

Muséologies

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

Julie Bawin

La carte blanche
Volume 9, numéro 2, 2018

URI : id.erudit.org/iderudit/1052663ar
<https://doi.org/10.7202/1052663ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association Québécoise de Promotion des Recherches
Étudiantes en Muséologie (AQPREM)

ISSN 1718-5181 (imprimé)
1929-7815 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bawin, J. (2018). 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. *Muséologies*, 9(2), 109–130. <https://doi.org/10.7202/1052663ar>

Tous droits réservés © Association Québécoise de Promotion des Recherches Étudiantes en Muséologie (AQPREM), 2018

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Article quatre

**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**

Julie Bawin

« Docteur en histoire de l'art contemporain (Paris 1-Sorbonne, 2004), Julie Bawin enseigne l'histoire de l'art à l'Université de Liège, où elle dirige le centre de recherches Art, Archéologie, Patrimoine. Elle assure aussi, depuis 2005, une charge de cours à l'Université de Namur. Spécialisée dans l'étude des collections d'art contemporain et du commissariat d'exposition, elle a récemment publié un ouvrage sur l'histoire des expositions d'artistes (*L'artiste commissaire: entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Paris: Éditions des archives contemporain, 2014) et dirigé, avec François Mairesse, un dossier consacré à *L'artiste et le Musée* pour la revue *Culture & Musées* (Arles: Actes Sud, 2016). Ses axes de recherches croisent l'histoire de l'art et des artistes, la sociologie de l'art et la muséologie. »

Dans son usage courant, l'expression « donner carte blanche » induit l'idée de conférer à autrui les pleins pouvoirs et de l'autoriser à en user à sa guise. Un tel geste libertaire est évidemment en soi déjà illusoire, puisque nous savons tous que la liberté ne s'exerce pas en dehors d'une série de contraintes. Comment, dès lors, imaginer que le musée, qui fait pleinement partie de l'organisation politique de la société, s'affranchisse de questions aussi cruciales que celles de la « limite » et de la « responsabilité » ? Roland Arpin, dans son ouvrage sur *La fonction politique des musées*, analyse avec beaucoup de finesse l'exercice de la liberté au sein des institutions muséales, montrant qu'aucune exposition n'y est organisée sans que ne s'exerce un contrôle par-dessus. La permissivité que sous-tend le principe de la carte blanche s'avère donc nécessairement relative, car non seulement la liberté du musée est constamment surveillée¹, mais elle fluctue aussi en vertu des aspirations de tel ou tel conservateur et, surtout, en fonction des attentes supposées du public. Ainsi, les musées ont beau être nombreux à recourir à la formule de la carte blanche dans la programmation de leurs expositions, aucun ne peut prétendre donner les pleins pouvoirs au commissaire ou à l'artiste invités. Ceci étant posé, il convient de reconnaître que le « permis » et « l'interdit », le « tabou » et la « censure » ne recouvrent pas partout les mêmes significations et qu'en cela déjà la liberté d'action et de manœuvre varie d'un musée à l'autre et, surtout, d'un type de musée à l'autre.

C'est là le point de départ de notre réflexion : l'exposition carte blanche prend nécessairement des résonances différentes selon que le commissaire invité intervient dans les collections d'un musée d'art ou dans celles, ethnographiques ou historiques, d'un musée de société. Lorsqu'un musée d'art (de beaux-arts, d'art ancien ou d'art moderne) invite un artiste ou une personnalité à concevoir un projet d'exposition, il attend généralement une réactuali-

sation de ses collections sous la forme d'un télescopage inattendu entre des œuvres d'époques et de styles différents, un dispositif scénographique susceptible de briser momentanément le modèle linéaire du musée et le *contignum* temporel de l'histoire de l'art. Dans un musée de société, où la question de l'identité et de la mémoire est au moins aussi importante que l'idée de collection et où les *objets* recouvrent d'autres champs que celui de l'art, l'exposition carte blanche induit nécessairement un autre type de positionnement curatorial que celui mis en œuvre en des circonstances plus classiques et peut activer, en bien des cas, la nature potentiellement ambiguë, voire conflictuelle, des relations entre le musée et son invité.

Ce sont ces ambiguïtés que nous voudrions analyser à travers deux expositions respectivement organisées au Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren en 2000 et au Musée Juif de Belgique en 2004. Dans les deux cas, nous le verrons, la carte blanche confiée à un artiste a suscité des obstacles, des incompréhensions et des stratégies qui, bien que fréquemment observés dans les musées d'art², s'avèrent presque inévitables dans des musées héritiers d'un projet d'affirmation d'une identité collective : le premier tourné vers l'« Autre » – l'Afrique centrale et ses objets collectés dans le cadre de la colonisation belge au Congo –, le second tourné vers le « Soi » – la communauté juive de Belgique. Outre le fait qu'elles ont chacune pris place dans une institution dont le contenu renvoie à une histoire très « marquée », voire controversée, les interventions respectives de Toma Muteba Luntumbue au Musée de Tervuren et de Jacques Charlier au Musée Juif de Belgique ont en commun d'avoir constitué une « première » et, surtout, d'avoir été organisées dans un contexte muséal relativement étranger à une approche consistant à inviter un artiste à travailler dans ou avec les collections. Les témoignages recueillis auprès des principaux protagonistes³ qui ont entouré

1 ARPIN, Roland. *La fonction politique des musées*. Montréal : Éditions Fides, 1999, p. 21.

2 Sur cette question, cf. BAWIN, Julie. *L'artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*. Paris : Éditions des archives contemporaines, 2014.

3 L'étude de ces deux cas repose essentiellement sur les entretiens que m'ont accordés Toma Muteba Luntumbue et Boris Wastiau pour l'exposition *Exit Congo Museum* au Musée royal de l'Afrique centrale ainsi que Jacques Charlier et Bernard Suchecky pour l'exposition *Déballage* au Musée Juif de Belgique.

l'organisation de ces deux projets ont été à cet égard très précieux, rendant compte de négociations, de tensions et de conflits d'autorités jusqu'ici peu connus, voire insoupçonnés.

L'artiste Toma Muteba Luntumbue au Musée royal de l'Afrique centrale

Une carte blanche impromptue

Pour comprendre le contexte dans lequel l'artiste Toma Muteba Luntumbue⁴ a reçu carte blanche pour concevoir une exposition d'art contemporain dans les salles du Musée de Tervuren, il faut d'abord se reporter à la volonté initiale du directeur de l'institution, Thys van den Audenaerde, de montrer, dans le cadre de la manifestation « Bruxelles, capitale européenne de la Culture », une exposition qui avait voyagé pendant cinq ans en Amérique du Nord et en Europe sous le titre *Les trésors cachés de Tervuren*. Il désigna Boris Wastiau⁵, alors jeune anthropologue attaché à la section d'ethnographie, pour s'en occuper, ce que ce dernier accepta mais en prenant des libertés qui se révéleront inattendues pour la direction du Musée. Wastiau faisait en effet partie de cette génération d'anthropologues nourris des théories de Sally Price, James Clifford, Lynne Cooke et Peter Woolen ou encore de Christopher Duncan, autant de chercheurs ayant remis en question, dès les années 1980, les concepts et les pratiques muséographiques des musées à caractère ethnographique⁶. Ainsi, au lieu d'exposer les « chefs-d'œuvre » de Tervuren selon une approche esthétisante et nécessairement primitiviste, Wastiau conçut

l'exposition de manière à reconnaître la personnalité et la créativité des artistes congolais et à montrer, à travers une « vie sociale des objets », que l'essentiel des pièces du Musée sont marquées par la pratique du voyage colonial⁷. C'est dans cette optique de déconstruction des pratiques muséales que Wastiau fit appel à Toma Muteba Luntumbue, artiste et historien d'art né à Kinshasa en 1962, vivant à Bruxelles depuis le début des années 1980.

