conscience du potentiel de ces objets et s'y intéresse à son tour.

Comme l'a fait le Musée Africain de Namur avec son exposition temporaire, l'AfricaMuseum a également intégré de l'art contemporain africain, cette fois à son exposition permanente. Sur place, on constate pourtant que la présence de ce type d'œuvres est assez faible. Si le musée expose notamment des peintures à différents endroits du musée, la démarche est réalisée avec parcimonie. De plus, les œuvres d'art contemporain côtoient et les autres objets de la collection permanente, mais le musée n'a pourtant pas su tirer parti de ce choix, qui passe finalement assez inaperçu. Quand bien même le visiteur le remarque, il n'y a aucun discours implicite relatif à l'œuvre elle-même, si ce n'est un petit cartel ou la position du musée en matière d'art contemporain.

Parallèlement à cela, l'exposition comprend également une sculpture de l'artiste Aimé Mpane, *Nouveau souffle ou le Congo bourgeonnant*, exposée dans la *salle de la Grande Rotonde*³²⁵(fig.74). Le musée justifie le choix de l'emplacement par l'histoire de cette pièce, qui « ressemble à un temple dédié à Léopold II et à son projet colonial »³²⁶. Décorée notamment de quatre statues en bronze réalisées par le Belge Arsène Matton, la salle est entièrement vide d'objets, si ce n'est l'œuvre contemporaine qui dialogue avec ces statues. Cette salle du musée était autrefois utilisée comme outil de propagande coloniale qui, bien qu'elle ne soit plus en vigueur aujourd'hui, a laissé de nombreuses traces et la Belgique continue d'en subir l'influence. Face à un tel historique, l'œuvre de Mpane a été créée à la demande du musée afin d'être placée dans cette salle et de répondre aux statues datant de la période coloniale. Celles-ci ne pouvant être déplacées faute de leur classement, Mpane propose avec son œuvre « d'accorder aux Africains une place centrale »³²⁷. Mais qu'en est-il cette place centrale ? Et bien si l'on prend cela au mot, force est de constater que la plupart des visiteurs passe complètement à côté de cette salle, car l'emplacement latéral de l'œuvre

³²⁵ Cette par cette salle que le visiteur pénétrait autrefois dans le musée, c'est dire à quel point le visiteur subissait encore les effets de la propagande coloniale.

³²⁶ AFRICAMUSEUM, *Cartel de l'exposition*, exposition permanente.

³²⁷ AFRICAMUSEUM, *Cartel de l'exposition*, exposition permanente.

n'interpelle pas la curiosité du visiteur, qui se contente donc de la traverser rapidement. Le musée a donc manqué son objectif, puisque la parole donnée à l'artiste n'est finalement pas assez entendue. On s'aperçoit également que le texte explicatif qui se trouve dans cette salle ne contient qu'une quantité limitée d'informations quant à l'œuvre choisie et à sa présence dans le musée. Le musée aurait pourtant pu laisser davantage de place à cette démarche et l'explicitier plus en profondeur. De plus, il est dommage que le musée n'ait pas choisi cette salle, chargée historiquement en ce qui concerne la colonisation, pour aborder le passé colonial. Cette option alternative aurait pu s'avérer plus judicieuse, car cette salle aurait été suivie par la salle sur la représentation des Congolais par les Belges.

Le manque de présence de l'art contemporain s'explique peut-être par le manque d'œuvres. La nouvelle politique d'acquisition du musée comprenant un intérêt pour l'Afrique contemporaine, il est possible d'imaginer que la collection doit encore s'agrandir afin d'étoffer le sujet. Toutefois, le musée qui a connu une fermeture de cinq ans n'a-t-il pas eu assez de temps pour cela ? Quoi qu'il en soit, il semble que les objectifs de l'équipe scientifique pour la réouverture n'ont pas été ceux-ci. En dépit de cela, le musée continuera peut-être à intégrer l'art contemporain au musée grâce à aux expositions temporaires ou aux résidences d'artistes³²⁸.

³²⁸ En 2011 le musée organise la résidence de Patrick Mudekerza et Sammy Baloji. Leurs œuvres mènent une réflexion sur la collection et feront partie de l'exposition *Arts in residence. Sammy Baloji et Patrick Mudekerza. Congo Far West*. Cf. VAN GEERT, Fabien, *op.cit.*, p.424.

6.2.5.1. La place de l'art contemporain dans les musées postcoloniaux : entre discours postcolonial, réflexion muséographique et approche esthétique

Les expositions d'art contemporain, qu'elles soient celles d'artistes africain ou non, exposés dans les musées dits postcoloniaux, abordent plusieurs types de sujets. Certaines ont une vocation esthétique et ne concernent donc l'art contemporain africain, tandis que d'autres ont une vocation critique du passé colonial et de sa muséalisation et peuvent faire appel à des artistes d'art contemporain internationaux.

