

MASTER II DE RECHERCHE
LANGUES ET SOCIÉTÉS
MENTION: PLURILINGUISME ET INTERCULTURALITÉ

**LES EXPOSITIONS SUR L'HÉRITAGE COLONIAL DANS LES MUSÉES
NATIONAUX: LA CONSTRUCTION D'UNE MÉMOIRE COLLECTIVE SUR LE
PASSÉ COLONIAL ET SES REPRÉSENTATIONS AU DANEMARK
(NATIONALMUSEET) ET AUX PAYS-BAS (RIJKSMUSEUM)**

*TRAVAIL D'ETUDE ET DE RECHERCHE
PRÉSENTÉ PAR SIMONETTA ANDREA PONZIANO*



DIRECTEURS DE RECHERCHE:
MONSIEUR LE PROFESSEUR THOMAS MOHNIKE
MONSIEUR LE PROFESSEUR ROBERTO DAGNINO

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG
DATE DE SOUTENANCE : 20 Mai 2022
ANNÉE 2021/2022



SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	3
INTRODUCTION	3
PARTIE I: La fonction intentionnée du musée pour la mémoire collective	10
<u>1.1. Le musée : entre lieu de mémoire et lieu de débats</u>	<u>14</u>
<u>1.2. Un musée entre histoire coloniale et histoire nationale</u>	<u>24</u>
<u>1.3. L'exposition du passé coloniale à travers ses objets</u>	<u>31</u>
PARTIE II: Deux expositions, plusieurs mémoires : pour une analyse critique du contenu expographique	40
<u>2.1. Analyse des données textuelles (A.D.T) - La mémoire à travers la sélectivité des narratives muséales</u>	<u>44</u>
2.1.1. <i>Nationalmuseet - Stemmer fra kolonierne</i>	46
2.1.2. <i>Rijksmuseum - Slavernij</i>	57
<u>2.2. Analyse du rôle de l'espace - Le récit spatial comme outil pour la construction de la mémoire collective</u>	<u>77</u>
2.2.1. <i>Stemmer fra kolonierne - Danmark</i>	80
2.2.2. <i>Slavernij - Pays-Bas</i>	87
<u>2.3. Analyse comparative - L'exceptionnalisme de l'Europe du Nord face au passé coloniale ?</u>	<u>93</u>
2.3.1. <i>Similitudes</i>	96
2.3.2. <i>Différences</i>	101
CONCLUSION	106
ANNEXES	109
BIBLIOGRAPHIE	121

Sous l'histoire, la mémoire et l'oubli.
Sous la mémoire et l'oubli, la vie.
Mais écrire la vie est une autre histoire.
Inachèvement.

Paul Ricoeur

REMERCIEMENTS

Je tiens en premier lieu à remercier mes directeurs de mémoires Roberto Dagnino et Thomas Mohnike pour avoir réussi à me transmettre et à susciter un fort intérêt et passion envers la culture de l'Europe du Nord. Leurs encadrements, leurs conseils ainsi que leurs savoirs ont été des outils précieux lors de la réalisation de ce Travail d'Étude et de Recherche et je leur en suis très reconnaissante.

Je tiens à remercier aussi Mme Jeanne Teboul de l'Institut d'ethnologie de l'Université de Strasbourg pour ses disponibilités, ses commentaires et ses références dans le domaine de l'anthropologie de la mémoire. Je remercie également Mette Moritz, réalisatrice de l'exposition *Stemmer fra kolonierne* au Nationalmuseet du Danemark, pour m'avoir accordé un entretien et pour avoir répondu à toutes mes questions autour de la réalisation de l'exposition. Cet entretien a été d'une grande aide dans l'élaboration et la réflexion de ce mémoire.

Enfin, un très grand merci à Vincent pour son aide à la relecture et pour la correction orthographique, ainsi qu'à toutes les personnes qui m'ont soutenue à la réalisation de l'étude. A toutes ces personnes je présente mon respect et ma gratitude.

INTRODUCTION

L'histoire a été écrite par les vainqueurs. Cette expression deviendra un prétexte pour une réflexion plus profonde autour du processus de décolonisation des mémoires contemporaines. A travers les études, nous réalisons que le savoir que nous acquérons à travers l'histoire est un savoir légitime et officiel, voire manipulé¹. C'est par le biais de la discipline historique que nous comprenons certains aspects de notre quotidien, comme par exemple la place que nous occupons au sein de notre société, ainsi que les évolutions que cette dernière a subi tout au long des siècles. Toutefois, il s'agit aussi d'une discipline qui provoque encore des débats dans nos sociétés contemporaines notamment en ce qui concerne la manière, les objectifs et les intérêts de sa divulgation.

Par exemple, dans l'article rédigée par Bruter (2010) intitulé « *L'enseignement de l'histoire nationale à l'école primaire avant la III République* », nous constatons l'importance de transmettre le savoir historique au sein d'une nation. Dans l'exemple de la France, l'auteur traite l'histoire nationale comme « *un des plus puissants moyens de faire aimer la France* ».² Dans le même ordre d'idée, Eugen Weber suggère également que l'histoire est un des éléments qui, si correctement enseignée, peut être utile au maintien du sentiment d'appartenance nationale. C'est vrai que quand on parle d'histoire, nous faisons inconsciemment référence au passé et lorsque nous évoquons le souvenir du passé, c'est la *mémoire* qui devient notre référent. Ce terme, dont on a beaucoup entendu parler suite aux événements de la Seconde Guerre mondiale, donne une idée de consensus, de conservation et de préservation des traces du passé. De plus, la mémoire collective permet une valorisation et une transformation de ces souvenirs, pour les rendre ensuite essentielles au sein de la communauté nationale. En revanche, depuis la fin des années 1970 une mutation des sociétés européennes s'observe sous différents aspects, dont l'aspect mémoriel.

Récemment, la question coloniale réémerge dans les ex-pays colonisateurs ainsi que dans les ex-pays colonisés, provoquant de plus en plus de débats autour de cette thématique. Pour certains chercheurs est difficile d'affirmer exactement si nous sommes dans une période de décolonisation, de post-colonisation ou de néocolonisation. Cela se produit puisque le

¹ Pétré-Grenouilleau, O. (2005). Les identités traumatiques: Traites, esclavage, colonisation. *Le Débat*, 136, 93-107.

² Bruter, A. (2010), pp. 21

thème du passé coloniale, et de sa mémoire, suscite encore aujourd'hui des polémiques dans le domaine public et académique. Une démarche de décolonisation de narratives muséales est en train de s'installer dans plusieurs pays occidentaux, provoquant en conséquence une nouvelle construction mémorielle de ce passé colonial.

Ce processus de décolonisation affecte aussi la mémoire collective de l'ex-société colonisatrice. Dans son livre *La mémoire collective*, le sociologue Halbwachs (1925) traite de la mémoire collective non pas parce qu'elle est la mémoire du groupe en tant que groupe, mais parce que le collectif est l'état dans lequel existent les individus. Alors que selon l'historien Pierre Nora, cette mémoire collective se constitue autour des représentations qu'un groupe construit sur son passé. Dans les deux cas, les phénomènes mémoriels évoluent à travers deux étapes : celle du recouvrement et celle de l'usage. C'est ce dernier qui permet à la mémoire portée par les individus de se formuler dans un contexte social, soumise donc à une pluralité d'influences sociales.

Dans le cadre de notre étude, nous n'essaierons donc pas de juger dans quelle mesure ces évolutions sociales affectent la mémoire de l'individu, mais plutôt de comment les narratives institutionnelles peuvent y avoir une influence incontournable. Halbwachs et Nora ne sont pas les seuls qui se penchent sur la distinction des notions de mémoire et d'histoire. L'historien français Henri Rousso, dans son ouvrage « *La hantise du passé* », propose également une réflexion sur cette différence. Il décrit la mémoire comme un élément culturel qui rend le passé présent de manière sélective, alors que l'histoire présente la rupture entre le passé et le présent. A partir de cela, quelles sont les transformations intervenues autour de la mémoire coloniale dans nos sociétés post-coloniales ? Existe-t-il une vraie rupture entre ce passé et notre présent ?

C'est ainsi que le sujet de notre étude portera sur l'analyse comparative de la mémoire collective et son héritage colonial, étudiant le cas de deux des pays ex-colonisateurs européens : le Danemark et les Pays Bas. Il est vrai que quand on pense au colonialisme, le Danemark et les Pays-Bas ne sont pas les deux pays qui viennent directement à l'esprit, même si leur empire colonial s'est étendu sur plusieurs territoires dans le monde. Il s'agit d'un des phénomènes historiques des deux pays, par la suite le Danemark fut un des premiers pays européens à abolir la traite négrière et désigné autant que *Justes*, faisant preuve de résistance nationale contre le nazisme. Tandis que les Pays-Bas se déclarent neutre lors de la Deuxième Guerre mondiale. Ces actes leur permit d'être considérés aujourd'hui parmi les pays les plus

tolérants, progressistes et exceptionnels.³ Cependant, récemment nous pouvons observer un tournant qui permet de redouter leurs “exceptionnalisme”.

Le choix de comparer ces deux pays s’est établi en lien à la tendance de les mettre souvent en relation sur divers aspects : linguistique, culturel et social. Cette étude essaiera donc de les comparer sur le traitement de la mémoire coloniale dans leur institution nationale et cette comparaison sera effectuée sous l’angle historique du colonialisme. Bien que l’on puisse observer une proximité sociale et culturelle, il n’empêche que ces deux pays présentent des différences. C’est pourquoi il est nécessaire de les comparer dans un autre angle de celui communément utilisé autour des caractéristiques qui les placent dans l’exceptionnalisme nordique⁴. Ce terme désigne le plus souvent ces pays comme étant figure d’exception dans le cadre européen, évoquant alors dans l’imaginaire collectif une image idyllique et fantasmée en oubliant par exemple leur passé de puissances coloniales.

C’est à partir des débats mémoriels actuels que le sujet de notre étude portera sur une étude comparative du traitement de l’héritage colonial des musées nationaux des deux pays d’Europe du Nord. Ces débats évoquent aussi une réflexion sur la décolonisation des pratiques muséales autour de ce passé. Dans l’étude, nous essayons donc de comprendre quelle(s) stratégie(s) mémorielle(s) adoptent ces musées nationaux afin de construire une mémoire collective coloniale et nationale. Les expositions analysées seront l’exposition temporaire *Slavernij* au Rijksmuseum des Pays-Bas, et l’exposition permanente *Stemmer fra kolonierne* au Nationalmuseet du Danemark. Ces expositions, dès leur conception jusqu’à leur mise en œuvre, ont suscité des polémiques au sein des deux sociétés aussi bien au niveau médiatique qu’au niveau académique.