En invitant un artiste contemporain d'origine congolaise, Boris Wastiau souhaitait créer, dans la lignée de James Clifford, un « musée comme zone de contact », c'est-à-dire un musée donnant la parole aux acteurs culturels issus des nations anciennement colonisées. Il attendait donc de Toma Muteba Luntumbue qu'il crée une « condition post-ethnographique » au musée en réalisant quelques œuvres à partir d'objets collectés sur « son territoire d'origine ». Très au fait des études postcoloniales⁸, Luntumbue – dont les œuvres ne devaient être montrées qu'en fin de parcours –, prit une place plus importante dans les discussions engagées autour de l'exposition et c'est ainsi que du rôle de « artiste africain faisant entendre sa voix », il joua, grâce à l'appui de Boris Wastiau, celui de « commissaire invité », recevant ainsi carte blanche pour organiser une exposition parallèle⁹. Il s'en souvient en ces termes : « J'ai été, au départ, très étonné de recevoir cette carte blanche. Cela me semblait tellement audacieux que je me rappelle avoir demandé à quelques responsables du Musée

112

4 Je tiens à remercier Toma Muteba Luntumbue pour les nombreux entretiens qu'il m'a accordés et pour les documents inédits auxquels il m'a donné accès. Pour ne pas alourdir la présentation, ses témoignages, cités entre guillemets dans le texte, ne font pas l'objet de notes.

5 Je tiens à remercier à Boris Wastiau, directeur actuel du Musée d'Ethnographie de Genève, de m'avoir livré son témoignage, lequel recoupe en grande partie celui de Toma Muteba Luntumbue.

6 Au sujet de cette exposition, voir aussi WASTIAU, Boris. « La reconversion du Musée Glouton ». Dans GONSETH, Marc-Olivier, HAINARD, Jacques et KAEHR, Roland (dir.). *Le musée camibale*, Neuchâtel : Musée d'ethnographie, 2002, p. 85-110.

7 WASTIAU, Boris (dir.). *ExitCongoMuseum*. Tervuren : Musée royal de l'Afrique centrale.

8 Après avoir fréquenté l'Académie des beaux-arts de Bruxelles et l'École nationale supérieure des arts visuels de La Cambre, Toma Muteba Luntumbue décida en effet d'entreprendre des études à l'Université libre de Bruxelles, ce qu'il fit en soutenant en 1992 un mémoire portant sur *Les visions de l'homme dans les archives photographiques du Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren*.

9 MUTEBA LUNTUMBUE, Toma (dir.).

ExitCongoMuseum. Art contemporain. Tervuren : Musée royal de l'Afrique centrale, 2001.

s'ils étaient prêts à prendre un tel risque. Mais je me suis rapidement rendu compte qu'ils étaient en réalité plutôt indifférents ».

Comment expliquer cette forme de désintérêt d'un musée à l'égard d'une initiative pourtant inédite et s'inscrivant par ailleurs dans un mouvement général et international d'auto-critique et de redéfinition des musées d'ethnographie ?

L'indifférence d'un musée vs la liberté d'un artiste

Au moment où Boris Wastiau et Toma Muteba Luntumbue s'engagent respectivement dans leur projet d'exposition, le Musée de Tervuren, fondé en 1897 comme Musée du Congo à l'issue d'une exposition coloniale, n'est pas encore entré dans le processus de mutation qu'on lui connaît depuis quelques années. C'est une institution régaliennne encore fortement marquée par l'histoire coloniale belge et dictée, du point de vue de la muséographie, par une approche évolutionniste des objets africains, lesquels sont encore exposés en cette fin du 20^e siècle soit comme des « objets-témoins » qu'il convient d'étudier, de classer et de hiérarchiser selon une logique propre aux muséums d'histoire naturelle, soit comme des « chefs-d'œuvre de l'humanité » isolés dans des vitrines et réunis dans une salle consacrée aux « Arts du Congo ». Aussi le Musée de Tervuren est-il plus attentif à l'étude et à la promotion de ses très riches collections qu'au renouvellement des modes de production des savoirs anthropologiques et des dispositifs de présentation des objets ethnographiques. L'exposition *ExitCongoMuseum* s'organise donc dans un contexte qui n'est pas celui d'une ouverture à l'art vivant ou d'une rupture à l'égard de l'héritage colonial, mais dans celui d'une relative indifférence à l'égard des débats qui animent les musées d'ethnographie du monde anglo-saxon et nord-américain depuis les années 1980. Autrement dit, la carte blanche respectivement donnée à Wastiau et à Luntumbue ne fut pas donnée en vue de porter un regard neuf

et critique sur le musée et ses collections, mais dans l'idée de donner de l'ampleur au projet initial qui était d'exposer les « trésors cachés » de Tervuren.

Malgré leur complicité et leur objectif commun de « bousculer et dépoussiérer le musée », l'anthropologue et l'artiste ont rapidement travaillé de manière indépendante et ainsi conçu leur propre *ExitCongoMuseum*. Ne bénéficiant de la part des autorités muséales que de très peu d'attention et souhaitant par ailleurs œuvrer en toute indépendance, Toma Muteba Luntumbue prit le parti de faire appel à des mécènes extérieurs à l'institution, ce qui lui permit d'inviter sept artistes¹⁰ à exposer et, surtout, à produire des œuvres spécialement pour l'exposition. Il put aussi compter sur le soutien du chef du département technique, grâce auquel il a obtenu l'autorisation d'investir les salles du Musée. Pendant plusieurs mois, l'artiste a ainsi discrètement manœuvré, s'octroyant une liberté d'action qui ne lui avait été en réalité ni donnée ni refusée.

La première liberté que s'accorda Muteba Luntumbue concerne la sélection des artistes. Contrairement à ce qui avait été initialement envisagé par Boris Wastiau – faire participer un ou plusieurs artistes congolais à la vie d'un ancien Musée du Congo –, Toma Muteba Luntumbue rejeta le concept du « musée comme zone de contacts » pour réunir des artistes ne renvoyant à aucune spécificité commune, si ce n'est celle de représenter la scène artistique internationale. Évitant le risque d'enfermement identitaire qu'aurait comporté une exposition d'« artistes congolais contemporains » dans un musée où la seule origine prise en compte est géographique et communautaire, Luntumbue voulut également contrer les modèles habituels d'interventions d'artistes dans le contexte muséal. Point de mise en scène destinée à faire revivre le dispositif du cabinet de curiosités ni de rapprochements intempes-tifs entre objets ethnographiques et créations

10 David Hammons, Barthélémy Togo, Edith Dekyndt, Johan Muyle, Philippe Aguirre y Oregui, Audrey Liseron-Montfils et Luc Tuymans.



Fig.1
Collections du Musée royal de l'Afrique centrale, salle de « l'homme léopard », Tervuren, 2000.

© MRAC Tervuren [photographe : J.-M. Vandyck]

114



Fig.2
Vue de l'exposition Exit Congo Museum, « L'homme au drapeau » de Philipp Aguirre Y Otegui, Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren, 2000.