Dans un premier temps, on retrouve des expositions d'art contemporain exclusivement africain. L'art contemporain africain³²⁹, né dans les années soixante, dit « art du tiers-monde »³³⁰, rencontre un succès progressif notamment en Europe dès les années quatre-vingt³³¹. Par la suite, en Afrique comme en Europe, les musées s'intéressent de plus en plus à l'art contemporain africain en l'intégrant à leurs collections, leurs expositions et à leurs animations culturelles. Aux États-Unis, plusieurs expositions ont lieu durant cette période, citons entre autres l'exposition *Contemporary African Art* au Museum of African Art de Washington³³². Cette stratégie fait partie d'une démarche de diversification qu'ont entreprise plusieurs musées, que ce soit pour la nature de leur collection ou pour le discours tenu par ces œuvres³³³. On retrouve d'un côté les œuvres « esthétiques »³³⁴, qui ne sont pas en lien avec l'Afrique et le passé colonial et d'un autre, les œuvres dites « postcoloniales »³³⁵, qui traitent de sujets relatifs à la colonisation ou à de questions interculturelles. Les musées ne tiennent dès lors pas le même discours s'ils font appel à l'un ou l'autre artiste.

³²⁹ Certains artistes, tel que Moustapha Dimé, déclarent ne pas vouloir qualifier cet art d' « art contemporain africain » mais uniquement d'art contemporain car cette appellation conditionne souvent leur manque de reconnaissance dans le monde muséal et de l'art contemporain. Et leur légitimation dépend souvent des sujets en lien avec la culture africaine qu'ils abordent ou non dans leur travail. Cf. TURINE, Roger Pierre, « Création actuelle et identité », dans BOUTTIAUX, Anne-Marie, *Persona. Masque d'Afrique : Identité cachées et révélées*, p.260.

³³⁰ VAN GEERT, Fabien, *op.cit.*, p.252.

³³¹ *Ibid.*

³³² *Ibid.*

³³³ *Idem*, p.249.

³³⁴ Terme employé par Fabien Van Geert dans sa thèse de doctorat.

³³⁵ *Ibid.*

Toutefois, l'art contemporain africain intéresse aussi d'autres musées d'art contemporain, à l'image du Centre Georges-Pompidou, qui organise en 2005 l'exposition *Africa Remix*³³⁶. Elle invite pour cela, quatre-vingt-cinq artistes contemporains à exposer leurs œuvres, reflet d'une Afrique contemporaine. Si le futur du Musée Africain de Namur entend intégrer la vision de l'Afrique actuelle dans son exposition, l'utilisation de l'art contemporain à ces fins serait un moyen de ne pas négliger cette partie de l'histoire et de la rendre plus compréhensible. Le Musée de Tervuren n'a lui pas suivi ce schéma et a préféré des interventions plus ponctuelles faisant référence à l'Afrique actuelle.

Dans un second temps, les musées réalisent aussi des expositions d'art contemporain qui ont une vocation critique vis-à-vis du passé colonial et de sa muséification. Ces expositions peuvent donc faire appel à des artistes d'art contemporain internationaux. Ces expositions passent directement par l'intermédiaire des artistes, qui pourront alors interpréter à leur façon les collections du musée en question. Les manifestations de cette démarche ne sont clairement visibles qu'à partir des années quatre-vingt, notamment avec l'exposition d'Eduardo Paolozzi qui réalise l'exposition *Lost Magic Kingdom and Six Paper Moons from Nahuatl* au Museum of Mankind de Londres³³⁷. Pour ce faire, l'artiste fait la critique du musée en créant une réflexion autour de ses collections qui renverse les principes des cabinets de curiosités.

D'autres artistes abordent, eux, une approche muséographique, tels que l'artiste Fred Wilson avec sa critique des institutions muséales et de l'image qu'elles donnent de l'autre³³⁸. Il contribue de manière significative à faire changer les mentalités vis-à-vis des interventions d'artistes au sein du monde muséal, par exemple, avec son exposition *Mining the Museum* de 1992, qui sera acclamée par la critique³³⁹. Grâce à lui, les musées se rendent compte de ce que peut apporter l'art contemporain aux musées. De 2004 à 2007, son installation *Site Unseen: Dwelling of the Demons* au Musée des Cultures du Monde de Göteborg (Suède) montre sa réflexion sur les collections du musée. Il exprime par cette œuvre que le musée oublie souvent de donner la parole à tous. Pour cela, il place par exemple des cartels à

³³⁶ *Africa Remix*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 2005.

³³⁷ BAWIN, Julie, « L'artiste contemporain dans les musées d'ethnographies ou la « promesse » d'un commissariat engagé », dans *RACAR : Revue d'art canadienne* [en ligne], vol.43, n°2, 2018, p.49, téléchargeable sur <https://www.erudit.org>, consulté le 12 avril 2019.

³³⁸ VAN GEERT, Fabien, op.cit., p.406.

³³⁹ BAWIN, Julie, op.cit., p.50.

l'intérieur des vitrines (fig.75) qui désignent les objets selon ce qu'ils symbolisent (par exemple : « pour la mémoire », « pour la citation »)³⁴⁰. Ces cartels servent à faire entendre la voix de ceux qui ont été oublié, tels que les artisans ayant fabriqué les objets, mais dont on ne connaît pas le nom. Par cette installation, Wilson désire avertir les musées de type postcolonial d'une possible résurgence du passé colonial de ces institutions qui, malgré des travaux et des changements de politique, peuvent toujours se retrouver à nouveau confronter à leurs vieux démons³⁴¹.