Entre autre, de plus en plus de supports académiques s’interrogent sur les questions mémorielles. Par exemple, la revue universitaire *Culture et Musée*, éditée par Actes Sud, a choisi d’interroger les différents aspects des musées en lien avec la culture où ils sont établis. Dans la revue, nous observons plusieurs méthodes qui tentent de définir l’approche plus adéquate pour l’analyse expographique. Par exemple, Poli (2013) propose une analyse de pièces comme un ensemble, en opposition à la critique d’art qui traditionnellement traite les

³ Loftsdóttir, K., & Jensen, L. (Eds.). (2012). *Whiteness and Postcolonialism in the Nordic Region: Exceptionalism, Migrant Others and National Identities* (1st ed.). Routledge.

⁴ Martel, F., Greve, B., Rothstein, B., & Saari, J. (2020). The Nordic Exceptionalism: What Explains Why the Nordic Countries are Constantly Among the Happiest in the World. In J. F. Helliwell, R. Layard, J. D. Sachs, & J. E. De Neve (Eds.), *World Happiness Report 2020*, p. 128-145.

pièces individuellement. Elle montre donc que les œuvres ne sont pas indissociables de leur exposition, mais c'est l'analyse de leur ensemble qui est essentielle dans leurs interprétations.

Les motivations qui m'ont poussé à aborder ce sujet sont liées aux différentes problématiques contemporaines, elles-mêmes liées aux politiques de la mémoire. La recherche effectuée à travers l'analyse critique de deux expositions coloniales nous permettra de mieux comprendre les stratégies mémorielles pour clarifier, ou du moins d'essayer, la complexité liée aux politiques mémorielles dans un contexte post-colonial. Ces deux cultures voisines eurent plusieurs contacts passés, qui suscitent encore aujourd'hui des questionnements sur leurs influences culturelles réciproques.

La problématique du mémoire est donc la suivante: *Quelles sont les stratégies mémorielles récemment adoptées par les musées nationaux du Danemark et des Pays-Bas quant à la redéfinition d'une mémoire collective de leurs héritages coloniaux ?* Ces interrogations m'ont également conduite à réfléchir à la réalité des trajectoires individuelles et collectives, qui se trouvent inscrites dans les différents phénomènes mémoriels au Danemark et aux Pays-Bas. Comment ces pays traitent-ils la mémoire négative liée au colonialisme au sein de leurs institutions ? Cette mémoire négative peut être difficile à traiter en termes de politique mémorielle, alors comment peut-on commémorer un événement comme la colonisation, complexe et plurivoque ? Comment pouvons-nous présenter ce passé dans une institution nationale ? Ces « musées de société »⁵ ont-ils l'objectif de devenir acteurs des changements sociétaux dès le début du XXI siècle ? Quel est l'objectif principal des expositions coloniales contemporaines dans les musées nationaux ? Et enfin, les expositions essayent-elles de nous transmettre des messages, des valeurs, des suggestions, des réponses ou encore des solutions aux problématiques sociétales imminentes ?

Comme déjà mentionné auparavant, cette étude s'inscrit dans une perspective sociologique et non historique des pratiques muséales, c'est pourquoi une place de grande importance sera accordée aux enquêtes de terrain. Pour la réalisation de ce travail, plusieurs sources et terrains de recherche ont été sollicités : telle que la lecture d'ouvrages essentiels sur les études post-coloniales (Frantz Fanon, Aimé Césaire, Albert Memmi, etc.), sur les débats entre les notions de mémoire et histoire (Maurice Halbwach, Pierre Nora, Henri Rousso), sur la muséographie et plus précisément l'expographie (Jean Davallon, François

⁵ Cappart, K. (2018). Comment la scénographie d'exposition peut aider à sensibiliser les publics sur des problématiques contemporaines dans un musée de société ? Le cas du Mucem. *Culture & Musées*. Muséologie et recherches sur la culture, 32, 194 —197.

Mairesse, Peter van Mensch), sur les représentations du colonialisme d'un ex-pays colonisateur (Dominique Wolton, Sandrine Lamaire, Pascal Blanchard) ainsi que les théories sur la mémoire et sur sa pluridisciplinarité (Paul Ricoeur, Siobhan Ann Kattago, etc.). L'approche pluridisciplinaire de l'étude, nous permettra d'avoir une complémentarité des points de vue du processus institutionnel et de l'adaptation des politiques mémorielles autour de l'héritage coloniale.

Les méthodes qui seront privilégiées dans cette recherche seront qualitatives : l'analyse textuelle, l'analyse du rôle de l'espace et l'analyse comparative. Le choix de les combiner a pour objectif de trouver une exhaustivité des éléments qui influencent les processus mémoriels, ceci dans une logique de mettre en relation la théorie des documents concernant les deux expositions et les pratiques observées. D'un point de vue éthique, le personnel des musées nationaux sera au courant du déroulement de l'étude au sein de l'institution, même si ce choix pourrait biaiser le résultat puisque le sujet étudié sera influencé par la présence de l'enquêteur. Bien que cette étude présente des points forts, il présente également des limites, puisque les sources et leurs résultats prennent en compte l'aspect d'une seule perspective, celle de l'institution. Grâce aux différentes méthodes, nous observerons sous quelle influence les pièces sont choisies et racontées au public national. Pour terminer, cette recherche ne vise pas à faire une comparaison de la traduction des expositions et de leur contenu, mais plutôt observer les éléments déterminants qui influencent les pratiques muséales dans la construction de la mémoire collective et ses usages du passé.

A partir de cela, notre analyse se divise donc en deux grandes parties. Les deux parties portent sur les thèmes principaux du Travail d'Etudes et de Recherche ci-présent : la réflexion du musée en tant que média, l'exposition en tant que message et l'exceptionnalisme nordique comme utopie éthiquement controversée. La première partie intitulée « *La fonction intentionnée du musée pour la mémoire collective* » a pour but d'analyser les deux musées nationaux dès leurs conceptions jusqu'aux débats et aux modernisations d'aujourd'hui. Ce premier chapitre sera donc consacré à l'analyse du musée national en tant qu'institution, mais aussi en tant que lieu de mémoire controversé. Enfin, la deuxième partie « *Deux expositions, plusieurs mémoires : pour une analyse critique du contenu expographique* », nous allons analyser le corpus des deux expositions à travers la combinaison des trois méthodes qualitatives : analyse textuelle, analyse de l'espace et l'analyse comparative. Cette analyse critique sera cruciale dans la réponse d'une partie des hypothèses évoquées précédemment dans l'introduction. Lors de l'analyse comparative sur « *L'exceptionnalisme de l'Europe du*

Nord face au passé coloniale ? », l'objectif est d'analyser à travers différentes théories et stratégies mémorielles l'intention des musées étudiés ainsi que leurs usages du passé dans le présent et leurs intentions pour l'avenir.

PARTIE I: La fonction intentionnée du musée pour la mémoire collective

Actuellement, la résurgence de la mémoire coloniale semble affecter différents aspects de nos sociétés. Depuis la fin des années 1980, plusieurs organismes gouvernementaux ont été fondés pour interroger sur la question mémorielle. Dans le cas de la France, par exemple, il existe une page dans le site officiel du Ministère de l'Éducation nationale entièrement dédiée à ceux qui sont désignés comme les « *partenaires liés à la mémoire* »⁶. Ces partenaires, occupant une place symbolique dans l'espace français, sont variés. Le site présente comme partenaire de la mémoire de France certaines institutions publiques comme le Comité pour la mémoire et l'histoire de l'esclavage, la Mission de la mémoire de l'esclavage, des traites et de leurs abolitions, etc. Mais il présente également des fondations, des associations de mémoire, des musées et d'autres *lieux de mémoire* (Nora, 1984-1992) comme les journées de commémorations nationales.⁷

Alors que de plus en plus d'ex-pays colonisateurs s'interrogent sur la place de cette mémoire coloniale au sein de leurs institutions, ce questionnement ne semble pas affecter tous les pays de la même manière. Les institutions mémorielles sont actuellement au centre de nombreux débats. Ces débats concernent par exemple la possession d'œuvres culturelles, qui après leur acquisition durant la période coloniale, suscitent parfois des polémiques autour du refus de leur restitution aux pays d'origine. Toutefois, afin de pouvoir mieux comprendre ce que le musée envisage à travers ses politiques mémorielles, il faudra d'abord définir ce que le musée représente en tant qu'institution. Selon la définition proposée par l'ICOM (Conseil International des Musées), le musée représente une :

Institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation.⁸

La notion d'institution occupe une place centrale dans des disciplines comme les sciences sociales et humaines. Un célèbre sociologue et pionnier de la sociologie moderne, Emile Durkheim, présentait lui-même la sociologie comme étant la « science des institutions

⁶ Site officiel du Ministère de l'Éducation nationale, de la Jeunesse et des Sports.

⁷ Une nouvelle date fût ajoutée en 2006 à la liste des journées mémorielles : le 10 mai. Cette date est devenue la journée nationale de la mémoire de la traite négrière, de l'esclavage et de leur abolition en France issue de la loi Taubira de reconnaissance de la traite et de l'esclavage comme crime contre l'humanité (2001).

⁸ Conseil international des musées (ICOM), Article 3, Statuts, 2007.

»⁹. Pour le politiste Jacques Lagroye, en revanche, l'institution désigne des pratiques, des rites, des normes sociales ou encore des représentations autour de ces pratiques qui ont pour objectif de justifier leur mise en œuvre.¹⁰ Ce qui est certain, c'est que les institutions exercent une influence incontournable au sein de la société. Comme l'exprime déjà la définition de l'ICOM, elles sont conçues comme un service visant à répondre à un(des) besoin(s) de la population. Mais alors en ce qui concerne les musées nationaux, quel est le service qu'ils offrent ? Afin de répondre à quel besoin ?

En tout cas, les institutions et leurs usages du passé peuvent constituer à la fois une contrainte et une ressource pour le pouvoir politique en place. L'histoire, ainsi que sa mémoire, se diffusent collectivement par le biais d'institutions nationales, telles que les musées par exemple. C'est pourquoi elles sont donc devenues des éléments indispensables dans l'initiation à la morale d'une société.¹¹ Les institutions sont souvent influencées par la politique du pays et cette relation entre le politique et la mémoire est souvent désignée sous le nom de « politiques de la mémoire ». Autrement dit, les politiques de la mémoire recouvrent tout ce qui concerne la question du *devoir de mémoire*, plus précisément avec l'objectif de « soigner » les individus du déni de certains événements traumatiques, historiquement parlant. L'objectif derrière ces politiques est également d'empêcher de répéter les erreurs commises dans le passé, même si parfois les effets peuvent être différents de ceux attendus. Il faut finalement noter que les politiques mémorielles ne sont pas toujours figées mais sont souvent dynamiques, car plusieurs facteurs influencent leurs transmissions : l'hétérogénéité du public, le thème de l'exposition, le domaine du musée, etc.