© MRAC Tervuren [photographe : J.-M. Vandyck]

contemporaines¹¹, mais des intrusions dans les vitrines, les interstices et les espaces demeurés en friche, l'art contemporain devant s'offrir « comme un modèle d'interrogation des dispositifs de présentation, en remettant perpétuellement en question les modalités de réception des œuvres¹² ». L'exposition fut ainsi conçue de manière à exposer le Musée lui-même pour en interroger aussi bien le cadre architectural que les dispositifs scénographiques, taxinomiques et idéologiques.

S'il est impossible de décrire ici l'ensemble des œuvres produites pour l'exposition, il est néanmoins permis d'épingler le caractère ouvertement critique de certaines interventions, parmi lesquelles celles de l'artiste commissaire lui-même. Toma Muteba Luntumbue fut en effet l'auteur de plusieurs installations destinées à placer le Musée de Tervuren devant son histoire, son identité et ses contradictions, mais aussi devant son propre public. Qu'il s'agisse du chariot de supermarché dans lequel se trouvaient accumulées des répliques d'objets ethnographiques, du *Musée de Gilberte* exposant la vie et la carrière d'une gardienne du Musée de Tervuren ou encore de *La Salle de Documentation* où le visiteur était invité à découvrir, par différents types de documents, l'idéologie coloniale et la persistance des préjugés racistes, les installations de l'artiste furent toutes guidées par la même volonté. Montrer que ce Musée, l'un des plus visités de Belgique et l'un des plus connus internationalement, était porteur d'un récit impérialiste que l'histoire récente avait certes condamné mais qui, en ce début du 21^e siècle, continuait d'exister tant dans le discours et la rhétorique muséographique que dans les représentations et l'imaginaire collectifs. Conscient d'intervenir dans une institution n'ayant pas fait appel à lui pour revisiter son histoire et ses méthodes d'exposition, Luntumbue savait qu'il prenait

des risques. « Je n'ai cessé, pendant les huit mois qu'a duré le montage de l'exposition, de déguiser les mots et de cacher le sens critique des œuvres. Ce n'est finalement que lorsque le projet a véritablement pris forme que l'on s'est intéressé de plus près au propos de mon exposition. On m'a alors demandé de ne rien exposer qui puisse inquiéter les visiteurs et les gens du Musée. Dès ce moment, tout a dû être négocié. »

L'autocensure d'un artiste pour l'autocritique d'un musée

Les négociations auxquelles fait allusion l'artiste ont en réalité été moins difficiles qu'il n'y paraît. Certes, la « vieille garde » du Musée réprova sévèrement la manière dont le projet initial avait évolué¹³ mais, en définitive, très peu d'interdits pesèrent sur l'exposition elle-même. Cela s'explique probablement par le fait que Luntumbue, très au fait du fonctionnement du Musée¹⁴ et de sa capacité à absorber tel ou tel contenu, veilla à ne pas dépasser les limites et à ne pas évoquer des sujets qui, s'ils furent traités librement par la suite, ne l'étaient pas encore en ce début des années 2000. Dès l'origine du projet, il sut pertinemment quels étaient les questions brûlantes et les sujets tabous. Il décida ainsi de ne pas toucher à ce qu'il savait être intouchable : le mythe léopoldiste. « Le Musée de Tervuren est le mausolée de Léopold II, déclare-t-il. C'est un musée fondé par celui que l'on considère encore aujourd'hui comme le plus important des rois de la dynastie belge. Il était donc impensable, et je le savais, de saccager son image, d'autant que Léopold II est partout dans ce Musée, depuis la façade où se trouvent ses emblèmes jusqu'à la salle du Mémorial où trône son portrait ». Toma Muteba Luntumbue s'est donc autocensuré, n'abordant de front ni l'utopie civilisatrice d'un roi mégalomane ni la réalité d'une conquête coloniale marquée par la violence, le

11 L'artiste voulait en effet prendre le contrepied d'expositions comme *Magiciens de la terre* qui, en mêlant artistes contemporains occidentaux et artistes contemporains africains, avait récréé une situation de primitivisme.

12 MUTEBA LUNTUMBUE, *op. cit.*, p. 6.

13 Ce que confirme Boris Wastiau qui, encore aujourd'hui, se souvient de la campagne de dénigrement dont fut l'objet l'exposition *Exit Congo Museum*.

14 N'oublions pas, en effet, que l'artiste fréquente et connaît le Musée depuis longtemps puisque dès le début des années 1990, il y a mené des recherches dans le cadre de son mémoire à l'Université libre de Bruxelles.

pillage, les épidémies, la famine et l'exploitation d'une main-d'œuvre nécessaire à l'extraction du caoutchouc, du diamant ou de l'ivoire.

En percevant, avec beaucoup de lucidité, où résidait la limite de ce qui peut être dit et explicitement montré, l'artiste gagna en liberté et parvint ainsi à organiser, parallèlement à l'exposition « choc » de Boris Wastiau, une manifestation qui, quoique tombée dans l'oubli aujourd'hui, a pourtant marqué un tournant décisif dans l'histoire du Musée. Au-delà de l'écho qu'elle rencontra dans la presse belge, l'exposition *ExitCongoMuseum* fut l'objet d'un débat politique, conduisant une députée à insister publiquement sur la nécessité impérieuse de réformer le musée et de rénover l'exposition permanente¹⁵. En faisant l'objet d'une question parlementaire, le Musée n'eut donc d'autre choix que d'adopter une démarche autocritique, conduisant la direction à reconnaître publiquement l'impulsion donnée par l'exposition à la future et nécessaire mise en place d'un programme de réformes internes, de réactualisation des collections et de rénovation du bâtiment.

L'exposition a ainsi progressivement conduit l'institution à réinterpréter ses systèmes classificatoires et dispositifs d'exposition, à affronter des questions jusqu'alors taboues (en 2005, notamment, avec l'exposition *La mémoire du Congo, le temps colonial*), à participer aux réflexions post-coloniales (en collaborant, dès 2008, au projet *Ethnography Museums and World Cultures*) et, enfin, à entreprendre de vastes travaux de transformation (2013-2017). De manière plus significative encore, l'intervention de Toma Muteba Muntumbue préfigure un système bien connu aujourd'hui et qui, plus encore que dans les collections d'art, s'est développé avec force dans les musées d'ethnographie, d'anthropologie, d'histoire et de civilisation : la résidence d'artiste.

D'une carte banche hasardeuse à d'authentiques résidences d'artiste

Étroitement liée à la nécessité de créer de nouveaux cadres d'analyse et de transmission du « patrimoine ethnographique », la programmation de résidences d'artiste est devenue, en un temps incroyablement court, le moyen par lequel nombre d'institutions tentent de redonner sens à leurs collections, par une collaboration rendue visible entre chercheurs et artistes. Des espaces réservés aux résidences d'artiste sont ainsi entrés dans la programmation de nombreux musées d'ethnographie et de civilisation, parmi lesquels le Weltkulturen Museum de Francfort, le Musée national des cultures du monde de Göteborg en Suède, le Pitt Rivers Museum d'Oxford, le Musée de la civilisation à Québec, mais aussi le Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren qui, en 2008, mit en place un « projet « expérimental d'artistes en résidence », en collaboration avec l'Université de Gand. Dans ce cadre, le photographe Sammy Baloji et l'écrivain Patrick Mudekerezwa furent invités à séjourner à deux reprises dans le Musée, avant d'y organiser, en 2011, l'exposition *Congo Far West*. Il est intéressant de citer quelques passages du catalogue, tant s'y confirme l'évolution donnée au principe de la carte blanche :

Très vite, nous avons réalisé, écrivent les deux responsables du projet, qu'il nous fallait laisser une totale liberté aux artistes afin qu'ils puissent s'immerger sans aucune contrainte dans les collections et qu'ils aient le loisir de sélectionner les pièces sur lesquelles ils aimeraient travailler [...]. Ce choix d'objets frappe et interpelle, car il ne s'agit pas de pièces que nous pourrions désigner comme des « trésors cachés de Tervuren » [...]. Le projet « Artistes en résidences » au Musée royal de l'Afrique centrale se veut un programme expérimental, transnational,

15 « Question orale de M^{me} Leen Laenus au secrétaire d'État à la Coopération et au Développement sur l'exécution de l'accord-cadre relatif au Musée Royal de l'Afrique Centrale ». Dans *Chambre des représentants de Belgique*. n° 3160, 6 février 2001, <https://www.dekamer.be/doc/CCRA/pdf/50/ac381.pdf>

interculturel et multidisciplinaire. En premier lieu, l'enjeu était de faire revivre des « objets dormants » dans les immenses réserves de Musée à travers une opération artistique [...]. Mais le projet vise aussi à établir un dialogue entre artistes et scientifiques du MRAC¹⁶.