Le Musée de Tervuren a également utilisé le médium de l'art contemporain à plusieurs reprises pour assurer le commissariat de plusieurs expositions temporaires. La première est celle de Toma Muteba Lutumbue à l'occasion de l'exposition *ExitCongoMuseum*, que nous avons déjà citée à plusieurs reprises. Grâce aux différentes installations de l'artiste, cette exposition temporaire témoigne de la persistance du colonialisme au sein d'une institution muséale telle que le Musée de Tervuren³⁴². Pour le musée, l'exposition est comme un pavée dans la marre, en le poussant le musée à revoir sa position en matière d'histoire coloniale et en faisant réagir les politiques. Il s'en suit, quelques années plus tard, plusieurs expositions temporaires qui visent à enfin considérer ces questions fondamentales pour l'institution³⁴³.

Puis, il fait appel en 2011 à des artistes congolais pour l'exposition *Uncensored. Histoires animées des coulisses* qui se tient de 2011 à 2012 (juste avant le début des travaux)³⁴⁴. Ces artistes tiennent le rôle de commissaire de l'exposition en prenant d'assaut la *Salle du Mémorial* et en y intégrant diverses installations. Ces dernières comprennent notamment l'installation *Où sont les noms des Congolais ?* (fig.76), placée sous le mémorial dédié aux Belges qui ont perdu la vie durant la période coloniale. En sa position d'artiste-commissaire qu'il tient pour cette exposition, l'artiste dénonce l'absence des Congolais au musée, où seuls les Belges morts en Afrique ont droit à une mention de leurs noms sur le mémorial.

³⁴⁰ VAN GEERT, Fabien, *op.cit.*, p.457.

³⁴¹ D'où le titre de l'exposition, qui signifie « Demeure des démons ».

³⁴² BAWIN, Julie, « Des cartes blanches dans les musées d'ethnographie et les musées d'histoire du judaïsme. Les cas du Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren et du Musée Juif de Belgique », dans *Muséologies* [en ligne], vol.9, n°2, p.109-130, téléchargeable sur <https://www.erudit.org>, consulté le 25 juin 2019, p.115.

³⁴³ *Idem*, p.116.

³⁴⁴ AFRICAMUSEUM, *Uncensored*, disponible sur <http://uncensored.africamuseum.be>, consulté le 21 juin 2019.

En fin de compte, l'art contemporain a-t-il sa place dans les musées postcoloniaux ? D'abord, il faut souligner que plusieurs musées ont fait le choix d'utiliser l'art contemporain comme outil de dialogue entre un passé colonial et une présence sur la scène culturelle et artistique contemporaine. Mais pourquoi choisir l'art contemporain comme vecteur de ce discours ? L'art contemporain est un élément perturbateur pour un musée postcolonial, car il peut créer des tensions et susciter le scandale. En ce qui concerne l'histoire coloniale, le caractère sensible de ce sujet pousse parfois les institutions muséales à choisir un porte-parole, qui est dans ce cas précis l'art contemporain. Il est plus aisé pour un musée de choisir l'art comme messager, car le public n'aura pas les mêmes réactions face à cela. En art contemporain, tout est permis, ou presque ! L'art contemporain est un moyen de dépasser le politiquement correct pour les musées, bien que la fonction politique des musées les oblige aussi à ne pas sortir du cadre imposé par leurs dirigeants, comme nous le rappelle Julie Bawin dans un article consacré aux « cartes blanches dans les musées d'ethnographie et les musées d'histoire du Judaïsme »³⁴⁵. Les musées font appel aux artistes pour interroger leurs collections et leur donner une autre interprétation. L'art contemporain dérange et de ce fait, réarrange les collections des musées en mettant dans l'ordre dans les idées pour que le passé ne reste plus figé. Toutefois, certaines institutions restent, encore aujourd'hui, inébranlables face à ces artistes contemporains.

Pour finir, on peut expliquer ce choix par la volonté d'intégration d'artistes directement en lien avec le passé colonial. Les artistes africains peuvent dès lors exprimer le point de vue des Africains sur leur propre histoire. Cependant, il faut aussi comprendre par-là que les musées s'intéressent enfin à la création contemporaine de l'Afrique. L'histoire de ce continent, qu'elle soit politique, sociale ou artistique ne s'est pas arrêté brusquement à un moment donné de l'histoire et l'art contemporain permet ce faisant, d'intégrer des sujets nouveaux, tels que l'immigration³⁴⁶. Grâce à cet intérêt croissant, ces artistes africains sont valorisés et tendent à entrer dans l'histoire de l'art vue par l'Europe.

³⁴⁵ BAWIN, Julie, « Des cartes blanches dans les musées d'ethnographie et les musées d'histoire du judaïsme. Les cas du Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren et du Musée Juif de Belgique », *op.cit.*, p.111.