Les politiques mémorielles sont officialisées par les lois. Au Danemark, la promulgation de la loi des musées (*Bekendtgørelse af museumsloven*) a subi un nombre considérable de rectifications dès le début du XXI^e siècle, jusqu'à sa dernière modification concernant la loi n° 504 le 7 juin 2006. Le premier chapitre de la Loi n° 1505 du 14 décembre 2006 nous informe, par exemple, des objectifs que les musées devraient atteindre dans le territoire danois. Les missions principales des musées danois, comme stipulé par l'article 2, sont variées. Tout d'abord, le musée a pour objectif de collecter, enregistrer, préserver, rechercher et diffuser. Cela étant dit, un musée garantit la protection du patrimoine culturel du Danemark, en éclairant l'histoire de la culture, de la nature et de l'art. Bien entendu, d'après

⁹ Laval, C. (2016). Le destin de l'institution dans les sciences sociales. *Revue du MAUSS*, 48, 275-292.

¹⁰ Dulong, D. (s. d.). Institution. Dans *Encyclopædia Universalis*. Consulté le 23 février 2022, à l'adresse : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/institution/>

¹¹ Létourneau, J. & Jewsiewicki, B. (2003). Politique de la mémoire. *Politique et Sociétés*, 22(2), 3-15.

cette loi, les musées sont censés développer les collections et la documentation dans leur domaine de responsabilité, pour ensuite mettre l'ensemble des informations récoltées à disposition du public et de la recherche.¹²

Le Nationalmuseet fût conçu dans un style rococo par l'architecte danois Nicolai Eigtved¹³ autour des années 1743-44. Le bâtiment, souvent désigné sous le nom du *Palais du prince* (Prinsens palæ), fut réalisé pour être la demeure du prince héritier Frederik V, fils de Christian VI. Il prendra ensuite une fonction de bibliothèque universitaire, mais l'arrivée de certains objets (tels que des pierres runiques¹⁴) relevant de l'héritage national, il devra redéfinir sa fonction. Jusqu'au moment où la Commission des Antiquités de l'époque, composée par une totalité de six membres (dont Sophus Münsters et Christian Jürgensen Thomsens) changea le rôle du bâtiment en 1807. La mission de cette commission était d'ériger un nouveau musée contenant la culture et l'histoire nationale du Danemark, en se fondant sur cinq éléments : 1) préservation des monuments anciens en rase campagne, 2) préservation des vestiges d'églises et autres édifices publics du Moyen Âge, 3) enseigner la valeur de la connaissance du passé et des reliques du passé, 4) création d'un musée national et enfin de 5) rendre ce musée « utile au peuple ».¹⁵ C'est pourquoi, dans un premier temps, le musée était gratuit et ouvert au public.

Aux Pays-Bas, la situation est différente. Car ce pays ne possède pas de véritable loi concernant la promulgation muséale, sauf pour ce qui est de leurs politique du musée. Cette *Museum policy* se présente sous forme de lettre écrite en 2013 par le Ministre de l'Education, de la Culture et de la Science, adressée au Parlement.¹⁶ A travers cette charte, on constate plusieurs problèmes présents au sein des musées nationaux des Pays-Bas : le public a un accès limité à la plupart des objets stockés, il y a peu de coopération entre les musées et d'autres institutions, etc.

Le Rijksmuseum, situé dans la capitale des Pays-Bas, possède une histoire différente de celle rencontrée au Nationalmuseet. Même si, tout comme pour le Danemark, le musée est

¹² Loi n° 1505 du 14 décembre 2006 relative à la promulgation des musées sur le territoire danois (LBK nr 1505 af 14/12/2006).

¹³ Elling, C., & Lund, H. (2011). *Nicolai Eigtved i Dansk Biografisk Leksikon*. Lex.dk. Consulté le 14 Février 2022, à l'adresse : https://biografiskleksikon.lex.dk/Nicolai_Eigtved.

¹⁴ Site officiel du Nationalmuseet du Danemark.. Consulté le 14 Février 2022, à l'adresse : <https://natmus.dk/historisk-viden/temaer/nationalmuseets-historie/oldsagskommissionen/>

¹⁵ Site officiel du Nationalmuseet du Danemark. *Gratis og offentligt*. Consulté le 14 Février 2022, à l'adresse : <https://natmus.dk/historisk-viden/temaer/nationalmuseets-historie/gratis-og-offentligt/>

¹⁶ *Memory policy, Memorandum*. Lettre pour le Parlement de la part du Ministre de l'Education, Culture et Science.

conçu premièrement pour répondre à un besoin. Cette ambition d'établir un musée national débute en 1798, en se basant sur le modèle français.¹⁷ Au début, le musée national ne se trouvait pas à Amsterdam, mais à la Haye en tant que Galerie d'Art nationale. L'institution fut érigée en 1808 par le frère de Napoléon Ier, Louis Bonaparte, qui pendant cette époque était roi de Hollande. Depuis son ouverture, le bâtiment conserve des collections d'art qu'elles n'ont pas été transférées en France. Suite à l'abdication de Louis Bonaparte, les tableaux furent transférés à la *Trippenhuis*, qui ouvrit ses portes au public en 1815 sous le nom de *Rijksmuseum* (musée royal). Par ailleurs, le Rijksmuseum avait un autre objectif que de posséder une large collection de pièces et de tableaux. Son autre but était de montrer à travers ces objets la vitalité et la splendeur économique, culturelle et politique des Pays-Bas pendant le Siècle d'Or néerlandais du XVIIe siècle.

Plus tard, un nouvel édifice conçu par Pierre J. H. Cuypers fut inauguré en 1885, lequel sera aménagé par la suite pour devenir le nouveau Rijksmuseum.¹⁸ Comme présenté aussi par le site officiel du musée, de nombreuses critiques sont apparues dès la conception du bâtiment. Premièrement concernant le style de l'édifice. Ce dernier devant représenter symboliquement et historiquement le Pays-Bas, Cuypers décida de mélanger le style gothique et celui de la Renaissance. Cependant ce design était jugé soit trop catholique soit pas assez « néerlandais », c'est pourquoi sa construction ne débuta pas avant 1876 et la construction ouvre officiellement au public en 1885. Puis au début du XXIe siècle, un projet de restructurations est envisagé par le musée. A partir de 2003 jusqu'en 2013, un long travail de restauration et de réaménagement débute pour l'institution. Ces travaux, menés par les deux architectes Antonio Cruz et Antonio Ortiz, avaient pour objectif de poursuivre le projet architectural de Cuypers. Le travail de modernisation visait principalement la narration de l'histoire de l'art et de la culture des Pays-Bas depuis le Moyen-Âge jusqu'au XXe siècle.

Ce chapitre sera consacré à la réflexion d'un musée en tant que média. La conception du musée est souvent définie en rapport aux éléments qui le caractérisent : lieu, collection d'objets et exposition.¹⁹ C'est ainsi que nous observerons comment un lieu de mémoire peut devenir un lieu de débats, notamment quant à la construction d'une mémoire collective autour des contacts de cultures. Ces deux musées furent récemment confrontés à une situation de

¹⁷ Site officiel du Rijksmuseum. *Geschiedenis*. Consulté le 14 Février 2022, à l'adresse :

<https://www.rijksmuseum.nl/nl/over-ons/wat-we-doen/geschiedenis>

¹⁸ « RIJKSMUSEUM, Amsterdam », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 9 février 2022. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/rijksmuseum-amsterdam/>

¹⁹ Gob, A. & Drouguet, N. (2014). Chapitre 1 - Définition et diversité des musées. Dans : , A. Gob & N. Drouguet (Dir), *La muséologie: Histoire, développements, enjeux actuels* (pp. 43-69). Paris: Armand Colin.

débats éthiques qui a suscité la réaction de mouvements activistes. Les polémiques ont aussi été discutées parmi les spécialistes, notamment concernant certaines décisions prises par les deux musées nationaux en lien avec la valeur symbolique et contradictoire de la mémoire. La deuxième sous-partie concerne la place de l'histoire coloniale dans l'histoire nationale. A partir de la distinction entre les différentes catégories de musées, nous allons comprendre les objectifs d'une institution muséale et des narratives nationales qu'elle transmet. Ces dernières peuvent induire une sélectivité et, puisque le musée a une fonction de médiateur de la mémoire collective, ces narratives peuvent aussi avoir une influence sur la mémoire coloniale. Dans cette partie nous développerons donc la valeur identitaire et sociale de la mémoire pour ensuite, dans la troisième sous-partie, se dédier à la réflexion sur la valeur des collections. Cette réflexion s'effectuera autour des objets exposés et de l'histoire qu'ils racontent et l'analyse sera donc concentrée sur la valeur économique et touristique de la mémoire.

1.1. *Le musée : entre lieu de mémoire et lieu de débats*

L'historien français Pierre Nora publie dans les années 1980 trois tomes d'une encyclopédie historique, qui deviendra une référence incontournable pour la réflexion mémorielle : *Les Lieux de mémoire*. C'est ainsi que dans son deuxième tome, publié en 1997 intitulé *Nation*, Nora définit le concept de *Lieux de mémoire* ainsi :

Les lieux de mémoire, ce sont d'abord des restes. La forme extrême où subsiste une conscience commémorative dans une histoire qui l'appelle, parce qu'elle l'ignore. (...) Musées, archives, cimetières et collections, fêtes, anniversaires, traités, procès-verbaux, monuments, sanctuaires, associations, ce sont les buttes témoins d'un autre âge, des illusions d'éternité. (...) ²⁰.

Il ajouta ensuite que « *un lieu de mémoire dans tous les sens du mot va de l'objet le plus matériel et concret, éventuellement géographiquement situé, à l'objet le plus abstrait et intellectuellement construit* »²¹. Cette notion deviendra ainsi un *leitmotiv* au sein des sociétés contemporaines pour la définition de ces lieux.

Depuis les années 1980, nous constatons une hausse considérable de la création de commémorations et d'institutions patrimoniales dans les nouveaux Etat-Nation européens. Au même temps, le concept de *lieux de mémoire* évolue et s'adapte jusqu'à nos jours jusqu'à faire resurgir la question de la mémoire coloniale et son rapport avec la mémoire nationale. Il faut cependant garder à l'esprit que les musées ne sont pas les seuls acteurs qui nous initient à

²⁰ Nora, P. (1997). (sous la direction de). *Les lieux de mémoire*, (1), Paris, Quarto-Gallimard.