On voit donc combien la politique du musée s'est radicalement transformée depuis le projet *ExitCongoMuseum*. L'exposition carte blanche confiée à un ou plusieurs artistes contemporains fait désormais partie intégrante du projet de réinvention du Musée de Tervuren et, plus globalement, des musées d'ethnographie. L'artiste contemporain serait-il devenu, pour toutes ces institutions en pleine mutation, un nouveau chercheur, un muséographe idéal ? Se serait-il substitué à ceux dont le métier et la charge est de réétudier le colonialisme tout en réinterprétant les dispositifs et les méthodes d'exposition ? Non bien sûr, car à bien y regarder, on constate qu'il existe encore un clivage très marqué entre ce qui relève d'une activité rigoureuse et systématique (celle du chercheur attaché à l'institution) et ce qui procède d'une pratique transgressive et d'une approche subjective (celle de l'artiste). On perçoit aussi que ce « rôle de quasi-anthropologue dévolu à l'artiste peut tout aussi bien conduire à asseoir l'autorité ethnographique qu'à la contester, à échapper à la critique institutionnelle aussi souvent qu'à la renforcer¹⁷ ». Le projet « Artistes en résidence » du Musée de Tervuren semble en effet bien plus « convenu » que ne le fut, quelques années plus tôt, l'exposition confiée à Toma Muteba Luntumbue. D'une part, parce que ce dernier n'a subi aucune forme d'instrumentalisation pendant le montage de son projet – l'institution n'étant *a priori* pas désireuse d'importer en son sein une quelconque critique – ; d'autre part, parce que la sélection opérée par l'artiste a évité autant que

possible de réactiver le paradigme primitiviste, lequel est pourtant perceptible dans l'invitation faite à Sammy Baloji et Patrick Mudekereza. Ces deux « jeunes artistes et acteurs culturels de Lubumbashi » ont été choisis, non pas pour leur propension à questionner l'autorité ethnographique du Musée, mais pour leur appartenance à la communauté congolaise actuelle, donc pour leur identité africaine postcoloniale. Ce critère « identitaire », qui part d'une volonté de compléter le point de vue occidental et de briser ainsi son hégémonie, se trouve au cœur de la politique d'ouverture des musées d'ethnographie à l'art vivant. Nombreux sont ceux en effet qui, depuis le début des années 2000, invitent des artistes issus soit des Premières Nations (c'est surtout le cas des musées nord-américains), soit des nations postcoloniales (c'est surtout le cas des musées européens).

Si l'on perçoit aisément les ambiguïtés inhérentes aux expositions carte blanche dans des musées qui ont bâti leur histoire, leur identité et leurs collections sur la conquête coloniale (sur les « objets des autres »), il ne faudrait pas considérer les collections ethnographiques extra-occidentales comme les seules, parmi les musées de civilisation, à entretenir une relation ambivalente avec l'art contemporain, et plus particulièrement avec les expositions d'artistes. Que la création actuelle fasse partie intégrante des programmations muséales, cela est un fait avéré et confirme l'idée selon laquelle la redynamisation des collections passe par un ancrage dans le présent. Mais lorsque cette ouverture à l'art contemporain prend place dans des institutions à la vocation identitaire et communautaire très affirmée, les enjeux et les effets sont de toute autre nature. C'est ce que dévoile une exposition singulière à de nombreux égards : celle de l'artiste Jacques Charlier au Musée Juif de Belgique¹⁸.

16 CORNELIS, Sabine et LAGAE, Johan. Dans *Sammy Baloji & Patrick Mudekereza en résidence au Musée royal de l'Afrique centrale. Congo Far West. Arts, sciences et collections*. Tervuren : Musée royal de l'Afrique centrale, 2011, p. 4-5.

17 FOSTER, Hal. « L'artiste comme ethnographe, ou la « fin de l'histoire » signifie-t-elle le retour à l'anthropologie ». Dans *Face à l'histoire 1933-1996. L'artiste moderne devant*

l'événement historique. Paris : Centre Georges Pompidou, 1996-1997, p. 499.

18 Je remercie vivement Jacques Charlier et Bernard Suchecky de m'avoir livré leurs témoignages et de m'avoir donné accès à leurs archives. Pour ne pas alourdir la présentation, leurs déclarations, citées entre guillemets dans le texte, ne font pas l'objet de notes.

L'artiste Jacques Charlier au Musée Juif de Belgique

La vocation identitaire et communautaire d'un musée

La carte blanche donnée à Jacques Charlier ne peut être comprise sans revenir sur l'histoire et les spécificités du Musée Juif de Belgique.

Abrité depuis le début des années 1990 au premier étage d'une synagogue de l'avenue de Stalingrad à Bruxelles, ce petit musée, fondé dans les années 1980 à l'initiative de l'économiste Daniel Dratwa, déménage en 2004 dans un vaste immeuble situé dans le quartier très fréquenté du Sablon. Soutenu par les pouvoirs publics et, surtout, par le Consistoire central israélite de Belgique, le Musée – jusqu'alors peu fréquenté, y compris par la communauté juive de Bruxelles – voit dans ce déménagement l'occasion de se transformer, sur le modèle des musées juifs européens et nord-américains, en une véritable institution d'art et d'histoire rendant visible l'unité du judaïsme en Belgique. En quittant la synagogue pour s'installer en plein cœur historique de la capitale belge, le Musée a donc pour objectif principal de devenir une vitrine « positive » de l'histoire juive en Belgique.

Bien que disposant désormais d'un bâtiment spacieux (octroyé en 1998 par le ministère fédéral de la Fonction publique), le Musée Juif ne jouit, en ce début des années 2000, que de très peu de moyens pour assurer le déménagement et mettre en place un véritable projet muséographique. Pour bénéficier des générosités de la manne publique, le Musée doit réfléchir au plus vite à une programmation susceptible de faire événement et d'attirer ainsi l'attention sur ce premier et seul musée juif du pays. Son président, le baron Georges Schnek, se tourne alors vers l'historien Bernard Suhecky, fraîchement nommé responsable des archives du Musée. Réputé pour son sens

de la communication, il est mandaté en 2003 pour concevoir l'exposition inaugurale, ce qu'il accepte mais avec l'idée, très précise et inaltérable à ses yeux, de dépasser le modèle des grandes accumulations d'objets pour s'intéresser aux hommes et à la parole vivante.