³⁴⁶ Une exposition intitulée *J'ai deux amours* se tient notamment en 2011 au Musée de l'histoire de l'immigration de Paris sur le thème de la double identité des immigrés. Cf. MUSEE DE L'HISTOIRE DE L'IMMIGRATION, *J'ai deux amours*, disponible sur <http://www.histoire-immigration.fr>, consulté le 24 juin 2019.

6.2.6. Bilan : le MusAfrica après la réouverture du musée de Tervuren

En 2019, les ambitions du Musée de Namur en ce qui concerne le potentiel rôle de modèle qu'aurait pu jouer le musée de Tervuren dans sa propre restructuration sont désormais différentes que celles qu'énonce François Poncelet en 2018. D'une part, le musée est bien conscient que ses moyens financiers et son personnel réduit ne lui permettront pas d'arriver à un tel résultat. Le musée est en effet peu équipé pour parer à ce type modifications. D'autre part, l'institution doit également prendre en compte sa nature, qui est différente du Musée de Tervuren. Ce dernier est un musée fédéral, ce qui induit une présentation des collections particulière et un discours orienté par la nature du musée. « En tant qu'institution publique, le Musée de Tervuren doit avoir un propos assez consensuel, peut-être même fédérateur et au minimum qui respecte l'état d'esprit général. L'idée est la même au Musée Africain de Namur, c'est-à-dire qu'il faut essayer de rassembler les gens autour d'un même passé mais pas pour enseigner une même histoire mais plutôt pour ouvrir un même débat »³⁴⁷. Selon les dires du directeur du MusAfrica, si la problématique générale de son musée est identique à celle du Musée de Tervuren, leurs ambitions sont néanmoins différentes. À Namur, le dessein est beaucoup plus modeste qu'à Tervuren, à la fois par contrainte mais aussi par choix. Un musée tel que celui de Namur ne peut rivaliser avec ce « géant du monde muséal » car sa nature l'impose. Il s'agit d'un musée de plus petite envergure, autant en termes de superficie qu'en termes de mains d'œuvre ou de moyens financiers. D'autre part, le directeur du MusAfrica se dit plus en accord avec cette vision des choses, plutôt que de suivre l'exemple de Tervuren. L'objectif n'est pas de donner à tout prix une réponse aux visiteurs mais plutôt de lui proposer une vision d'ensemble qui suscite la discussion afin qu'il en tire son propre enseignement à travers le dialogue. Le but visé par le projet muséal du nouveau musée est de faire en sorte que le visiteur quitte l'institution en se posant des questions car le débat doit rester ouvert³⁴⁸. Le musée ne doit pas être considéré comme un lieu immuable qui a réponse à tout mais plutôt comme un lieu de rencontre qui aspire à la réflexion.

In fine, les critiques émises à l'égard du Musée de Tervuren peuvent servir au Musée de Namur qui pourra dès lors éviter certaines erreurs et peut-être changer son fusil d'épaule sur certains aspects. En tout cas, selon François Poncelet, ces critiques peuvent motiver la

³⁴⁷ Entretien de Marie Thérèse avec François Poncelet, Namur, le 2 août 2019.

³⁴⁸ *Idem*, le 9 juillet 2019.

Fédération Wallonie-Bruxelles à vouloir « s'appropriier un musée certes plus petit mais qui peut être plus malléable et peut-être plus facile aussi à exploiter comme un lieu de débat et de discussion plus flexible que Tervuren pour certaines choses »³⁴⁹. Il estime également qu'aborder le passé colonial est non-négociable pour un musée tel que celui de Namur et il est à présent dans l'expectative concernant les décisions politique : « Nos intentions sont très claires. [...] On attend de voir s'il y a un courage politique »³⁵⁰.

³⁴⁹ Entretien de Marie Thérèse avec François Poncelet, Namur, le 2 août 2019.

³⁵⁰ *Ibid.*

Conclusion

Il n'est pas chose facile que de traiter d'un sujet aussi complexe et épineux que celui de la colonisation. À l'heure actuelle, les spécialistes nous ont montré que la question d'une possible « décolonisation des musées » est omniprésente et que les musées eux-mêmes s'interrogent. Ils commencent lentement à ouvrir les discussions, mais un long chemin reste encore à parcourir.

Ces musées qui, nous le savons maintenant, sont issus de pratiques qui remontent à l'époque coloniale, doivent désormais assumer ce passé. Les collections d'objets africains se sont constituées dès la fin du 19^e siècle de plusieurs façons tout au long de la période coloniale. Les conquêtes militaires et les expéditions ethnographiques ont permis de rapporter d'Afrique une quantité importante d'objets en tout genre, qui seront exposés plus tard dans les expositions universelles et coloniales d'Europe. Ces expositions seront un outil de propagande privilégié pour des empires coloniaux, qui montrera au public l'étendue des bienfaits de la colonisation. Néanmoins, ces objets posent questions, car ils sont bien souvent le fruit de trafics illicites et d'une acquisition souvent réalisée sous la contrainte. De pair avec celles-ci, le concept de « zoo humain » naît progressivement et ce sera le début de représentations forcées de peuples africains, envoyés en Europe pour reproduire leurs traditions.