²¹ Ibid.

la mémoire officielle, d'autres tels que les écoles, les archives et les commémorations nationales exercent également une influence incontournable en terme mémoriels.

C'est bien à travers la transmission d'une mémoire officielle, que parfois nous pouvons observer des phénomènes mémoriaux, tel que celui de l' « abus de mémoire »²², se produisant par la transcription d'une histoire nationale dans une institution officielle et entraînant une sélectivité pour un but précis. En prenant l'exemple du Rijksmuseum et du Nationalmuseet, nous pouvons observer que les deux musées se sont souvent retrouvés au centre de polémiques concernant leurs patrimoine colonial. En tant qu'institution sociale et nationale, le musée est supposé effectuer un travail de construction de la mémoire collective afin de garantir la pérennité de cette dernière. En revanche, pour construire une mémoire partagée autour d'un événement national, il est nécessaire de comprendre comment l'aborder. Le Rijksmuseum et le Nationalmuseet ont récemment proposé deux expositions autour de leurs héritages coloniaux respectifs. Le musée national du Danemark (*Nationalmuseet*) nous présente l'exposition permanente nommée *Stemmer fra kolonierne*, accessible au public depuis Octobre 2017. Alors que le musée national des Pays-Bas (*Rijksmuseum*) propose l'exposition temporaire intitulée *Slavernij* disponible depuis Février 2021, pendant trois mois, mais qui fut prolongée jusqu'en Août 2021.²³

Les deux pays n'ont pas traité leurs passés coloniaux qu'à travers ces deux expositions. Le Nationalmuseet, par exemple, compte de nombreuses expositions autour du thème coloniale. Halberg, R. (2017) dans son article « *130 years of colonial and postcolonial exhibitions in Denmark about The Danish West Indies* » décrit l'évolution du discours colonial dans les musées nationaux danois depuis 1888 jusqu'en 2017. L'auteur choisit d'analyser également l'évolution des expositions autour de cette thématique entre l'époque coloniale et, bien entendu, celle postcoloniale. Comme l'argumente Halberg, la situation semble avoir évolué. Bien que le Nationalmuseet soit désigné par certains spécialistes comme étant un musée unique,²⁴ grâce à une riche collection ethnographique, il semble privilégier d'autres thématiques. Lors d'un entretien effectué avec une des responsables de l'exposition *Stemmer fra kolonierne* au Danemark (Mette Boritz) cette

²² Todorov, T. (1995). *Les abus de la mémoire*. Arléa.

²³ Le choix de prolonger l'exposition était dû aux restrictions que la pandémie (Covid-19) a provoquées sur l'ouverture des espaces publics. Nombreux confinements sur le territoire néerlandais ont provoqué la fermeture de cette exposition temporairement.

²⁴ Goodnow, K., Akman, H. (2008). *Scandinavian Museum and Cultural Diversity. Museum and Diversity*, vol. 4, Berghahn Books.

dernière explique que la conception d'une exposition demande une somme considérables de subventions :

The original plan, a long time ago, was to make a temporary exhibition about the Danish West Indies Islands, the huge one, in our big temporary exhibition hall. It was going to open on the day when we sold the Danish West Indies Islands, in 1917. But the mission was in lack of money, we have been missing the government funding of the Danish State to the National museum, so our budget has been cut year by year.²⁵

Le Nationalmuseet recevra en 2008 un grand financement (23.3 million de couronne danoise) pour un projet appelé « *the Jelling Project - a royal monument in a Danish and European perspective* »²⁶. Le projet débute en 2008, s'achève en 2011 et il a pour objectif de créer une collaboration avec d'autres musées européens, tels que le British Museum de Londres ou encore le Museum für Vor- und Frühgeschichte de Berlin, visant à élaborer une exposition sur les vikings et sur leur expansion pendant l'âge viking. Dans le musée, nous retrouvons actuellement une exposition temporaire de trois ans intitulée « *Tag med vikingerne - på togt !* » (Venez avec les viking en voyage!). Ces exemples montrent que les subventions autour des expositions sont souvent dirigées vers thématiques historiques privilégiées pour l'auto-détermination nationale. Mette Boritz pendant l'entretien précisa également :

The subject has become more and more uploaded, and more and more “burning platforms” and its political and cultural wish that is why we approach or do more about this topic, and it is also very (in Denmark)... we are not much in our colony history, like you have in different countries in Europe.²⁷

Halberg ajoute aussi que la tradition danoise des expositions autour du colonialisme avait, jusqu'à très récemment, considéré seulement l'expérience et la perspective des colonisateurs. Souvent ces expositions excluait le thème de l'esclavage et ses horreurs, ou encore la perspective des cultures afro-caraïbéen des narratives coloniales. Ou encore que les expositions danoises du Nationalmuseet sont caractérisées par une tendance majeure : peindre un panorama chimérique du passé colonial principalement concentré sur le commerce, les produits et les progrès maritimes.²⁸ L'exposition en 2017 marque donc un changement évident dans l'histoire des expositions autour du colonialisme dans le Nationalmuseet surtout dans sa manière de concevoir le passé colonial danois. L'année choisie pour l'inauguration de cette exposition relève du symbolique car il s'agit du centenaire (1917) de la vente des Indes

²⁵ (Voir Annexe 2) NATIONALMUSEET : Entretien avec un des organisateur de l'exposition permanente “*Stemmer fra kolonierne*” du musée nationale danois, p. 49

²⁶ Nationalmuseet. (s. d.). *About the project - Jellingprojektet*. Consulté le 24 février 2022, à l'adresse <http://jelling.natmus.dk/en/about-the-project/>

²⁷ (Voir Annexe 2) NATIONALMUSEET : Entretien avec un des organisateur de l'exposition permanente “*Stemmer fra kolonierne*” du musée nationale danois, p. 44

²⁸ Halberg, R. (2017), p. 74

occidentales danoises, aussi connues sous le nom de *Virgin Islands* (Saint Croix, Saint Thomas, Saint John), aux Etats-Unis. Ce transfert formel des îles marque une sorte de fin symbolique de la colonisation danoise sur ses anciennes colonies et cette exposition fût inaugurée en 2017 afin de commémorer et célébrer la sécession des dernières colonies.

Toutefois, cette date symbolique est souvent contestée. Le Danemark fut l'un des premiers pays à abolir *de jure* la traite d'esclaves en 1803, même si la traite d'esclaves ainsi que l'esclavage *de facto* se poursuit encore longtemps après. La situation aux Pays-Bas est similaire, où l'interdiction de la traite fut établie en 1814. Cependant peut-on affirmer que la fin de la traite esclaves signifie la fin de l'esclavage ? Ou encore la fin du colonialisme ? Par exemple, au sein du Royaume des Pays-Bas actuel il existe encore divers territoires d'outre-mer désignés sous le nom de Caraïbes néerlandais (Bonaire, Saint-Eustache et Saba). Le Suriname, une ex-colonie néerlandaise, après être devenue une région autonome, obtint son indépendance en 1975. C'est le même cas de figure dans le Royaume du Danemark, qui actuellement est encore lié à deux de ses ex-colonies (Groenlande et Îles Féroé) qui ont obtenu le statut de régions autonomes. La situation groenlandaise s'avère être compliquée, notamment dans son cheminement vers l'indépendance alors que par exemple l'Islande, également une ex-colonie danoise, obtient son indépendance en 1944.

Le 2017 marque pour le Danemark le centenaire de la vente des dernières colonies, et donc la commémoration nationale du passé colonial. C'est pourquoi, cette même année, plusieurs musées sur le territoire national choisissent de proposer des expositions autour du thème coloniale : Arbejdermuseet à Copenhague avec son exposition *Stop slaveri!* (de Mars 2017 jusqu'en Avril 2018) ; Holbæk Museum avec son exposition *Vestsjælland og Vestindien* (de Avril 2017 jusqu'en présent tant que exposition permanente du musée) ; Statens Museum for Kunst à Copenhague avec son exposition *Ufortalte historier* (de May 2017 jusqu'en Décembre 2017) ; Museet for Søfart à Helsingør avec son exposition *Vestindien Revisited* (de Avril 2017 jusqu'en Octobre 2017) ; Det Kongelige Bibliotek à Copenhague avec son exposition *Blinde vinkler* (de Mai 2017 jusqu'en Février 2018).

Pour ce qui concerne le Rijksmuseum, après le projet de restructuration terminé en 2013, depuis son ouverture a beaucoup fait parler de lui. Contrairement au Danemark, cette exposition est la première qui traite du thème du colonialisme sans l'associer aux vestiges du Siècle d'Or, mais en le traitant plutôt depuis la perspective de l'esclavage pratiqué durant cette période. Récemment, cette institution a donc fait preuve d'une forte modernisation non

seulement dans la conception de ses expositions, mais aussi dans la terminologie utilisée. En 2015, le musée décida de lancer un projet d'ajustement au sujet des terminologies coloniales, car certains termes étaient jugés offensifs par le public.²⁹ C'est ainsi que la responsable du département d'Histoire du Rijksmuseum, Martine Gosselink, explique cette démarche :

Nous avons trouvé 132 descriptions avec le mot "nègre", et c'est facile de changer ça [...]. Mais il y a d'autres mots comme "Hottentot", nom donné par les Hollandais au peuple Khoï d'Afrique du Sud, et un mot hollandais qui signifie "bègue". C'est très insultant et c'est important de changer ça le plus tôt possible.³⁰

Ces changements ont nourri des débats plus profonds autour des narratives muséales. Un bon exemple est le tableau effectué par Simon Willem Maris, dont le titre original était *Jeune femme nègre* (Negerinnetje). Par la suite, le tableau changea son nom par *Jeune femme à l'éventail* (Jonge vrouw met waaier) et actuellement, ce tableau est nommé d'après le nom supposé être celui de la jeune femme : *Isabella*. Après un long travail de recherche effectué dans les archives du peintre, les photographies ainsi que des documents, elle sera souvent nommée ainsi. Cette initiative n'a pas, cependant, empêché les débats. La décision de changer le nom des certains ouvrages, considérés discriminants, a soulevé la polémique liée à la réécriture de l'histoire. Pour répondre à ces accusations, le musée rassure confirmant que les deux titres seront présents devant l'œuvre, mais l'ancien sera situé en dessus du nouveau, plus politiquement correct.