Le désir d'un musée de parole, ouvert à tous

« Je voulais que ce musée soit différent des autres musées de civilisation ; qu'il soit un lieu, non pas à vocation essentiellement historique, mais un espace d'ouverture et de débats à l'image de la tradition juive de la discussion ». Bernard Suhecky est alors l'un des seuls, au sein de l'équipe muséale, à récuser le modèle des « musées de Soi »¹⁹, c'est-à-dire ces musées qui, malgré une ouverture affichée aux visiteurs extérieurs, exposent les trésors de la communauté pour se doter d'« une image valorisante qui lui donne confiance en elle²⁰ », renforçant de ce fait l'idée d'une identité collective enracinée dans un passé commun. Dépoussiérer le musée, se débarrasser d'une conception identitaire et religieuse de la culture juive, rejeter une démarche rétrospective consistant à faire l'apologie de la contribution des Juifs à la civilisation sur le plan moral et religieux²¹ pour valoriser la mémoire vivante et la réflexion sur les enjeux contemporains du judaïsme, telles sont donc les idées que Suhecky tente de faire admettre aux autres conservateurs du Musée pour qui, raconte-t-il, « cela allait pourtant de soi de créer un musée judéo-juif ».

Si Suhecky a, dès l'origine, une idée très claire de ce que ne doit pas être le nouveau Musée Juif de Belgique, il peine, de son propre aveu, à s'emparer des collections. « Celles-ci, déclare-t-il, me paraissaient particulièrement hétérogènes, car formées de manière aléatoire au gré de dons et d'achats opérés récemment dans des ventes publiques et chez des antiquaires ». En fait, contrairement aux autres grands pays occi-

19 Sur les « musées de Soi », cf. DE L'ESTOILE, Benoît. *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris : Flammarion, 2010, p. 12-13.

20 CHAUMIER, Serge. « L'identité, un concept embarrassant, constitutif de l'idée de musée ». Dans *Culture & Musées*, n° 6, 2005, p. 24.

21 JARASSÉ, Dominique. *Existe-t-il un art juif?* Paris : Éditions Esthétiques du Divers, 2013, p. 43.



Fig.3
Vue de l'exposition ExitCongoMuseum, installation de Toma Muteba Luntumbue, Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren, 2000.
© MRAC Tervuren [photographe :]-M. Vandyck]



Fig. 4
Vue de l'exposition ExitCongoMuseum, « La salle de documentation » de Toma Muteba Luntumbue, Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren, 2000.
© MRAC Tervuren [photographe :]-M. Vandyck]



Fig. 5
Vue de l'exposition ExitCongoMuseum, « Le Musée de Gilberie » de Toma Muteba Luntumbue, Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren, 2000.
© MRAC Tervuren [photographe : J.-M. Vandyck]

dentaires où la nationalisation du judaïsme et l'affirmation d'une autonomie culturelle a inspiré la création de collections menant elles-mêmes à la muséalisation des *judaïcas*²² et au développement d'un « patrimoine artistique juif²³ », la Belgique n'a pas connu une même cohésion communautaire dans le temps et dans l'espace. Les collections en témoignent, avec seulement 500 *judaïcas* auxquels s'ajoutent des milliers de photographies et d'affiches accumulées dans des cartons et reléguées jusqu'alors dans les réserves. Pour contourner ce qui apparaît à Bernard Suhecky comme une contrainte de taille en vue de l'exposition-événement qu'il s'est promis de réaliser, l'idée lui vient de donner carte blanche à un artiste pour « déballer les collections » et ainsi « transformer l'emménagement du musée en geste artistique ».

L'ouverture à l'art contemporain

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, cette idée d'inviter un artiste contemporain à s'emparer des collections ne fut pas véritablement conceptualisée. Bernard Suhecky avoue en effet avoir été totalement ignorant à l'époque du phénomène de réactualisation des collections muséales par des artistes et, surtout, de la politique d'ouverture des musées juifs européens et nord-américains à l'art contemporain. Pourtant, les exemples ne manquent pas, à commencer par le Jewish Museum de New York²⁴, le Contemporary Jewish Museum de San Francisco, le Musée d'Israël à Jérusalem²⁵ ou encore le Musée d'art et d'histoire du judaïsme à Paris qui, dès son ouverture au public en 1998, invite des artistes à nouer des dialogues avec les collections²⁶ et à

créer des œuvres *in situ*²⁷. Ne suivant aucune tendance (car n'en ayant tout simplement pas connaissance), Suhecky voit plutôt dans cette carte blanche le moyen de déléguer le « déballage » des collections à une personnalité « hors norme » tout à la fois extérieure au Musée mais aussi au judaïsme. « Très vite, raconte-il, je me suis dit que l'on ferait l'événement en invitant un artiste contemporain de renom qui, n'étant ni juif ni homme de musée, pourrait allègrement, et sans pression, semer le désordre et organiser une exposition originale à partir de collections qui, pour une partie, me paraissaient assez banales ». Son choix se porte alors Jacques Charlier, figure majeure la scène artistique belge aussi connue pour son irrévérence, ses provocations, ses mises en scène ludiques et fantasques que pour ses critiques à l'égard du système institutionnel de l'art.

Pour convaincre le président, les conservateurs et le conseil d'administration de confier l'exposition inaugurale du Musée à un « artiste contemporain qui n'est pas juif », Bernard Suhecky ne put compter que sur un seul soutien : celui de Richard Kenigsmann, artiste et homme d'affaires que Georges Schnek voyait alors comme son successeur et qu'il avait expressément nommé « président de la commission Projet Muséal ». Grâce à cet appui essentiel, Suhecky eut les mains libres pour inviter celui qui, malgré son enthousiasme et son envie de bien faire, fut d'emblée perçu par la vieille garde du musée comme « un rigolo ne pouvant donner aux collections le sens de la grandeur, de la noblesse et de la respectabilité attendue par la communauté juive ».

122

22 Se rapportant à l'origine aux objets juifs liés aux rituels, les *judaïcas* ont fini par désigner tout objet touchant de près ou de loin au judaïsme.

23 Cf. JARASSÉ, Dominique. « Aux origines de la muséalisation des objets d'art juif(s) », 1890-1920. Dans *Revue germanique internationale*, n° 21, 2015, p. 100-111.

24 Au début des années 1960, grâce à l'action des *curators* Alan Solomon et Sam Hunter, le Jewish Museum de New York se lance dans une politique inédite d'ouverture aux avant-gardes artistiques américaines. En 1971, ce programme est interrompu en faveur d'expositions ayant plus directement trait à l'histoire et à la culture juive. C'est encore le cas aujourd'hui, même si depuis 2012, sous l'action du célèbre curateur Jens Hoffmann (nommé Director of Special

Exhibitions and Public Programm), une politique d'exposition moins « identitaire » semble s'être à nouveau instaurée.

25 Citons notamment, pour ces deux musées, les interventions et expositions curatées par l'artiste Susan Hiller (*The J. Street Project*, Contemporary Jewish Museum de San Francisco, 2009 et *Artists' Choices - Susan Hiller: A Work in Progress*, Musée d'Israël, 2010-2011)

26 La première à inaugurer cette programmation consacrée à l'art contemporain sera l'artiste Sophie Calle avec l'œuvre *L'Erouv de Jérusalem* (1998).

27 Ce sera le cas de Christian Boltanski qui, à l'occasion de l'ouverture du Musée, réalise l'installation pérenne *Les habitants de l'hôtel de Saint-Aignan 1939* (1998).