Au moment où l'Europe décide de construire des musées à la gloire de cet empire, la collecte d'objets prend un nouveau tournant. Les expéditions s'intensifient et les institutions sont en concurrence permanente. Tous veulent posséder le plus bel objet. En Belgique, le Musée de Tervuren ouvre ses portes en 1898, à la demande du roi Léopold II, qui détient une colonie personnelle, le Congo. Ce modèle du musée colonial se répand petit à petit dans toute l'Europe, et l'Afrique est dépouillée de ces ses biens culturels.

À Namur, une plus petite institution voit le jour dès 1912 avec les mêmes ambitions et se décline sous plusieurs versions avant de devenir en 1985 celle que nous connaissons actuellement, le Musée Africain de Namur. Hélas, le musée n'a pas subi beaucoup de modifications durant son existence : il est laissé aux mains d'une équipe de non-professionnels et la muséographie s'en ressent. Toutefois, les choses bougent enfin lorsqu'un nouveau directeur, François Poncelet, est engagé en 2014. Aujourd'hui, le musée est géré de manière plus rigoureuse, mais le colonialisme est encore très présent dans ce musée qui

semble figé dans le temps. L'histoire coloniale n'est pas abordée par l'exposition et le visiteur a l'impression de faire un bond dans le passé.

Pourtant, d'autres musées postcoloniaux ont trouvé une alternative au modèle du musée colonial et se sont tournés vers l'ethnographie, les Beaux-Arts ou les cultures du monde. Cependant, si les discussions sont si présentes depuis quelques années, c'est justement que ces choix n'ont pas été les meilleurs. Les musées ont souvent fermé la porte à la colonisation, faute de savoir comment l'aborder. Le sujet, devenu tabou à bien des égards, est désormais omniprésent pour de nombreux musées dont quelques-uns ont entrepris une reconversion, par le biais de rénovations de grande ampleur, à l'image du Musée de Tervuren. Depuis peu, une autre tendance se démarque dans les musées qui font appel à des artistes contemporains afin de leur donner carte blanche. Et pour cause, l'art contemporain donne aux musées un espace de manœuvre plus large et les artistes font preuve d'esprit critique vis-à-vis des collections, ce qui est rarement le cas pour le musée lui-même. L'opinion publique est partagée sur la question, mais on constate que cette alternative reste parfois la meilleure, faute de pouvoir se permettre plus ou par peur de déclencher de vives réactions.

Toutefois, le Musée de Namur pourrait bien connaître une fin heureuse grâce au projet de réhabilitation du quartier initié par la Ville de Namur. Le musée va faire peau neuve et la fermeture est imminente. Néanmoins, les enjeux sont énormes, autant financièrement que muséalement ! Le musée devra trouver lui-même une partie de son financement avant de mettre en place un plan concret. Ce qui est sûr, c'est que le musée veut éviter les erreurs commises par le Musée de Tervuren pour sa rénovation³⁵¹, lui qui souhaitait dans un premier temps s'en inspirer. Aussi, de nouvelles perspectives se dessinent déjà pour le musée, qui souhaite faire de l'histoire colonial un élément central du discours de sa nouvelle institution. Il est opportun pour un musée comme celui de Namur de pas nier son passé colonial. Nous avons d'ailleurs pu voir que le directeur du musée a également mené des réflexions sur l'expographie³⁵². Toutes ces réflexions menées par le musée doivent être intégrées à la nouvelle exposition et le public doit pouvoir comprendre les changements et les différentes phases par lesquelles le musée est passé.

³⁵¹ Dont certains la qualifient de « décolonisation impossible ». Cf.

³⁵²

Il n'existe pas de musée idéal et encore moins de musée postcolonial parfait. Néanmoins, il faut que ce type de musées prenne conscience de l'importance de l'intégration de l'histoire coloniale au sein du parcours muséal qu'il propose. Les institutions doivent s'ériger en tant que modèle pour l'avenir et servir de témoin de l'Histoire et d'une histoire en particulier, celle de la colonisation. L'avenir nous dira si la société souhaite donner une chance à la décolonisation muséale, mais le sujet est de plus en plus brûlant et la question devrait devenir une préoccupation davantage présente dans les années à venir. En ce qui concerne le futur du Musée de Namur, il est encore très flou et nul ne sait si sa transformation sera une réussite. Les possibilités restent ouvertes : peut-être arrivera-t-il là où on ne l'attend pas en faisant appel à un artiste d'art contemporain pour repenser le musée ? Dans tous les cas, une chose est sûre : au Musée Africain de Namur, la décolonisation est en lancée !

Bibliographie

I. Sources imprimées

a) Ouvrages

AHRNDT, Wiebke et al, *Guide pour le traitement des biens de collections issus de contextes coloniaux*, Association allemande des musées, 2018.

BANCEL, Nicolas, et al, *Zoos Humains : 19^e et 20^e Siècles*, Paris, La Découverte, 2002.