Bien que cette démarche naisse après de nombreuses plaintes des visiteurs, qui jugeaient certaines œuvres racistes et sexistes, ce changement ne semble pas accepté universellement. Par exemple, le critique d'art anglais Josh Spero considère que même s'il y a eu une évolution de la terminologie, l'action de remplacer ces titres signifierait « prétendre que cela n'a jamais existé ».³¹ D'autres suggèrent que ces changements ne sont pas une démarche correcte envers les artistes des œuvres en question. Nicholas Serota, historien britannique et directeur du musée du Tate Britain, déclare qu'aucune de ses œuvres modifiera son titre sans l'autorisation préalable des artistes.³² Cependant, la modification des termes suit une démarche différente de celle qui est insinuée par les critiques. Comme déclaré par le Rijksmuseum, ce choix de modification se justifie par le fait qu'à l'époque de la réalisation

²⁹ Adrian, P. (2015). «Nègre», «sauvage» et «nain» exclus du Rijksmuseum. *Le Figaro Culture*.

³⁰ Ibid

³¹ Baron, L. (2021, 24 décembre). Art : Pourquoi le Rijksmuseum retire ses œuvres ? *TV5MONDE*. Consulté le 23 Février 2022, à l'adresse : <https://information.tv5monde.com/culture/art-pourquoi-le-rijksmuseum-retire-ses-oeuvres-76760>

³² Ibid

des œuvres, les artistes leurs donnaient rarement un titre. C'est ainsi que ces noms leur étaient attribués par les collectionneurs et les conservateurs qui traitaient les tableaux.

Au Nationalmuseum, comme au Rijksmuseum, un travail sur l'ajustement de la terminologie a été effectué dans le musée. Cette démarche semblait être passée inaperçue par rapport à celle du Rijksmuseum, qui au contraire a été très médiatisée au niveau international. Le débat s'ouvre notamment pour le remplacement du terme « esquimeau » par « inuit », comme aussi argumenté dans le journal politique danois *Politiken*.³³ Le mot « esquimeau », retenu anachronique et offensif dans nos sociétés actuelles, est utilisé pour désigner les autochtones du Groenland, du Canada, de la Sibérie et de l'Alaska depuis 1605. Ce mot, à l'origine, était employé pour désigner les autochtones du nord de manière insultante en tant que « mangeurs de viande crue ».³⁴ Ce changement semble avoir été effectué en 2020 année de la pandémie mondiale, mais aussi année de revendications coloniales.

L'emploi du terme esquimeau n'est qu'un exemple parmi les nombreuses polémiques liées à cette institution. Un autre point qui a soulevé une réflexion au sein des communautés scientifiques et médiatiques, concerne la possession de nombreux objets coloniaux en tant que patrimoine national. Ces objets ont été souvent acquis pendant la période coloniale, sans que le pays colonisé ait consenti de leurs acquisitions. Lors du discours prononcé par Emmanuel Macron devant l'université Ki-Zerbo de Ouagadougou en 2017, la question de la restitution du patrimoine culturel fut évoquée. En réponse le président de la République Française déclara : « Je veux que d'ici cinq ans, les conditions soient réunies pour des restitutions temporaires ou définitives du patrimoine africain en Afrique. ».³⁵ Comme la France, d'autres pays européens se sont plongés dans cette démarche. Lors de l'entretien avec le journal *The Guardian*, le directeur actuel du Rijksmuseum (Taco Dibbits) déclare que son institution a déjà travaillé sur l'identification de l'origine de ses collections, et sur le retour de certaines d'entre elles : « *for the Rijksmuseum, this means that we will also continue to research the provenance of our collections from the former colonies and intensify international cooperation. The independent committee will ultimately deal with restitution.* »³⁶

³³ Maarbjerg Mørk, E. (2020, 5 septembre). Er de eskimoer eller inuitter ? Danske museer er i stormvejr. *Politiken*.

³⁴ Ibid.

³⁵ *Restitution des biens culturels : une promesse tenue pour une nouvelle page des relations entre l'Afrique et la France*. (2020, 18 décembre). elysee.fr <https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2020/12/18/restitution-des-biens-culturels-une-promesse-tenue-pour-une-nouvelle-page-des-relations-entre-lafrique-et-la-france>

³⁶ Boffey, D. (2020) dans l'article "Dutch museums vow to return art looted by colonialists". The Guardian.

Dans le cas du Danemark, la démarche semble différer. Tout d'abord, le Nationalmuseet offre une vaste collection ethnographique permettant de qualifier ce musée de « musée universel »³⁷ et en développant tout au long des siècles son aspect « national ». Déjà depuis ses débuts, le musée avait pour objectif de prioriser le patrimoine de l'Etat danois au sens large, en incluant donc le Schleswig-Holstein et les autres ex-colonies. C'est ainsi que cette institution intègre deux identités : d'un côté le musée des cultures du monde, et de l'autre un musée européen local.³⁸ En revanche, la conservation et la préservation des trésors du monde entraîne souvent des responsabilités. C'est pourquoi en 2002, 19 parmi les plus grands musées d'Amérique du Nord et d'Europe signent la « *Déclaration sur l'importance et la valeurs des musées universels* ».³⁹ Avec cette déclaration, l'ICOM accentue l'importance du rôle essentiel que les musées universels ont en tant que médiateurs de la tolérance entre les peuples. Cependant, cette approche a été perçue par différents chercheurs comme une tentative de cacher la question de la restitution. D'ailleurs, comme le précise Peter Penz (dans Goodnow, K., & Ackman, H., 2008) le Nationalmuseet n'a jamais été sollicité pour signer le document.⁴⁰ Penz ajoute que le Nationalmuseet a rarement reçu des réclamations de restitution et de répartition des biens culturels de ses collections. Puis, lorsque ces réclamations sont effectuées par des demandeurs au Danemark et/ou à l'étranger, chaque demande est analysée au cas par cas et ensuite approuvée ou refusée.

Le Nationalmuseet fut cependant un des premiers musées sollicités dans les polémiques de restitution du patrimoine matériel. Par exemple, déjà depuis 1929, de nombreux objets de la collection islandaise du musée furent restitués. La même procédure fut effectuée pour certains artefacts du Groenlande et des Îles Féroé. Ces restitutions sont une conséquence des évolutions politiques au sein de ces ex-pays colonisés, notamment concernant leur indépendance. La sélection des objets à restituer fut négociée plutôt au niveau professionnel qu'au niveau politique.⁴¹ En prenant l'exemple du Groenlande, Peter Penz affirme que cette restitution a été relativement simple. Tout d'abord, une commission composée par six membres et un secrétaire fut établie entre 1983-4. Le président de la commission était le directeur du Musée National du Groenland et le vice-président était le directeur de la collection ethnographique du Nationalmuseet. Suite à une série de démarches

³⁷ Penz, P. (2008). Chapter 4 - Return of prodigal son - but is the seat taken ?. Dans : , Goodnow, K., & Ackman, H., (Dir.), *Scandinavian museum and cultural diversity*, Berghahn Books, p. 30-36.

³⁸ Ibid.

³⁹ *Declaration on the importance and value of universal museums*. (2004). International Council of Museums.

⁴⁰ Goodnow, K., & Ackman, H., (2008), p. 30

⁴¹ Ibid, p. 31

administratives, le premier objet fut restitué en 1982 et le dernier en 2001.⁴² Cette collaboration dano-groenlandaise permit une restitution de plus de 35 000 objets, même si un nombre considérable (environ 100 000) se trouve encore à Copenhague.⁴³ Cela dit, le processus a duré près de 17 ans mais avec succès et afin de le célébrer, une exposition fut réalisée en 2001 sous le nom de *Utimut*.

Toutefois, la situation change après 2001. Toujours dans son article, Peter Penz évoque une conférence organisée à Nuuk en 2007, celle-ci autour du thème de « la rapatriement de l'héritage culturel ». Étonnamment, lors de la conférence, une réaction d'indifférence envers cette démarche fut observée chez les jeunes générations présentes à la conférence. Cet épisode devrait indiquer donc que la restitution des objets et de leurs mémoire ne concerne pas seulement les faits mais aussi les interprétations, les significations et la manière dont les individus s'auto-déterminent autour de ces objets. Tout en sachant qu'ils possèdent également une valeur symbolique incontournable et que souvent il est difficile de la faire revenir une fois perdue. Car ce qui a été *done* ne pourra pas être *undone* et que les objets restitués ne seront pas les mêmes de ceux qui ont été pris.⁴⁴

Pour répondre à ces polémiques, de plus en plus de solutions sont proposées pour répondre à la question coloniale dans les musées nationaux : décoloniser les narratives et donc repenser les musées. Cinnamon Catlin-Legutko, présidente et CEO (*chief executive officer*) de l'Abbe Museum situé dans le Maine, propose lors de son discours dans TedX talk en 2016 un avis sur la manière dont le concept du musée devrait évoluer. Tout d'abord, selon Catlin-Legutko, il faudra plus d'engagement de la part des musées afin de donner une place aux ex-colonisés dans les narratives coloniales récentes des musées occidentaux.⁴⁵ Ensuite, Catlin-Legutko propose des aspects à évaluer, afin de décoloniser les musées contemporains et leurs pratiques : 1) intégrer dans la conception des expositions plus de communication interculturelle entre l'ex-colon et l'ex-colonisé, pour pouvoir créer une construction subalterne du savoir muséale ; 2) privilégier la voix et le point de vue de l'ex-colonisé ; 3)

⁴² Ibid, p. 32

⁴³ Pour plus de détails du processus de restitution entre Danemark et Groenlande, il est disponible dans : Rosing, P., & Penz, P. (2004). The Museum Collaboration of Denmark and Greenland. In *Utimut – Return, The Return of More than 35,000 Cultural Objects to Greenland*, edited by Peter Pentz, 17–21. Copenhagen: National Museum of Denmark; Nuuk: Greenland National Museum and Archives; Geneva: UNESCO.