Le déballage des collections

Lorsque Jacques Charlier entame le « déballage » des collections, son attention se porte d'abord sur ce qui est alors le plus visible et qui sert de base à tous les musées juifs : les objets rituels (chandeliers et autres pièces de mobilier de synagogue, ornements de Tora, textiles religieux, etc.) et les œuvres d'art (tableaux et gravures d'artistes juifs ou en lien avec l'histoire et la culture juive). Ce n'est que progressivement qu'il découvre d'autres pièces, parmi lesquelles des objets du quotidien (machines à écrire à caractères hébreux, instruments de circoncision), mais aussi, et surtout, quantité d'affiches et de photographies aussi bien officielles que familiales. Fasciné par les albums de famille célébrant naissances, bat et bar mitzvah, activités professionnelles, loisirs ou encore mouvements de jeunesse, Charlier décide de donner la priorité à ces photographies révélant, à ses yeux, « une forte cohésion fraternelle, intime [et] émotionnelle²⁸ ». Il renonce alors au projet initial de créer un grand « bric-à-brac » pour organiser une exposition plus intimiste centrée sur la vie quotidienne des Juifs de Belgique. Ce retournement de situation, qui surprendra Bernard Suhecky, n'est pas seulement lié à une volonté soudaine de travailler l'image de la proximité et de l'intime. De son propre aveu, Charlier abandonne l'idée d'une « mise en scène ludique et impertinente », car il se sent très vite dans l'incapacité d'ironiser sur l'histoire et la culture juive. « En étant immergé dans les collections, je me suis dit que je ne pouvais pas jouer avec des objets dotés d'une telle puissance symbolique et affective, raconte l'artiste. Je savais où je mettais les pieds et j'avais par ailleurs conscience de la montée pernicieuse de l'antisémitisme en Belgique à cette époque. Je ne pouvais pas plaisanter avec tout ça et j'ai donc décidé d'organiser une exposition sérieuse centrée sur les gens de la communauté ».

Du bric-à-brac attendu à une muséographie sobre et thématique

Malgré cette bifurcation inattendue, Bernard Suhecky maintient la carte blanche, laissant à l'artiste la liberté de se charger du projet muséographique dans son ensemble, depuis la prise des relevés jusqu'à l'installation des cimaises et la construction du récit de l'exposition. Jacques Charlier mit alors en place un dispositif relevant à la fois de l'intime (par un accrochage rappelant celui que chacun fait chez soi avec ses photos et ses objets favoris) et de la tradition de l'art conceptuel (avec une muséographie « pauvre » et sobre rappelant les expositions de son mentor et ancien ami Marcel Broodthaers). Pour ce faire, il décide de conserver l'aspect défraîchi des murs et des plafonds du nouvel espace muséal, de n'encadrer aucune photographie ou affiche et d'abolir aussi toute forme de hiérarchie en juxtaposant des photos d'anonymes à des portraits de Juifs célèbres, des pièces phares de la collection à des œuvres jusqu'ici considérées comme « mineures » par le Musée. « Je ne voulais surtout pas reproduire le schéma traditionnel d'un musée d'art, déclare Jacques Charlier. J'ai donc d'emblée rejeté le modèle linéaire temporel pour me concentrer exclusivement sur des thèmes susceptibles d'offrir une vision épidermique du monde juif en Belgique ». Du hassidisme aux mouvements de jeunesse, de la libération aux rites et fêtes religieuses, de la presse juive aux affiches antisémites, l'artiste procéda par découpages thématiques, ne donnant délibérément aucune information manifeste au visiteur, ni sur les objets eux-mêmes ni sur les rapprochements faits entre eux. En bannissant textes de salle, panneaux explicatifs, audioguides et autres cartels et étiquettes, Charlier entendait moins résister à l'approche didactique commune aux musées de société que répondre au souhait de Suhecky de privilégier la parole vivante dans le Musée. Ainsi, c'est un interlocuteur humain qui devait, pendant tout le temps que durerait l'exposition, répondre aux questions des visiteurs et faire revivre ainsi la tradition juive de l'oralité.

28 CHARLIER, Jacques. « Partis-pris ». Dans *Le bulletin spécial du Musée Juif de Belgique : Déballage. Exposition de Jacques Charlier*, n° 2, vol. 15, 2004, p. 9.

Parmi les nombreux thèmes abordés par l'artiste, seul celui de la Shoah fut l'objet d'un dispositif particulier contrastant de manière délibérée avec l'ensemble du parcours. *Les registres de la haine*, tel fut le titre donné à une petite salle poussiéreuse remplie de classeurs contenant les fiches établies par l'administration belge pour recenser, à la demande de l'occupant, pas moins des 70 000 noms qui ont servi à la déportation des Juifs du pays. Sur le modèle d'institutions comme le Musée d'art et d'histoire du judaïsme à Paris, où l'Holocauste est évoqué par une installation de l'artiste Christian Boltanski, Charlier prit ainsi le parti de recourir à la puissance évocatrice d'une scénographie proche de l'installation pour aborder un thème aussi terrible et « inexplicable » que la Shoah. En ce sens, l'artiste joua un rôle proche du muséographe d'un musée de civilisation, usant de ses multiples compétences – celles de l'artiste et du commissaire – pour organiser une muséographie thématique où les objets, dira-t-il, l'intéressaient « moins comme objets de contemplation que comme sujet de conversation ».

Ce que le Musée attendait (ou non) d'un artiste non juif

Si la crainte initiale du Musée était de voir un artiste jouer avec les collections de manière irrévérencieuse, la déception fut grande de découvrir une exposition sobre et structurée ne portant pas la trace visible d'une intervention d'un artiste contemporain. Suchecky se souvient : « En découvrant l'exposition, certains conservateurs se sont sentis dépouillés de leur rôle et de leur pouvoir, car selon eux, Jacques Charlier avait conçu un parcours ne dénotant pas suffisamment "une exposition de musée" ». L'absence d'explications fut dès lors considérée comme une lacune tandis que l'aspect volontairement suranné et minimaliste de la muséographie fut décrit comme un travail inachevé. Ainsi, bien que plébiscitée par la presse internationale, l'exposition *Déballage* n'eut jamais les faveurs du Musée. Les murs laissés défraîchis par l'artiste furent, par exemple, cachés par des plantes vertes le soir du vernissage, tandis que le projet fut lui-même

dénaturé par la mise en place, quelques jours après l'ouverture de l'exposition, d'un important dispositif explicatif. Au guide-animateur présent en permanence dans les salles furent en effet ajoutés, et cela sans concertation avec l'artiste, des vidéos et des livrets de visite. « Ce fut une vraie campagne de sabotage, ajoute Bernard Suchecky. J'ai même appris par la suite qu'un conservateur du Musée avait déconseillé à des directeurs d'autres musées juifs d'Europe d'assister au vernissage en laissant entendre qu'il ne s'agissait pas de la véritable exposition inaugurale ! »

Ce que révèlent les tensions et les nombreux conflits nés autour du projet de Jacques Charlier, c'est finalement moins l'incompréhension d'un musée devant une proposition artistique que la difficulté pour une communauté de voir son histoire écrite par un *autre*. Malgré la réticence, voire la méfiance, à l'idée de laisser un artiste non juif puiser librement dans les collections, le Musée s'était finalement laissé séduire par l'idée de déléguer à un créateur fantasque l'organisation de l'exposition-événement qu'il n'était pas en mesure d'organiser. Incarnant la subversion, la fantaisie et le spectaculaire, l'art contemporain, par l'entremise de Jacques Charlier, devait ainsi répondre aux impératifs événementiels du Musée ; un musée attendant donc de l'artiste ce que ce dernier s'était justement empêché de faire, à savoir une exposition-installation évoquant, avec humour et sans lien direct avec le judaïsme, le grand chambardement qu'occasionne un déménagement. Or, par respect pour la culture juive, mais surtout en raison d'un intérêt, doublé d'une affection, pour les objets de la collection, Charlier prit la liberté de concevoir une exposition plus dépouillée que spectaculaire, plus sérieuse que subversive.