BAULIEU, Dick, *Belgium Collects. African Art*, Bruxelles, Arts & applications, 2000.

BERTRAND, Jan, *Le Congo Belge : initiation à la colonisation nationale*, Bruxelles, De Boeck, 1909.

BLANCHARD, Pascal, et al, *Zoos humains et exhibitions coloniales : 150 Ans d'Inventions De l'Autre*, Paris, La Découverte, 2011.

BLANCKAERT, Claude, *Le musée de l'Homme. Histoire d'un musée laboratoire*, Paris, Artlys, 2015.

CHAMBERS, Iain, *The Postcolonial Museum: the Arts of Memory and the Pressures of History*, Farnham, Ashgate, 2014.

CHÉREL, Emmanuelle et DUMONT, Fabienne, *L'histoire n'est pas donnée. Art contemporain et postcolonialité en France*, Rennes, Presses universitaires, 2016.

CLIFFORD, James, *Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*, Paris, ENSBA, 1996.

COUTTENIER, Maarten, *Congo tentoongesteld*, Louvain, Acco, 2005.

DAGEN, Philippe, *Le Peintre, le Poète, le Sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion, 1998.

DE WEERD, Guido, *L'État indépendant du Congo. À la recherche de la vérité historique*, Bruxelles, Dynamédia, 2015.

GÉRARD-LIBOIS, Jules, et al, *Congo 1960 : Échec d'une décolonisation*, Paris, André Versaille, 2010.

GAUGUE, Anne, *Les États africains et leurs musées. La mise en scène de la Nation*, Paris, L'Harmattan, 1997.

GOB, André et DROUGUET, Noémie, *La muséologie. Histoire, Développements et enjeux actuels*, Paris, Armand Colin, 2014.

HOCHSCHILD, Adam, *Les fantômes du roi Léopold : la terreur coloniale dans l'État du Congo, 1844-1908*, Paris, Tallandier, 2007.

- HODEIR, Catherine et PIERRE, Michel, *L'Exposition Coloniale De 1931*, Bruxelles, André Versailles, 2011.
- KARP, Ivan et al, *Exhibiting Cultures: the Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991.
- LAELY, Thomas et al, *Museum Cooperation between Africa and Europe: a New Field for Museum Studies*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2018.
- LEIRIS, Michel, *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 1988.
- MAUREL, Auguste, *Le Congo : De la colonisation belge à l'indépendance*, Paris, François Maspero, 1962.
- L'ESTOILE, Benoit de, *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007.
- MENDIAUX, Edouard, *Histoire du Congo : des origines à Stanley*, Bruxelles, Dessart, 1961.
- NDAYWEL È NZIEM, Isidore, *Histoire générale du Congo*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 1998.
- NDAYWEL È NZIEM, Isidore, *Nouvelle histoire du Congo. Des origines à la République Démocratique*, Bruxelles, Le Cri, 2009.
- N'DIAYE, Malick, *Africultures n°70 : Réinventer les musées*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- RUBIN, William, *Le Primitivisme dans l'art du XXe siècle*, Paris, Flammarion, 1992.
- Maspero, 1962.
- MURPHY, Maureen, *De l'imaginaire au musée. Les arts d'Afrique à Paris et à New-York (1931-2006)*, Dijon, Les Presses du Réel, 2009.
- SEIDERER, Anna, *Une critique postcoloniale en acte. Les musées d'ethnographie sous le prisme des études postcoloniales*, Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 2014.
- STANARD, Matthew, *Selling the Congo. A History of European Pro-Empire Propaganda and the Making of Belgian Imperialism*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2012.
- THOMAS, Dominic, *Museums in Postcolonial Europe*, Amsterdam, Routledge, 2009.
- VAN BILSEN, Jef, et al, *Congo 1945-1965 : La fin d'une colonie*, Bruxelles, CRISP, 1994.
- THOMAS, Nicholas, *Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*, Cambridge (Mass.), 1991.

THOMSON, John M.A, *Manual of Curatorship. A Guide to Museum Practice*, Oxford, Butterworths, 1994.

VAN REYBROUCK, David, *Congo. Une histoire*, Arles, Actes Sud, 2012.

b) Catalogues d'exposition

Congo Paintings. Une autre vision du monde, Namur, Musée Africain de Namur, 2018.

Exit Congo Museum. Un siècle d'art avec ou sans papiers, Tervuren, Musée Royal de l'Afrique centrale, 2000-2001.

LEFERT, Marie (dir.), *Petit guide du Musée Africain de Namur*, Namur, Musée Africain de Namur, L'Imprimerie Provinciale, 2004.

GRYSEELS, Guido (dir.), *La mémoire du Congo : le temps colonial*, Gand, Snoeck, 2005.

KAEHR, Roland (dir.), *Le musée cannibale*, Neuchâtel, Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, 2002.

Kongo. Power and Majesty, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2015.

c) Articles

AUBRY, Françoise, « L'exposition de Tervuren en 1897 : scénographie Art nouveau et arts primitifs », dans *Mercator*, 2000, p.179.

VALLET, Cédric, « Musée de Tervuren : Décolonisation impossible ? », dans *Médor*, n°10, 2018, p.102-107.