⁴⁴ Goodnow, K., & Ackman, H., (2008), p. 36

⁴⁵ TEDx Talks. (2016, 6 décembre). *We Must Decolonize Our Museums | Cinnamon Catlin-Legutko | TEDxDirigo* [Vidéo]. YouTube.

raconter une histoire la plus objective possible, car en racontant la réalité objective depuis le début nous aurons un aperçu de ces pratiques muséales.⁴⁶

Actuellement, les débats autour de la mémoire coloniale sont aussi menés par l'opinion publique. On peut en effet observer une augmentation de manifestations et de mouvements activistes ces dernières années dans les différents ex-pays colonisateurs. Un des plus actifs est le mouvement né à New York, appelé *Decolonize this place* (DTP). Dans son site officiel, le mouvement décrit son objectif :

A travers l'organisation et l'action, d'apporter un nouveau courant d'analyse et des nouvelles traditions de résistance concernant : la résurrection indigène, la libération des Noirs, la Palestine libre, le Porto Rico libre, les luttes des travailleurs et des débiteurs, la justice envers les migrants, le démantèlement du patriarcat, etc.⁴⁷

Comme Dibbitz et Catlin-Legutko, la directrice du musée Walker Art Center à Minneapolis (Olga Viso) déclare aussi que « si les musées veulent continuer d'avoir leur place, ils devront arrêter de voir les activistes comme des antagonistes », et que « ils devraient se voir comme des entités politiques qui apprennent, et non comme des centres impénétrables dans l'auto-validation et l'autorité. Car s'ils refusent, les musées risqueront de devenir des artefacts culturellement non-pertinents. ».⁴⁸

Toutefois, ces deux dernières années la vague d'activisme concernant l'héritage colonial a augmenté en influence. Après les manifestations de *Black Lives Matter*⁴⁹ en 2020, les manifestants vandalisaient diverses statues représentant des figures en lien avec l'esclavage et/ou la colonisation. Nombreuses statues furent vandalisées aux Pays-Bas, des figures en lien avec le Siècle d'Or et la Compagnie des Indes Orientales néerlandaise. Un exemple, fut la statue de Piet Hein (Heyn) située à Rotterdam-Delfshaven. Piet Hein fut officier de la marine des Provinces Unies néerlandaises. Figure controversée, Piet Hein est d'un côté lié dans le commerce d'esclaves, de l'autre il est souvent présenté comme un héros national. En juin 2020, sa statue sera marquée avec « killer » (*assassin*) et « dief » (*voleur*)

⁴⁶ Ibid

⁴⁷ Traduit par l'auteur depuis l'anglais : FAXXX. (s. d.). DTP. Consulté le 25 février 2022, à l'adresse <https://decolonizethisplace.org/faxxx-1>

⁴⁸ Traduit par l'auteur depuis l'anglais : Hunt, T. (2019, 24 juillet). Should museums return their colonial artefacts? *The Guardian*.

⁴⁹ Pour plus de détails sur ce phénomène social, consultez l'ouvrage Keeanga-Yamahtta, T. (2017). *Black Lives Matter, le renouveau de la révolte noire américaine*. Agone, Contre-feux.

par des activistes. Beaucoup d'autres statues aux Pays-Bas et ailleurs, suivront le même sort durant la même année.⁵⁰

Cette vague activiste touchera aussi le Danemark, comme nous l'a mentionné aussi Mette Boritz, lors de l'entretien :

People from the Art Academy here in Copenhagen. They were throwing statues of formal king Christian V to the harbor. It was only a copy of the ... anyway (*rire*), but it made a huge force, because they were saying that all Copenhagen was building on sugar money and slaves. [...] There was a discussion played on a gravestone from Peter von Scholten, the man who gave the slave free and Governor-General of the Danish West Indies, and all of his memorial plates have the text of that. And some people wanted it to be destroyed, because it is not true (they said) and he does not have this honor. It is not honorable to be a slave owner, etc.⁵¹

La discussion autour des statues coloniales a, bien entendu, touché également les ex-pays colonisés. Au Groenland, la statue du missionnaire Hans Egede a été au cœur de nombreux débats publics. Après avoir été vandalisé le 21 juin, fête nationale du Groenland, le sort de cette statue diffère de celui d'autres dans le reste du monde. Après de longues semaines de discussions publiques, les habitants décidèrent de passer au vote afin de pouvoir régler ce problème une fois pour toute : soit de retirer la statue soit de la laisser sur place. Le vote montre, étonnamment, la volonté de laisser la statue sur la place la plus ancienne de Nuuk encore appelée « *Kolonihavnen* » (port coloniale).⁵²

Les lieux de mémoire de Nora, dans leurs sens le plus large, évoluent en lieux de débats entre les ex-colonisateurs et les ex-colonisés. Par exemple, la volonté de retirer la statue d'une figure liée à la colonisation, a-t-il un contre-effet comme celui de vouloir effacer le passé et de le réécrire ? De l'autre côté, le maintien de ces statues pourrait-il signifier de conserver la mémoire d'une violence coloniale qui a été effacée ? D'ailleurs, les mêmes questions se posent pour les musées nationaux et leurs démarches novatrices pour la décolonisation de leurs espaces. Ces institutions ont-ils trouvé des solutions aux débats ? Ou bien les démarches pour les résoudre, au contraire, ne font que les alimenter ?

⁵⁰ De Zwaan, I. (2020, 12 juin). Standbeelden en instituten in Rotterdam en Amsterdam beklad door activisten. *de Volkskrant*. Consulté le 21 Février 2022, à l'adresse : https://www.volkskrant.nl/nieuws-achtergrond/standbeelden-en-instituten-in-rotterdam-en-amsterdam-beklad-door-activisten~b5e87b16/?referrer=https%3A%2F%2Fen.wikipedia.org%2F&utm_source=link&utm_medium=social&utm_campaign=shared_earned&referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F

⁵¹ Voir annexe 2, p. 47

⁵² Andersen, A. N., & Krebs, M. L. (2020, août 31). *Des militants réclament une décolonisation mentale au Groenland*. JusticeInfo.net. Consulté le 28 Février 2022, à l'adresse : <https://www.justiceinfo.net/fr/45189-des-militants-reclament-une-decolonisation-mentale-au-groenland.html>

1.2. *Un musée entre histoire coloniale et histoire nationale*

Avant de poursuivre la réflexion autour de l'histoire officialisée par l'institution mémorielle, il semblerait opportun de distinguer deux termes fondamentaux rencontrés lors du discours mémoriel : « histoire » et « mémoire ».

Cette distinction pourrait dans un premier temps ne pas sembler évidente, même si elle est déterminante dans notre analyse. En s'appuyant sur la différenciation réalisée par l'historien français Henry Rousso (1998)⁵³, la mémoire rend le passé présent de manière immédiate et sélective alors que l'histoire nous en apprend la rupture, en accentuant les changements qui sont intervenus avec le passé. Dans la distinction de Rousso, nous observons donc une hiérarchie entre les deux notions : d'un côté la mémoire comme un fardeau, « le poids du passé » et de l'autre l'histoire qui contextualise le passé pour faire appréhender sa distance et ses évolutions dans le présent.⁵⁴ Autrement dit, l'histoire est objective et rigoureuse alors que la mémoire est plus subjective et sélective. Les deux notions présentent également un aspect commun crucial, car elles sont anachroniques puisque situées hors du temps dont elles sont supposées rendre compte.

Cela dit, même si l'histoire est désignée comme étant objective, l'écriture de l'histoire nationale n'est pas une démarche neutre par rapport à sa mission identitaire et sociale. Cette démarche devient donc visible à travers les discours officiels dans les différents lieux de mémoire et dans notre cas le musée. Il se trouve que l'intérêt derrière ses expositions est de présenter ses collections sur différents plans : artistiques, techniques, scientifiques ou historiques. Cependant, que s'agit-il de l'intérêt du plan national ? Puisque le musée assume une fonction de média dans la transmission de la mémoire collective, comment présente-il l'histoire, qu'elle soit nationale et/ou coloniale ?

Lorsque l'on pense à un musée, notre esprit le classe déjà inconsciemment dans une catégorie particulière : musée d'art, musée de science naturelle, d'ethnologie ou encore musée d'archéologie et d'histoire. En revanche, devrions nous nous limiter à ces catégories pour qualifier les musées d'aujourd'hui ? Comme déjà mentionné, en l'espace de quelques décennies un grand travail de réflexion a provoqué des changements considérables au sein des musées modernes. Durant le colloque *Musées et Sociétés*, tenue en France en 1991, il fut

⁵³ Rousso, H. (1998). *La hantise du passé*. Textuel.

⁵⁴ Ibid, p. 23

décidé par exemple de la naissance d'une nouvelle typologie muséale, celle des « musées de société » :

Les musées de société sont des musées caractérisés par leur rôle de conservatoire, d'étude et de valorisation de collections composées d'objets et de documents témoins de l'évolution de l'homme et de la société. Les principales disciplines scientifiques qui y sont exercées sont principalement les sciences humaines [...] Et c'est au titre de la construction de la mémoire collective que leur mise en musée a été définie.⁵⁵

La naissance de nouvelles catégories muséales a permis d'étendre les fonctions de cette institution, comme par exemple d'étudier l'évolution humaine, de transmettre et de comprendre la diversité, etc. Ensuite, de plus en plus de musées commencent à porter une réflexion sur la composante interdisciplinaire de la conception des expositions. A partir de cette nouvelle catégorie muséale née en France, le Nationalmuseum et le Rijksmuseum ont-ils réfléchi à une nouvelle ère muséale au sein de leurs pays ? Doit-on aujourd'hui encore parler de musées nationaux, alors que les histoires racontées englobent des mémoires multiculturelles ?

Pour mieux éclairer cette diversité muséale, G. H. Rivière en 1989 proposa une classification muséale en quatre grandes catégories : musées d'art, musée de sciences de l'homme, musée de science de la nature et musée des sciences et des techniques.⁵⁶ La classification de Rivière a souvent été remise en cause, notamment sur sa subdivision et la limitation des catégories citées. C'est pourquoi, un cinquième groupe de musée s'ajoute à la liste, celui des « musées multidisciplinaires et des musées interdisciplinaires »⁵⁷, où nous pouvons aussi insérer les deux analysés. Le Nationalmuseum par exemple est un musée national, mais il est aussi dirigé vers une thématique ethnographique et archéologique. Le Rijksmuseum, en revanche, est présenté comme un musée situé entre l'histoire de l'art et les sciences de l'homme. Cependant, le Nationalmuseum et le Rijksmuseum, contrairement à la France, semblent ne pas encore se plonger dans cette démarche.

Avant tout, le Rijksmuseum et le Nationalmuseum sont des musées nationaux. Ces musées catégorisés comme étant « nationaux », sont orientés sur une pluralité de champs. Le Nationalmuseum et le Rijksmuseum avec leur vaste collection montrent que l'univers muséal peine à définir ce qu'un musée national doit contenir et représenter. La diversité des thèmes abordés n'est donc pas le seul critère pour classer un musée comme étant national,

⁵⁵ Drouguet, N. (2015), p. 104

⁵⁶ Rivière, H. G. (1989). *La Muséologie selon Georges Henri Rivière*. Paris, p. 90-140.

⁵⁷ Ibid

l'emplacement du bâtiment a aussi une importance. Le qualificatif de national se réfère au fait de couvrir un sujet à l'échelle du pays et de son histoire, c'est pour cette raison que les musées nationaux sont souvent placés dans les capitales. Dans le cas du Nationalmuseum, nous observons une difficulté dans son classement. Certains spécialistes le désignent comme étant un musée universel, avec pour objectif de montrer l'évolution des civilisations à une échelle plus large que la nation.⁵⁸ Cette typologie de musée s'accroît particulièrement à partir du XIX^e siècle, période durant laquelle les deux musées furent fondés.