Dans son ouvrage sur l'existence et la notion d'« art juif », l'historien d'art Dominique Jarassé écrit qu'« il n'est pas possible d'analyser les positions émises sur l'art juif sans tenir compte de l'identité et de l'expérience de l'auteur, sans relier cet avis à l'image même qu'il se fait de l'identité juive²⁹ ». Cette observation, qui

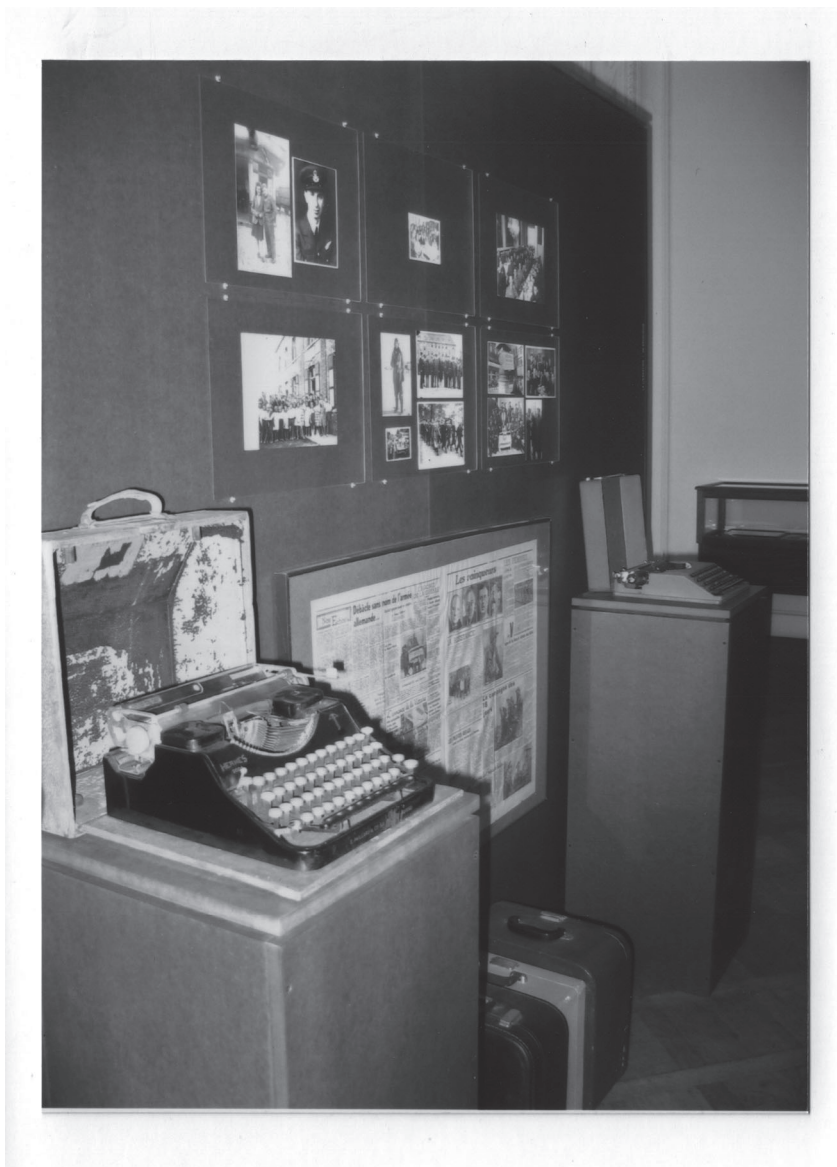


Fig.6
Déballage. Exposition de Jacques Charlier, Musée Juif de Belgique, 2004.
© Jacques Charlier [photographe : Jacques Charlier]



Fig.7

126

Déballage. Exposition de Jacques Charlier, Musée Juif de Belgique, 2004.

© Jacques Charlier [photographe : Jacques Charlier]



Fig.8

Déballage. Exposition de Jacques Charlier, Les registres de la haine, Musée Juif de Belgique, 2004.

© Jacques Charlier [photographe : Jacques Charlier]

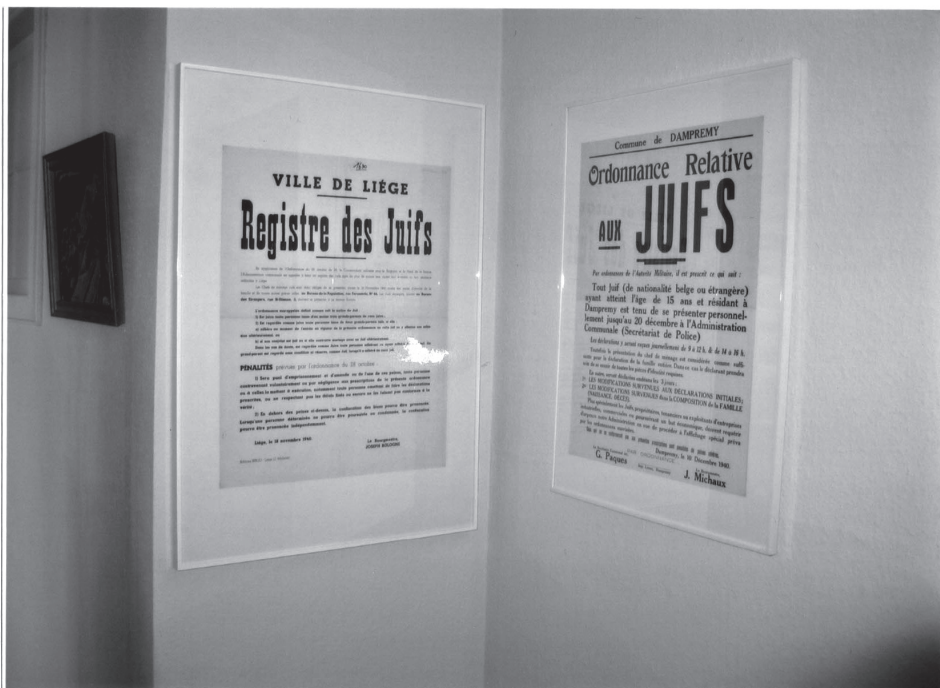


Fig.9
Déballage. Exposition de Jacques Charlier, Musée Juif de Belgique, 2004.
© Jacques Charlier [photographe : Jacques Charlier]

montre que « les variations sur l'*art juif* sont d'abord des variations sur l'être juif³⁰ », s'applique au cas qui nous intéresse ici. Sans être Juif, l'artiste avait pourtant donné l'impression de posséder les connaissances requises pour aborder la culture juive, son histoire, ses traditions et ses structures sociales; d'être suffisamment familier du judaïsme pour remplir seul les fonctions habituellement confiées à un historien attaché aux règles intellectuellement et collectivement autorisées. « Avec cette exposition, je me suis emparé de l'histoire d'une communauté dont je ne faisais pas partie, déclare Jacques Charlier. J'avais beau avoir un pied dans le monde juif³¹, je n'étais pas des leurs et c'est bien là que résidait le nœud du problème ».