COLLOMB, Gérard, « Musée, nation. Après les Colonies », dans *Ethnologie française*, vol. 29, n°3, 1999.

SOUSTELLE, « Le musée de l'Homme a ouvert ses portes », dans *Beaux-Arts*, 15 juillet 1938, p.4.

d) Mémoires et thèses

BISSCHOP, Alisson, *Art contemporain et colonialisme : les artistes face à l'histoire coloniale de la Belgique au Congo (2000-2016)*, mémoire de master en Histoire de l'art et archéologie, Université de Liège, 2017.

VAN GEERT, Fabien, *Du musée colonial au musée des diversités. Intégrations et effets du multiculturalisme sur les musées ethnologiques*, thèse de doctorat en Gestion de la culture et du patrimoine, Faculté de Géographie et d'Histoire, Université de Barcelone, 2014.

II. Sources électroniques et numériques

a) Articles

BAWIN, Julie, « Des cartes blanches dans les musées d'ethnographie et les musées d'histoire du judaïsme. Les cas du Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren et du Musée Juif de Belgique », dans *Muséologies* [en ligne], vol.9, n°2, 2018, p.109-130, téléchargeable sur <https://www.erudit.org>, consulté le 25 juin 2019.

BAWIN, Julie, « L'artiste contemporain dans les musées d'ethnographies ou la « promesse » d'un commissariat engagé », dans *RACAR : Revue d'art canadienne* [en ligne], vol.43, n°2, 2018, p.48-56, téléchargeable sur <https://www.erudit.org>, consulté le 12 avril 2019.

BOUTTIAUX, Anne-Marie, « Des mises en scènes de curiosités au chef-d'œuvre mis en scène. Le musée royal de l'Afrique à Tervuren : un siècle de collections », dans *Cahiers d'études africaines*, n°155-156, 1999, p.596-616, téléchargé sur <https://www.persee.fr>, consulté le 27 avril 2018.

CAHEN, Louis, « La collaboration entre le Musée royal d'Afrique centrale et les musées nationaux du Zaïre dans *Africa-Tervuren*, Musée de Tervuren, n°19, 1974, p.111-114, téléchargé sur <https://www.academia.edu>, consulté le 25 juin 2019.

CRENN, Gaëlle, « La réforme muséale à l'heure postcoloniale. Stratégies muséographiques et reformulation du discours au Musée royal d'Afrique centrale (2005-2012) », dans *Cultures & Musées* [en ligne], n°28, 19 juin 2018, p.177-201, téléchargeable sur <https://journals.openedition.org>, consulté le 18 juin 2019.

DELANGE, Jacqueline, « Chefs-d'œuvre du musée de l'Homme », dans *Journal des Africanistes*, n°61-2, 1991, p.107-109, téléchargé sur <https://www.persee.fr>, consulté le 18 avril 2018.

LABOULAYE, Pauline de, « Comment décoloniser ethnographiques d'aujourd'hui ? », dans *Art Press* [en ligne], 7 avril 2015, téléchargeable sur <https://www.artpress.com>, consulter le 23 juillet 2019.

PONCELET, François, « Quelle approche expographique pour un musée "colonial" ? », dans *La Lettre de l'OCIM* [en ligne], n°172, 01 juillet 2017, p.17-21, téléchargeable sur <https://journals.openedition.org>, consulté le 9 août 2019.

ROGER, Aurélie, « D'une mémoire colonial à une mémoire du colonial. La reconversion chaotique du Musée Royal de l'Afrique Centrale, ancien musée du Congo Belge », dans *Cadernos de Estudos Africanos* [en ligne], n°9/10, 2006, téléchargeable sur <https://journals.openedition.org>, consulté le 21 janvier 2018.

b) Sites internet de musées (ou autre)

AFRICAMUSEUM, *Histoire*, disponible sur <https://www.africamuseum.be>, consulté le 26 juillet 2019

MUSAFRICA, *Missions de l'asbl*, disponible sur <https://musafrica.net>, consulté le 5 août 2019.

VILLE DE NAMUR, *Dossier de presse - Site des casernes*, disponible sur <https://www.namur.be>, consulté le 24 juin 2019.

III. Entretiens

Entretien de Marie Thérasse avec François Poncelet, Namur, le 13 mars 2018.

Entretien de Marie Thérasse avec François Poncelet, Namur, le 15 mai 2018.

Entretien de Marie Thérasse avec François Poncelet, Namur, le 2 juillet 2019.

Entretien de Marie Thérasse avec François Poncelet, Namur, le 9 juillet 2019.

Entretien de Marie Thérasse avec François Poncelet, Namur, le 6 août 2019.

IV. Colloque

De l'ombre à la lumière. Pour une politique de gestion des collections coloniales de restes humains dans les universités, Bruxelles, ULB, 15 février 2019.

V. Conférence

Musée Africain de Namur. Quel avenir pour un ancien outil de propagande coloniale ?, Louvain, Musée universitaire de Louvain, 17 janvier 2019.