Ce siècle devient symboliquement marquant pour plusieurs pays européens par différents aspects : c'est une période marquée par des conflits qui ont pour résultat une reconceptualisation de la géopolitique de cette époque. Ces changements sont notamment en rapport avec l'effondrement de certains empires (espagnol et portugais) et la formation d'autres (français, allemand et britannique) ces événements marquent un tournant décisif pour l'histoire mondiale. De plus, cette époque est aussi caractérisée par l'émergence d'une conscience et d'un sentiment d'appartenance nationale. En s'appuyant sur la théorie de l'historien britannique Eric Hobsbawm et de son livre « *L'ère des révolutions 1789-1848* »⁵⁹, nous observons que le XIX^e siècle a trois tendances majeures : la démocratisation, l'industrialisation et le nationalisme.

Cette tendance nationaliste intéresse les institutions émergentes de l'époque, comme dans le cas des musées. C'est peut-être pour cela que les musées, dès l'ouverture, essaient de conserver un ensemble de biens matériels comme outil pour prouver l'existence de la nation. Dans notre étude, l'institution nationale se réfère à sa gestion et non à son contenu patrimonial. Le musée, comme ses collections, appartient à l'Etat qui le gère. Mais comme on a pu le constater, les collections n'ont souvent pas une provenance nationale comme on en a l'exemple aujourd'hui dans divers musées du monde. Comment se fait-il alors que ces objets sont censés raconter une histoire nationale ?

Par exemple, Drouguet, N. (2015, p. 107) en décrivant le concept de nation, comme l'objet du musée, fait souvent référence à un enracinement spatial et temporel. Les expositions des musées nationaux montrent souvent des artefacts caractérisés par des traits d'identité de la nation. C'est pourquoi le musée national, souvent placé dans la capitale du pays, envisage de présenter une collection de référence à l'échelle nationale. Le musée a donc

⁵⁸ Gob, A. & Drouguet, N. (2014), p. 52

⁵⁹ Hobsbawm, E. (1962). *The age of revolution 1789-1848*. Weidenfeld & Nicolson Ltd

pour objectif d'opérer la synthèse des éléments nationaux en les présentant dans ses collections, en accentuant leurs spécificités nationales « c'est-à-dire qu'on ne retrouve nulle part ailleurs ». ⁶⁰ Ce qu'on y expose est donc réfléchi pour créer une image partagée dans un territoire précis. Nous pouvons donc affirmer que le musée agit comme un *lieu de production* pour l'imaginaire national, et donc aussi pour la construction d'une mémoire partagée entre des individus qui ne se connaissent pas.

Approfondissons le cas du Nationalmuseet et du Rijksmuseum. Les deux musées se trouvent dans les capitales des pays respectifs et possèdent une collection très vaste à échelle nationale. Ces collections racontent des histoires sur l'identification nationale, comment peut-on donc traiter des événements traumatiques de l'histoire nationale, pour nourrir ce sentiment d'appartenance au lieu de s'en éloigner ? Comment peut-on intégrer l'histoire coloniale dans l'histoire nationale ? La réponse demande plus de réflexion.

Le Nationalmuseet présente, par exemple, deux expositions distinctes : une traitant de l'histoire coloniale (*Stemmer fra kolonierne*) et l'autre de l'histoire nationale (*Danmarkshistorier 1660-2000*). La démarche derrière ce choix reste encore inconnue, curieusement dans cette deuxième exposition nous retrouvons plusieurs histoires liées à la colonisation. La première, centrale dans notre analyse, privilégie une approche subalterne en mettant notamment en avant les mémoires des ex-colonisés. Comme affirmé par Mette Boritz lors de l'entretien :

We have been telling about the Danish colonies in our “basic exhibition” in ... in the story of Denmark in prehistory to nowadays, and of course there is a story about the Danish areas and colonies in those exhibitions. But they are only little stories in a huge story you may say. So they have always been there, you can find stories by the colonies in different places and in different exhibitions. You can see them in the modern Danish history exhibition called “Danish Stories” about Denmark from 1660 to nowadays, there you can find a room with some different colonies from the North and from the South. ⁶¹

Comme le Nationalmuseet, le Rijksmuseum intègre cette histoire coloniale dans ses autres expositions. Durant la mise en place de l'exposition *Slavernij*, ses éditeurs se sont interrogés sur la raison pour laquelle cette exposition autour des horreurs de la colonisation fut conçue si tardivement. Tout d'abord, ils pensaient qu'il s'agissait d'un problème de collection, car selon certains il n'y avait pas assez d'objets à pouvoir être exposés sur ce thème. En revanche, après un travail de recherche plus profond comme, dans le cas du Nationalmuseet, les éditeurs néerlandais se sont rendu compte que la totalité des expositions

⁶⁰ Drouguet, N. (2015), p. 9

⁶¹ Voir Annexe 2, (p. 60)

étaient liées à l'histoire de la colonisation. En conséquence, le musée néerlandais commencera une démarche qui a permis de rajouter des informations supplémentaires des œuvres exposées en lien avec l'esclavage dans plusieurs expositions, notamment celles concernant le XVIIe, XVIIIe et XIXe siècle. Ce travail d'ajustement informatifs sera une partie intégrante du projet « *Rijksmuseum & Slavernij* » qui concerne trois départements du musée : celui du Moyen-Âge, de la Renaissance et celui du XXe siècle. Cependant, cette histoire coloniale est construite d'une certaine manière afin d'évoquer une certaine mémoire. C'est pour cela qu'il conviendrait de réfléchir aux enjeux d'une telle émergence de démarches autour du passé colonial, ainsi que du pourquoi cette question coloniale est redevenue visible depuis son invisibilité ?

Une des raisons pourrait être l'évolution perceptible tout au long de ces trois derniers siècles de la question patrimoniale. Depuis la conception de l'institution au XIXe siècle, le sentiment de préserver un objet, une histoire et une culture semblait crucial pour construire en conséquence un sentiment d'appartenance nationale. Ensuite, durant le XXe siècle, préserver la mémoire et donc l'identité collective, venait du fait de réciter un discours national avec une certaine univocité afin de donner sens à la collectivité.⁶² Cependant les polémiques qui ont émergé durant le XIXe siècle autour de l'histoire coloniale ont remis en question les historiens et leurs travaux d'écriture de l'histoire. Cela dit, la question coloniale et son récit dans l'histoire nationale, reste encore complexe.

Cette mémoire coloniale réside dans nos sociétés à travers les vecteurs de différentes natures : artistiques (littérature, cinéma, musique, ...), publiques (école, musée, ...), etc. Puisque la mémoire est un processus dynamique, qui se reconstruit en permanence « elle laisse aussi des traces, immédiates, indélébiles, incorporées dans l'imaginaire sociale. ». ⁶³ En conséquence, l'Etat reste malgré tout le vecteur légitime du récit national et le médiateur principal de l'orientation de politique mémorielle. Il est donc capable de convertir l'histoire en mémoire, ou encore en récit national. Mais comment faire face à une mémoire construite autour d'un des « malaises de notre histoire », souvent décrits comme étant des « accidents de parcours » dans le récit national ? Et surtout comment pouvons-nous faire passer « ce passé qui ne passe pas »⁶⁴ ?

⁶² Blanchard, P., & Bancel, N. (2005), p. 24

⁶³ Ibid, p. 25

⁶⁴ Conan, E. & Rousso, H. (1994). *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Fayard.

Normally, in Denmark and the other exhibitions that we have in our National museum, you tend to tell the stories about the colonies in historical, political or economical terms. [...] it is not only what it is or in the other way, but to take different points of view. And it could also be surprising because, you can be white in the Danish West Indies Islands and also have a terrible life, or be black and have a good life. (Voir Annexe 2, p. 60)

Mette Boritz, éditrice de l'exposition *Stemmer fra kolonier*, exprime son avis sur le sens de concevoir une exposition autour de l'histoire coloniale danoise. Selon elle, l'objectif est de déconstruire l'imaginaire coloniale et de questionner le manichéisme souvent transmis autour de cette période. Comme elle a précisé, l'objectif derrière cette exposition était de montrer que « l'on pouvait être un blanc dans les compagnies des Indes Occidentales danoise et avoir aussi une vie pénible, ou être noir et avoir une belle vie ». Cette déconstruction de l'imaginaire coloniale peut-elle être une stratégie du musée national pour une meilleure intégration de l'histoire coloniale dans l'histoire nationale ?

L'histoire, qu'elle soit coloniale et/ou nationale, est diffractée. D'un côté, par des phénomènes de refus de mémoire, car souvent cette partie de notre histoire n'est pas entièrement « assumable ».⁶⁵ Il y a les répercussions du coloniale dans les sociétés des ex-colonisés et des ex-colonisateurs, lesquelles impactent la construction d'une mémoire. Une construction qui se forme à travers une opération dialectique, d'où l'histoire ne sort jamais immaculée.⁶⁶ C'est de cette rencontre entre national et colonial, que résultera une mémoire malaisément acceptable d'un passé coloniale qu'on préférerait oublier.

Contrairement à la démarche danoise, le musée néerlandais ne semble pas vouloir abattre l'imaginaire colonial mais plutôt l'affronter. L'exposition *Slavernij* fut la première dans l'histoire du musée dédiée au sujet de l'esclavage. Cela est liée peut-être à la difficulté du Rijksmuseum à affronter cette partie complexe de l'histoire néerlandaise. Alors pourquoi associer pour la première fois l'histoire coloniale dans les histoires nationales du musée ? Le directeur du musée Taco Dibbitz déclare que l'esclavage est une partie intégrante de l'histoire néerlandaise et que creuser dans cette partie de l'histoire nationale, permettra une meilleure compréhension de la société néerlandaise actuelle.⁶⁷ Dans le cas néerlandais, l'intégration de l'histoire coloniale dans l'histoire nationale avait pour objectif de permettre une meilleure compréhension et donc de diminuer la hantise envers ce passé.

⁶⁵ Blanchard, P., & Bancel, N. (2005), p. 30

⁶⁶ Norman, G. Finkelstein, *L'industrie de l'Holocauste*, La Fabrique édition, 2001.