Depuis quelques années, le Musée Juif de Belgique s'est pourtant lancé, à l'instigation de son nouveau directeur, dans une politique inédite d'ouverture à l'art contemporain et, surtout, dans l'organisation d'expositions n'ayant pas nécessairement un lien avec la culture et l'identité juives³². La proposition de Jacques Charlier serait-elle venue trop tôt? Aurait-elle connu moins d'obstacles et d'incompréhension si elle avait été organisée dans le cadre de cette nouvelle programmation? Nous ne le pensons pas, car le musée de Bruxelles s'inscrit dans le modèle actuellement dominant d'une politique d'exposition qui se veut à la fois universaliste et communautariste. Les musées juifs européens et nord-américains, lorsqu'ils s'ouvrent à l'art contemporain, le font en suivant deux grandes orientations: une première, de tendance universaliste, consistant à organiser, autour du noyau permanent, des expositions temporaires sans lien manifeste avec des thématiques juives, mais susceptibles de faire événement et d'ainsi attirer en leur sein un *autre* public; une seconde, plus directement communautaire, qui permet au visiteur juif d'apprécier l'art contemporain pour ce qu'il dit de son histoire

et de son présent. Dans ce cas, la création vivante intègre les salles et les collections du musée moins pour créer un choc visuel ou apporter une expérience inédite au visiteur que pour les questions qu'elle soulève sur des épisodes liés à l'histoire juive ou la confirmation qu'elle apporte du rôle joué par les « artistes juifs » dans la société. L'identité est donc bien un concept constitutif de ces musées et, par là-même, un inévitable frein à la liberté que sous-tend l'exposition carte blanche, surtout lorsque celle-ci prétend donner à un artiste le droit de débiter les collections et de les exposer à sa guise.

Conclusion

L'analyse approfondie des expositions respectives de Toma Muteba Luntumbue au Musée royal de l'Afrique centrale et de Jacques Charlier au Musée Juif de Belgique nous a semblé un préalable modeste mais indispensable à une enquête sur l'ouverture des musées de société à l'art contemporain, et plus particulièrement sur la permissivité que le principe de la carte blanche est susceptible de produire dans des musées où, plus qu'ailleurs, se joue la politique des identités. La question identitaire se trouve en effet au cœur des deux institutions concernées, la première ayant fondé ses collections sur « les objets des autres rapportés chez nous³³ », la seconde renvoyant à un « nous incarné » destiné à renforcer la conscience d'appartenance et de cohésion à une même communauté.

Dans le cas du Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren, le recours à l'art contemporain s'est fait, on l'a vu, dans un contexte de quasi-ignorance des questions postcoloniales et c'est sans doute la raison pour laquelle Boris Wastiau et Toma Muteba Luntumbue sont par-

30 *Ibid.*

31 Jacques Charlier fait ici allusion à son épouse qui est de confession juive.

32 En témoignent notamment l'exposition *After Images*, organisée en 2011 par le *curator* américain Fionn Meade et la galeriste belge Catherine Bastide ou encore le projet *Images de soi – Images de l'autre*, réalisé en collaboration avec l'Académie des beaux-arts de Bruxelles en 2012.

33 Nous paraphrasons ici Benoît de l'Estoile (cf. DE L'ESTOILE, *op. cit.*, p. 13-14).

venus à faire du Musée un véritable terrain d'action critique. Depuis lors, l'institution s'est réformée, s'ouvrant comme de nombreux musées d'ethnographie à l'art contemporain, et plus précisément aux interventions d'artistes résidant sur le continent. Importer la critique des *autres* dans un musée des « Autres » est assurément une façon de déconstruire le schéma identitaire sur lequel les musées d'ethnographie et de civilisations se sont construits et il est certain, à cet égard, que les cartes blanches et les résidences d'artiste participent au processus de refondation des musées d'ethnographie dans leur rapport à l'identité. Mais malgré l'ouverture au dialogue, à la pluralité des discours et des points de vue, ces projets de collaboration avec des artistes issus des communautés autochtones et des nations postcoloniales réactivent le problème identitaire, car si l'objectif est de n'éviter aucun sujet ni aucune critique sur l'histoire et l'idéologie coloniale, cette « autoreprésentation assistée³⁴ » des artistes au musée ne fait que souligner leur propre altérité.

Dans les musées juifs, le problème est différent, dans la mesure où l'art contemporain ne peut tout simplement pas y jouer un rôle critique manifeste. Le « devoir » de ces institutions – qui presque toutes ont été fondées dans le cadre communautaire – est de favoriser une identité et un passé communs. La majorité des musées juifs répondent encore aujourd'hui au canevas traditionnel d'une institution à vocation historique visant une défense et une illustration du judaïsme, « en interne face à l'assimilation, en externe face à l'antisémitisme³⁵ ». Il est donc difficile, dans un tel contexte, d'imaginer ces musées donner carte blanche à des artistes, et plus inconcevable encore de les voir exposer des œuvres remettant en cause ses dimensions idéologiques du musée ou traitant des thèmes aussi délicats que l'antisémitisme contemporain ou le conflit israélo-palestinien.

Ainsi, bien que considérées aujourd'hui comme une forme banale d'animation culturelle, les expositions carte blanche dans les musées de société montrent combien l'exercice de liberté qu'elles sont censées produire s'avère périlleux, voire limité. Le phénomène de réactualisation des collections muséales ne peut dès lors être approché sans que ne se pose la question du statut et de l'identité du musée. La carte blanche demeure un événement temporaire. Ses conséquences sur le monde muséal et sur le public peuvent être grandes, mais à condition que le musée s'engage « dans une voie qui consiste à défaire les identités, les traditions, les cultures, plutôt qu'à les fortifier en nourrissant l'illusion de leur permanence, en élaborant un discours de vérité³⁶ ».

34 Expression reprise à Hal Foster (FOSTER, *op. cit.*, p. 503).

35 JARASSÉ, *op. cit.*, p. 43.

36 CHAUMIER, *op. cit.*, p. 37.

Social And Contemporary Art Museums. Carte blanche in ethnographic museums and Jewish history museums. The cases of the Royal Museum for Central Africa in Tervuren and the Jewish Museum of Belgium

Since the mid 2000s, many social museums have developed a policy of openness toward contemporary art supported by artists' residencies and *carte blanche* exhibitions. How can this phenomenon be explained? What are its underlying reasons, issues, strategies and, in comparison with art museums, its particularities? In other words, what is the role of the *carte blanche* exhibition in museums where, not only does contemporary art not *a priori* have a place but where, in many cases, identity politics come into play that are likely to clash with the permissiveness and the principle of freedom that form the basis for *carte blanche*? To answer these questions, it seems appropriate to review the factors that appear to have encouraged the opening of social museums to living creation, and then to deepen understanding of the *carte blanche* phenomenon within two "types" of institutions: non-Western ethnographic museums and museums dedicated to Jewish civilization. An examination of the particular cases of the Royal Museum for Central Africa in Tervuren and the Jewish Museum of Belgium reveals that the *carte blanche* exhibitions organized there gave rise to obstacles, misunderstandings and strategies, which, although frequently observed in art museums, prove inevitable in institutions that are heir to a project affirming a collective identity: the first turned toward the "Other"—Central Africa and its objects collected in the context of the Belgian colonization of the Congo; the second turned toward the "Self"—the Jewish community in Belgium. But beyond revealing the singular characteristics of the pioneering exhibitions of Toma Muteba Luntumbue and Jacques Charlier in museum contexts until then strangers to contemporary art, the analysis will above all deepen understanding of the expected (or unexpected) role of the artist in the process of redefining museums of civilization from a critical and identity standpoint and address the issues, crucial to our discussion, of what is "permitted" or "forbidden," of "taboo," and of "censorship."