Table des matières

Remerciements	5
Introduction	6
1. Contexte historique : la colonisation du Congo	9
1.1. Premiers pas vers la colonisation du Congo	9
1.2. L'Association Internationale du Congo	9
1.3. L'État indépendant du Congo (1885-1908).....	11
1.4. Le Congo belge (1908 – 1960).....	14
1.5. Vers l'indépendance.....	16
2. L'importation d'objets africains en Occident	18
2.1. Contexte d'acquisition	18
2.2. La collection au temps des coloniaux : que rapporte-t-on du Congo ?	18
2.3. Dans quels buts collecter des objets ?.....	19
2.3.1. La Belgique et les expositions universelles.....	19
2.3.2. La France et les expéditions ethnographiques.....	20
2.4. Démarche anthropologique ou pillage d'une nation ?	22
2.5. L'art pendant la période coloniale : naissance de l'art moderne.....	23
2.5.1. L'art officiel et la création d'écoles d'art.....	23
2.5.2. L'art populaire.....	24
3. Les musées au service de la colonisation	26
3.1. Les musées coloniaux	26
3.1.1. Étude de cas d'un musée colonial en Belgique : le musée Africain de Namur.....	29
3.1.1.1. Historique.....	29
3.1.1.2. La collection.....	31
3.1.1.3. La muséographie	33
3.1.1.4. Les missions	36
3.1.1.5. Le personnel du musée.....	38
3.1.1.6. Financement	40
3.1.1.7. Le public	40
3.1.2. Scénographie d'un musée colonial.....	44
3.2. Les musées missionnaires	48
4. Les quatre fonctions muséales appliquées au musée colonial d'hier et d'aujourd'hui	49
4.1. Fonction d'exposition	49
4.1.1. La structure de l'exposition.....	49
4.1.2. Le parcours.....	51
4.1.3. Les textes.....	53

4.1.4.	L'approche	54
4.1.5.	Les intentions	56
4.1.6.	Traitement de l'histoire coloniale	58
4.2.	Fonction de conservation	60
4.2.1.	Politique d'acquisition	60
4.2.2.	Conditions de conservation	61
4.2.2.1.	Les salles d'exposition	61
4.2.2.1.1.	Risques liés au soclage	61
4.2.2.1.2.	Risques biologiques	63
4.2.2.2.	Les réserves	67
4.3.	La fonction scientifique	69
4.3.1.	L'inventaire	69
4.3.2.	Les publications et le catalogue	71
4.3.2.1.	<i>Petit guide du Musée Africain de Namur</i>	71
4.3.2.2.	Nouveau catalogue	72
4.3.2.3.	Catalogue de l'exposition <i>Congo Paintings. Une autre vision du monde</i>	74
4.3.3.	La bibliothèque du MusAfrica	74
4.4.	La fonction d'animation	75
4.4.1.	Les expositions temporaires	75
4.4.1.1.	<i>Le Bénin et ses divinités</i>	75
4.4.1.2.	<i>Ce qu'on m'a dit du Congo</i>	76
4.4.1.3.	<i>Congo Paintings. Une autre vision du monde</i>	78
4.4.1.4.	<i>Chambre avec vues</i>	81
4.4.2.	Projet de colloque : <i>Exposer les passés qui posent question</i>	82
4.4.3.	<i>Jam Pshitt, à l'occasion du Pshitt ! Graffiti Festival</i>	82
4.4.4.	Fête de la gratuité	83
4.4.5.	Les visites guidées	83
5.	Décolonisation : remise en question du modèle colonial	84
5.1.	Vers un nouveau type de musée	84
5.1.1.	Le musée ethnographique, un remède post-colonialisme pour l'Europe et l'Afrique	85
5.1.2.	Du musée colonial au musée d'arts primitifs : légitimation de des arts primitifs	88
5.1.3.	Intégration de l'art primitif et moderne dans des musées de Beaux-Arts	90
5.1.4.	Musées nationaux	91
5.2.	Question de la restitution des objets	95
6.	Quel avenir pour un musée postcolonial ?	97
6.1.	Perspectives d'avenir au Musée Africain de Namur - MusAfrica	97

6.1.1.	Fermeture du musée pour rénovations	97
6.1.2.	Vers un musée d'anthropologie	99
6.1.3.	Le passé colonial au cœur du Musée Africain de Namur	101
6.2.	Le MusAfrica, miroir de l'AfricaMuseum de Tervuren ?.....	103
6.2.1.	La galerie introductive : présentation des changements d'un projet muséal.....	104
6.2.2.	L'exposition permanente.....	107
6.2.3.	La scénographie	108
6.2.4.	Traitement du sujet.....	109
6.2.4.1.	L'Afrique	109
6.2.4.2.	L'histoire coloniale	110
6.2.5.	Intégration de l'art contemporain.....	112
6.2.5.1.	La place de l'art contemporain dans les musées postcoloniaux : entre discours postcolonial, réflexion muséographique et approche esthétique.....	115
6.2.6.	Bilan : le MusAfrica après la réouverture du musée de Tervuren.....	119
	Conclusion.....	121
	Bibliographie	124