



Teddy Mazina, vue de l'exposition
MY NAME IS NO-BODY, AfricaMuseum,
2023
Photo © AfricaMuseum

ET MÉDIATIONS EN QUESTION

LE CAS DE *MY NAME IS NO-BODY*
À L'AFRICAMUSEUM

En janvier 2025, l'AfricaMuseum fait à nouveau l'objet de tensions, relayées par les médias. Cette fois, c'est l'annonce publique dans plusieurs journaux d'une démission possible de Nadia Nsayi qui sert de déclencheur¹. La chargée de mission et responsable de la programmation culturelle du musée depuis 2021 dénonce "un paternalisme ambiant et une atmosphère toxique" et fait part de dissensus en interne. Son directeur Bart Ouvry soutient que l'institution manquerait simplement de fonds pour engager des changements structurels. Cette réponse semble minimiser la complexité d'un processus de réorganisation décoloniale qui peine à s'imposer au sein du musée. Le cas de la "censure" de l'exposition *MY NAME IS NO-BODY* du photographe Teddy Mazina illustre de manière éloquente la résistance de l'institution à se confronter à elle-même. En ce sens, les artistes contemporains, au cœur de la médiation entre passé et présent, révèlent les difficultés de l'ancien Musée du Congo belge à s'engager pleinement dans ce dialogue.

¹ Lettre ouverte de Nadia NSAYI dans *De Morgen* le 5/01/2025 : "Waarom ik overweeg om het AfricaMuseum te verlaten".

En 2023, l’AfricaMuseum lance le projet 125/5 ans : l’anniversaire de sa fondation et de sa rénovation, en décembre 2018². Pour célébrer l’occasion, des appels à projets sont lancés à des artistes contemporain-e-s issu-e-s de la diaspora. Une carte blanche est donnée au Burundais Teddy Mazina, qui avait déjà exposé au musée en 2021 ses *Muzungu Tribes*. Cette série de mises en scène photographiques dénonçait le principe de catégorisation des peuples, les Européen-ne-s blanc-he-s étant à leur tour mesuré-e-s par les Africain-e-s. Deux ans plus tard, le musée lui propose une bourse pour son projet *MY NAME IS NO-BODY*, basé sur les archives issues de la photothèque coloniale. Alors que Mazina collabore jusqu’au vernissage avec l’institution, la direction lui fait savoir, dès le lendemain, que son exposition ne pourra être vue qu’au travers d’une médiation dont l’artiste serait le seul responsable. Teddy Mazina donne ses conditions et accepte ce rôle de médiateur pour deux dates uniquement (les 29 octobre et 12 novembre 2023). L’exposition ne sera par conséquent ouverte que deux jours, au lieu de l’entièreté du mois d’octobre, mais connaîtra une importante fréquentation ainsi qu’une couverture médiatique conséquente, qui contribuera à visibiliser ce que l’artiste a qualifié de “censure”.

Après cinq années de rénovation, dont le coût global s’élève à 66,5 millions d’euros, l’AfricaMuseum a rouvert ses portes avec l’objectif de laisser derrière lui l’étiquette de “dernier musée colonial du monde”, comme l’ancien directeur Guido Gryseels le rappelait régulièrement dans ses interventions publiques. À ce titre, la censure de l’exposition de Mazina interroge. Si le recours à l’art contemporain est désormais devenu monnaie courante dans les musées ethnographiques, ne fait-il pas office de cheval de Troie venant lisser les discours face au public ? Ce subterfuge est-il une tentative de “réparation”, alors que le concept cache des réalités multiples qui ne mettent pas toujours en lumière les relations pouvant demeurer conflictuelles avec les communautés sources ? Nadia Nsayi le suggère dans son article : qu’a donc encore à nous dire aujourd’hui un musée belge fédéral qui se dit d’Afrique (entière) et qui possède pourtant une collection qui provient en grande majorité de son ancienne colonie, le Congo belge ?

UN PROJET AU SEIN DE LA PHOTOTHÈQUE COLONIALE

Pour Teddy Mazina, cette censure révèle l’absurdité et les paradoxes de la décision prise par la direction. L’artiste considère qu’il s’agit d’“un exercice collectif décolonial, un sport décolonial non violent, qui témoigne que l’on n’est pas encore prêts à ouvrir les archives”³. En effet, pourquoi censurer son exposition après lui avoir donné carte blanche pour travailler précisément à partir des archives coloniales ? De même, l’une des critiques portait sur l’aspect peu scientifique d’une démarche artistique qui avait par ailleurs convoqué la parole de chercheur-euse-s par le biais d’entretiens vidéo.

Deux ans plus tôt, lors de sa précédente exposition à l’AfricaMuseum, *Muzungu Tribes*, le photographe questionnait déjà, par le biais de mises en scène photographiques, l’imagerie coloniale, “ses codes, ses classifications, ses hiérarchisations des corps et des humains”⁴ comme productrice de stéréotypes racistes. Si Mazina évoque cette “quantité d’images que généra ce Congo vu par les Belges”⁵, ce sont en particulier les photographies anthropométriques qui suscitent son intérêt, car elles assignent une identité figée, en écho à la manière de mettre en scène les corps dans les zoos humains. Pour Mazina, la photographie

est, à l’instar de ces exhibitions coloniales, un “dispositif d’observation et de classification”⁶, qui contribue à renforcer l’idéologie raciste et participe à la réification des corps.

Outre le racisme inhérent à ces images, le photographe s’intéresse à leurs cartels, les sujets colonisés n’y étant pas nommés, contrairement aux sujets colonisateurs, voire leurs animaux domestiques, renvoyant par là à “[La colonisation comme] négation systématisée de l’autre, une décision forcenée de refuser à l’autre tout attribut d’humanité”⁷, pour reprendre ici les mots de l’écrivain anticolonialiste Frantz Fanon. Par son travail, Mazina n’a-t-il pas réactivé la mission impossible de l’AfricaMuseum ? À savoir la conservation et la diffusion de son patrimoine indésirable ?

LA MÉDIATION EN QUESTION

Le plus étonnant est certainement l’argument du directeur Bart Ouvry dans sa lettre ouverte, selon lequel révéler “sans filtre” ces photos au public “témoigne d’un manque de respect vis-à-vis des victimes de violence et de racisme du monde entier”⁸. L’artiste pointe cependant les contradictions inhérentes à ce type de discours, qu’on peut rapprocher du concept de fragilité blanche⁹, à savoir un mécanisme de défense, voire de déni qui occulte le racisme systémique de notre société.

Les arguments centraux du musée sont la prégnance du pouvoir de ces images et de leurs légendes sur le public et par conséquent la nécessité d’une médiation. Dans sa lettre, Ouvry compare cette problématique avec celle des statues coloniales, tel *L’homme léopard*, qu’il a fait déménager dans une salle fermée, symboliquement placée sous la grande rotonde, et que le public ne peut visiter qu’en présence d’un-e guide. Une scénographie particulière ainsi qu’une médiation seraient donc nécessaires pour annihiler le pouvoir symbolique de ces sculptures qui véhiculent, encore aujourd’hui, une représentation fétichisante et exotisante du peuple congolais.

Concernant la nécessité de la médiation invoquée par le directeur, l’artiste est pourtant resté sans réponse quant à sa demande de former les guides à la thématique de son exposition. D’autant que l’AfricaMuseum déploie une offre variée de médiations au sein de son exposition permanente : des MuseumTalks, des conférences en ligne, des podcasts, des visites guidées adaptées pour adultes et enfants. Par ailleurs, Fémiya, une association féministe décoloniale indépendante, propose également des visites guidées axant le regard sur la colonialité du musée.

Au vu de la multiplicité de l’offre de médiation existante, l’on peut se demander pourquoi la requête de l’artiste à former lui-même des guides est restée lettre morte. De plus, on pourrait interroger ce présumé “respect vis-à-vis des victimes de violence de racisme du monde entier”¹⁰ : dans cette logique, ne serait-ce pas l’entièreté du musée qui devrait faire l’objet d’une médiation obligatoire ?

DU MUSÉE DU CONGO BELGE AU MRAC

Depuis son inauguration en 1910, l’ancien Musée royal d’Afrique centrale incarne le lien entre l’histoire coloniale belge et sa visée propagandiste, en illustrant le concept de colonialité du pouvoir¹¹. Autrement dit, un discours où l’objectivité scientifique et la quête de vérité servent un récit idéologique : celui d’une hiérarchisation des cultures qui justifie la domination d’une soi-disant “race inférieure”. Les rapports entre cultures y sont profondément inégalitaires, recréant ainsi la logique des dominants et dominés. L’altérité y est réduite à un objet d’analyse, au service du regard colonial qui prétend tout expliquer sans jamais interroger son propre point de vue. Dans les années 1960, alors que les processus de décolonisation prenaient cours avec la prise d’indépendance de nombreuses nations, forçant l’institution à modifier déjà son nom de Musée royal du Congo belge en Musée royal d’Afrique centrale, le discours muséal centré sur l’exotisme est resté sensiblement inchangé.

Début du XXI^e siècle, des “réparations” symboliques y sont apparues. On peut citer l’exemple de l’œuvre *Ombres* de l’artiste congolais Freddy Tsimba. En face de la fresque restaurée où les noms des Belges morts au Congo sont inscrits, son dispositif permet d’y projeter le nom de sept Congolais décédés alors qu’ils avaient été amenés en Belgique pour “être exhibés” lors de l’exposition universelle de 1897. Ces changements s’inscrivent dans ce qu’on appelle “la nouvelle muséologie”, une démarche muséale réflexive portée sur les collections, dont beaucoup d’œuvres ont été appropriées durant la colonisation.

Depuis 2008, des partenariats avec des artistes africain-e-s, afro-descendant-e-s ou issu-e-s de la diaspora, comme le photographe Sammy Baloji et l’écrivain Patrick Mudekerza, se dessinent. Que ce soit via l’achat d’œuvres, des accueils d’artistes en résidence ou à travers le projet collectif *Héritage* en 2010, ces échanges ont permis de créer un dialogue entre art contemporain et institution “à décoloniser”¹².

Ces partenariats avaient déjà été initiés dès 2000 avec l'exposition *ExitCongoMuseum* de l'artiste-commissaire Toma Muteba Luntumbue, dont l'objectif était d'engager un dialogue à partir des collections, afin de permettre au musée de se confronter à lui-même, dans un contexte encore peu propice aux questions décoloniales¹³. Selon l'historienne de l'art Julie Bawin, cette première carte blanche avait, outre le fait de préfigurer les résidences d'artistes à Tervuren, déclenché un véritable débat tant médiatique que politique. Ce dernier avait pris la forme d'une question parlementaire autour de la nécessité d'une refonte du musée qui avait mené à sa rénovation.

Bawin revient également sur les prémices des interventions artistiques au sein des musées ethnographiques et rappelle que, dès les années 1980, un des principaux reproches faits à l'artiste qui s'y risquait était le manque de contextualisation et la réification d'une vision primitiviste, et ce, malgré la volonté de ce dernier¹⁴. On retrouve là l'argumentaire invoqué par l'AfricaMuseum quant à la censure de l'exposition de Mazina, qui réactiverait le pouvoir des archives coloniales, puisqu'*a priori* insuffisamment contextualisées et médiées.

Il s'agit là d'un "exercice périlleux"¹⁵ inhérent au rôle de l'artiste qui se fait médiateur d'un patrimoine qui demeure douloureux. L'artiste Sammy Baloji¹⁶, qui a également travaillé sur les collections de l'AfricaMuseum, parle quant à lui d'un poids considérable à porter sur les épaules d'un simple citoyen, alors qu'il s'agit avant tout du travail des politiques.

TOXICITÉS MATÉRIELLES ET SYMBOLIQUES

Les échanges entre les collections du musée et les interventions artistiques ont certes ouvert la voie à une possible "décolonisation" du musée, mais, comme le souligne Bawin, cette démarche, en pleine expansion et devenue tendance, recèle également le risque d'instrumentalisation des artistes, contraint-e-s ainsi à jouer le rôle de "conscience postcoloniale" du musée. Cette pratique, bien qu'honorable et créative, peut néanmoins basculer vers une forme de dédouanement de ce dernier si elle est utilisée comme stratégie pour éluder ses responsabilités.

À cela s'ajoute un autre enjeu, devenu central depuis les années 2020 : la toxicité des collections entreposées dans les sous-sols de l'institution. Christine Bluard¹⁷, qui y a coordonné le programme des résidences d'artistes, confirme que certains artefacts seraient corrompus par des substances chimiques toxiques¹⁸. Elle déplore la difficulté d'accès à ces collections, dont environ 1 % seulement est exposé, alors même qu'elles constituent un patrimoine public au sein d'un musée fédéral. De plus, en invoquant leur dangerosité pour la santé, la direction restreint l'accès aux archives matérielles tout en encourageant la consultation des archives numériques qui demeurent parcellaires.

Ces objets, ces images et ce qu'ils transportent et transposent font pourtant partie de notre histoire commune. Au lieu de s'y confronter, de mettre sur le devant de la scène leur toxicité, tant matérielle que symbolique, ils sont mis à l'écart, accessibles à certaines personnes uniquement, comme le fut *MY NAME IS NO-BODY*.

Pourtant, quoi de mieux que de faire appel aux artistes Teddy Mazina ou encore à la réalisatrice Victoire Karera qui, par leurs recherches sur l'image coloniale productrice de stéréotypes tenaces, viennent faire dialoguer ces morceaux du passé entre eux, tout en embrassant d'un même regard notre relation contemporaine à ce vécu historique.

La question de fond de la démarche du photographe étant précisément le travail encore à réaliser sur les archives de l'époque coloniale, qui se verront, un jour prochain, en ligne et accessibles à tous-tes, sans médiation.

UN PASSÉ QUI NE PASSE PAS

La censure dont l'exposition *MY NAME IS NO-BODY* a fait l'objet apparaît comme un épiphénomène qui, toutefois, met en lumière la problématique globale de l'AfricaMuseum. Dans sa lettre, le directeur conclut sur le fait que "le musée de Tervuren est un ancien musée colonial qui tient entre ses murs un discours nouveau, critique" dans un esprit d'apaisement, qu'il serait un lieu "qui fait la paix avec son passé", et ce, en contradiction avec la maxime de la réouverture, "tout passe, sauf le passé".

L'AfricaMuseum, en reléguant à l'art contemporain et à l'artiste le rôle de médiateur entre passé et présent, peine toujours à entamer sa mue pour devenir un musée du colonial, plutôt qu'un musée colonial. Si l'intervention d'artistes contemporain-e-s (africain-e-s, afro-descendant-e-s ou issu-e-s de la diaspora) permet de mettre en question l'institution, d'interroger l'histoire coloniale et de porter celle-ci au sein du débat public, elle ne peut, à elle seule, être garante du processus de "décolonisation" du musée. En ce sens, la censure de l'exposition de Mazina illustre l'absence de dialogue et la réticence à faire coexister des visions divergentes qui permettent précisément d'envisager le musée comme lieu de débat et de pédagogie.

Dans cette perspective, la politologue féministe décoloniale Françoise Vergès¹⁹ questionne cet espace supposé neutre qu'est, dans son fondement même, le musée. Elle dénonce l'universel muséal occidental comme "arme de domination coloniale" et propose une piste pour envisager une autre entité, qui permettrait de rompre avec l'"hégémonie et la fétichisation de l'objet" : le postmusée²⁰. Un "musée sans objets"²¹, ce qui n'est pas sans faire écho à la mise en scène proposée par Mazina dans *MY NAME IS NO-BODY* mais aussi à l'impossibilité de voir son travail, hors des deux jours des visites en sa présence.

Cependant, les photographies, leurs légendes, tout comme les animaux empaillés, crient leur présence et leur existence : la conquête coloniale a dévasté des pays et des cultures entières, laissant derrière elle un nombre incalculable de victimes, tout en retenant les objets qui portent la trace de ces massacres.

Ainsi, imaginons un AfricaMuseum où les fantômes du passé cohabiteraient avec les objets du présent. Dans cette perspective, le musée devient lui-même un outil d'observation et de réflexion sur le colonial qu'il continue à porter en lui. Il s'agirait, dès lors, d'un musée réorganisé, affrontant ses toxicités, qu'elles soient matérielles ou symboliques. Et qui ose enfin se regarder tel qu'il est. Un processus de conscientisation qui mènerait à la redéfinition de sa mission : devenir un lieu accessible et ouvert au débat, au consensus et au dissensus.

Adrien Cambron, Léonore Frenois et Camilla Gilardoni

2 Au sujet de la rénovation, voir l'article de Matthias De Groof, "Décolonialisme, ou les palimpsestes de l'AfricaMuseum" dans *l'art même*, n° 77, 1^{er} trimestre 2019, pp. 26-27.

3 Entretien avec Teddy Mazina réalisé dans le cadre de cet article le 15/12/2023.

4 Texte de présentation de l'exposition Muzungu Tribes.

5 Entretien avec Teddy Mazina, *op.cit.*

6 *Op.cit.*

7 FANON F., *Les damnés de la terre*, Paris, La découverte/Poche, [1961], 2002, p. 445.

8 Lettre ouverte de Bart Ouvry "Un AfricaMuseum qui assume ses responsabilités, par à-coups", publiée sur le site de l'AfricaMuseum le 26/10/2023.

9 Théorisé par DIANGELO R., *Frangilité blanche : ce racisme que les blancs ne voient pas*, Paris, Les Arènes, [2018], 2020.

10 Lettre ouverte de Bart Ouvry, *op.cit.*

11 Théorisé par DJALI N., "Muséologie et colonialité du pouvoir — L'exemple de la "participation" des diasporas africaines dans le processus de rénovation du Musée royal de l'Afrique Centrale de Tervuren" dans *Migrations Société*, 2020/4, n° 182., pp. 77-95.

12 BLUARD C., "Résidences d'artistes et art contemporain au MRAC" dans DEMART S. et ABRASSART G. (Dir.), *Créer en post-colonie. 2010-2015. Voix et dissidences Belgo-Congolaises*, Bruxelles, Bozar et Africaalia, 2016, p. 178.

13 BAWIN J., "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*, 9(2), 2018, pp. 109-130.

14 BAWIN J., "L'artiste contemporain dans les musées d'ethnographie ou la "promesse" d'un commissariat engagé" dans *RACAR : Revue d'art canadienne*, 43(2), 2018, pp. 48-56.

15 *Op.cit.*

16 Entretien avec Sammy Baloji réalisé dans le cadre de cet article le 04/07/25.

17 Entretien avec Christine Bluard réalisé dans le cadre de cet article le 18/06/25.

18 Voir à ce sujet les travaux de ARNDT L., "Les survivances toxiques des collections coloniales" dans *Trouble dans les collections*, (2), 2021.

19 Voir la recension de son dernier ouvrage par Romain Faymonville dans *l'art même* n° 91, 3^e trimestre 2023, p. 58.

20 VERGÈS F., *Programme de désordre absolu. Décoloniser le musée*, Paris, La Fabrique éditions, 2023.

21 "Un musée sans objet", chapitre de l'ouvrage (*op.cit.*), renvoie à un idéal utopique permettant de se soustraire aux problématiques de spoliation et de conservation des objets issus de la conquête coloniale. Le musée est alors envisagé en tant que lieu du débat et du vivant.

Adrien Cambron, Léonore Frenois et Camilla Gilardoni travaillent dans le secteur culturel et se sont rencontrés lors du Master de spécialisation en études de genre de la FWB. Cet article a été initié dans ce cadre (cours de Racismes et antiracismes d'Abdellali Hajjat).