⁶⁷ Site officiel du Rijksmuseum, *Landmark exhibition, slavery to open at Rijksmuseum this spring*. Consulté le 3 Mars à l'adresse : <https://www.rijksmuseum.nl/en/press/press-releases/landmark-exhibition-slavery-to-open-at-rijksmuseum-this-spring>

Pour reprendre les mots de l'historien français Pierre Nora « La France est malade de sa mémoire »⁶⁸, mais le Danemark et les Pays-Bas le semblent aussi. En effet, la mémoire crée des polémiques actuellement, c'est ainsi que l'omniprésence coloniale sort enfin de l'oubli. C'est cette « absence » du colonial présente dans des institutions, conçues pour la transmission et l'éducation, qui est au cœur des polémiques autour de l'oubli. Mais il convient alors de se demander comment s'est construit cet oubli. Lemaire, S. (2006) suggère qu'il s'est formé avec la rupture des liens entre l'histoire nationale et coloniale. Paradoxalement, jusqu'à une certaine période, différents ouvrages étaient promoteurs de la colonisation. Comment s'explique alors ce bouleversement de la fierté nationale de la colonisation vers la hantise de cette dernière ? Le passage de Lemaire, S. intitulé « *du credo impérial à l'éclipse du colonial* », s'interroge aussi sur cette rupture. Selon elle, les institutions officielles ne traitent pas suffisamment la complexité du phénomène coloniale, ou encore elles essaient d'écarter tout lien avec l'histoire nationale.

Toutefois, en l'espace d'une quinzaine d'années de nouvelles mesures ont été mises en place concernant la narrative nationale au sein des institutions muséales. Cela dit, ce changement a commencé dans les musées mais ne semble pas encore affecter d'autres institutions nationales. Comme mentionné précédemment, le musée n'est pas la seule influence de la mémoire collective, une influence extérieure telle que l'école est fondamentale. Cette dernière, souvent attaquée par les chercheurs, semble ralentir cette conscience coloniale en favorisant une politique de l'oubli. A cet égard, Olivier Pétré-Grenouilleau écrit en 2005 un article intitulé « *Les identités traumatiques. Traités, esclavage, colonisation* », dans la revue *Le Débat* afin d'apporter une réflexion autour de cette problématique coloniale. Selon Pétré-Grenouilleau existent plusieurs typologies d'histoire, d'un côté l'histoire académique et de l'autre l'histoire manipulée. Dans un contexte où ces mémoires ne semblent pas se concilier, les programmes risquent donc de donner à la population une histoire commune à double lecture : une pour les descendants des ex-colonisés (donc les victimes) et l'autre pour les descendants des ex-colonisateurs (donc les responsables). Cette dualité d'interprétation, produira non pas une histoire du passé, mais plutôt un « *compromis mémoriel* ».⁶⁹

⁶⁸ Lemaire, S. (2006). Histoire nationale et histoire coloniale : deux histoires parallèles. Dans : , Blanchard, P., & Bancel, N., *Culture post-coloniale 1961-2006. Traces et mémoires coloniales en France* (p. 53-68). Paris : Autrement.

⁶⁹ Ibid, p. 60

C'est à partir de toutes ces réflexions que nous pouvons observer que la valeur identitaire et sociale de la mémoire occupe une place importante dans les narratives nationales. Il est vrai que, dans la plupart des sociétés actuelles, apprendre les leçons du passé n'est plus un *devoir de mémoire* négligeable. Toutefois, même si l'histoire permet de transmettre rigoureusement les faits historiques, cela ne l'empêche pas de choisir lesquels raconter et comment. C'est pourquoi dans les narratives officielles nous rencontrons souvent une césure nette entre histoire nationale et coloniale. Dans ces discours les vraies raisons de la colonisation, danoise ou néerlandaise, sont souvent survolées ou réduites à des généralisations sommaires. C'est bien l'éclipse du colonial qui produit son absence dans la conscience nationale.

Pour conclure, l'histoire coloniale est intrinsèquement liée à l'histoire nationale permettant d'éclairer l'interdépendance des sociétés ainsi que les diverses revendications exprimées dans l'époque post-coloniale. En effet, les valeurs identitaire et sociale de la mémoire sont des outils fondamentaux pour la construction collective d'une histoire partagée dans l'imaginaire national. Il s'agit donc d'une histoire avec un parti pris, construit et reconstruit afin de répondre à un besoin social territorialisé et donc d'en renforcer son autodétermination et appartenance. Autrement dit, l'histoire coloniale occupe dans les deux pays analysés une place d'« accidents de parcours » dans le récit national qui a pu être corrigée par d'autres faits historiques réparateurs.

1.3. L'exposition du passé coloniale à travers ses objets

Une partie du succès des établissements muséaux est liée à leurs collections. Plus précisément, ce succès est lié à l'image qu'ils donnent aux objets exposés. D'un côté, il est difficile de savoir quels sont les enjeux de ces musées qui traitent leur héritage colonial. De l'autre, les débats sur la restitution des objets ont drastiquement transformé la dynamique coloniale. Cette dynamique sera abordée plus tard dans le dossier. De plus, la popularité des musées n'a jamais été aussi forte qu'aujourd'hui, résultant d'une logique de développement touristique et économique de ces institutions.⁷⁰ L'évolution du domaine muséal fait donc, entre autre, endosser à la mémoire une valeur économique et touristique.

L'exposition assume alors la fonction la plus emblématique du musée, car elle devient la raison principale pour que les visiteurs se rendent dans l'institution. Partant d'une logique

⁷⁰ Frey, B., Meier, S. "The Economics of Museums", in Ginsburgh, V., Throsby, D., *Handbook of the Economics of Art and Culture*, Amsterdam, Elsevier, vol. 1. 2006, p. 1017-1050.

où le musée est le média mémoriel, l'exposition est un de ses outils de communications.⁷¹ Même si l'exposition est une partie incontournable de l'institution, elle n'est pas pour autant exclusive à ce dernier. C'est pourquoi les expositions se retrouvent dans d'autres lieux que les musées comme des centres culturels, bibliothèques, écoles, etc. Selon Davallon, J. (1999) c'est bien l'exposition qui a une fonction de média et non le musée, car elle est « *comme un dispositif résultant d'un agencement de choses dans un espace avec l'intention (constitutive) de rendre celles-ci accessibles à des sujets sociaux* ». ⁷² Dans l'exposition, une des caractéristiques fondamentales est de donner un rôle important au visiteur, car ce sera de ce dernier que viendra l'interprétation des pièces et de l'espace.

Lorsqu'on parle du musée comme média, deux conceptions extrêmement contradictoires se présentent à nos yeux : d'un côté le concept technico-scientifique novateur du média et de l'autre l'image traditionnelle du musée comme dépôt des collections. Plus généralement, le média est associé aux outils de diffusion d'information, car il représente l'ensemble des technologies communicatives.⁷³ Comme pour le musée, selon Davallon (1992) le média est également défini par trois caractéristiques principales, il est à la fois 1) un support technologique, 2) une technologie de communication d'information et 3) une technologie qui est développée économiquement par des structures industrielles.⁷⁴ Cependant, la définition donnée par Davallon semble être désuète, car la mutation des médias depuis la fin du XXe siècle ont mis en évidence des failles dans sa définition.

Actuellement, Lafon (2019) affirme que cette notion reste désormais floue.⁷⁵ Selon sa définition, le média d'aujourd'hui a acquis un sens bien plus étendu qu'au XXe siècle. Il est actuellement défini à partir de trois typologies de dispositifs : 1) médiatiques, 2) de communication et 3) de médiations. Ces dispositifs, pour devenir média, doivent être agencé de manière à avoir une(des) finalité(s) particulière(s).⁷⁶ Cet élargissement du concept a pour objectif d'englober d'autres dispositifs dans la notion, notamment ceux de la signalétique et de l'exposition. L'extension du terme média ne correspond pas totalement à la réflexion

⁷¹ Gob, A. & Drouguet, N. (2021). Chapitre 6. L'exposition. Dans : André Gob éd., *La muséologie: Histoire, développements, enjeux actuels* (pp. 165-214). Paris: Armand Colin.

⁷² Davallon, J. (1999). *L'Exposition à l'œuvre*. Paris, L'Harmattan, p. 11.

⁷³ Davallon, J. (1992). Le musée est-il vraiment un média ?. In: *Publics et Musées*, n°2. Regards sur l'évolution des musées (sous la direction de Jean Davallon) p. 99-123.

⁷⁴ Ibid, p. 100

⁷⁵ Lafon, B. (2019). Introduction. Les médias et les médiatisations : un modèle d'analyse. Dans : Benoît Lafon éd., *Médias et médiatisation: Analyser les médias imprimés, audiovisuels, numériques* (pp. 7-16). FONTAINE: Presses universitaires de Grenoble.

⁷⁶ Ibid, p. 8

effectuée par Davallon (1992), et il ne répond pas au questionnement formulée dans cette même analyse, c'est-à-dire : *le musée peut-il alors être considéré comme un média ?*

Il est certain qu'aujourd'hui l'exposition constitue le dispositif de médiation principal du musée. Selon Davallon, l'évolution de l'institution muséale s'est récemment orientée vers les entreprises culturelles actuelles, c'est-à-dire en proposant ses expositions comme une marchandise ou comme un mode de production souvent accompagné d'annexes (livres, reproductions, etc.). Il continue en affirmant que même si le musée rentre donc dans une logique d'économie culturelle, il n'est pas pour autant un média. C'est l'exposition en revanche qui s'en rapproche, car elle fonctionne comme un dispositif médiatique installant un rapport aux objets ou aux savoirs. Comme n'importe quel média, l'exposition atteint sa performance sociale par la manipulation du récepteur par l'émetteur, grâce à une logique de répétition et donc d'enfermement.

Cependant divers indices nous suggèrent que cette institution n'est pas loin de devenir un média. Par exemple, cette valeur économique de la mémoire provoque une mutation, les visiteurs s'y transforment en une « clientèle » attirée par la « consommation » des objets, ainsi que par leurs messages. Toutefois, cette mutation est-elle suffisante pour transformer le musée en média ? Il semble donc nécessaire de redéfinir sociologiquement le média, afin de pouvoir considérer le musée en tant que tel.⁷⁷ Il est vrai que l'institution a une place de médiateur sociale entre le récepteur et les objets, mais c'est à travers l'exposition et la « patrimonialisation » que le musée restitue la dimension symbolique de ses œuvres. Pour terminer, Davallon (1992) argumente qu'à part l'opposition traditionnelle entre « muséologie d'objet » et « muséologie d'idée », il en existe une troisième, celle de la « muséologie de point de vue ».⁷⁸ Cette dernière repose sur l'idée que le musée n'est pas le média qui l'on définit habituellement, mais plutôt que son influence sociale relève probablement d'une autre nature. Cette nature est donc celle d'informer une large partie de la population, forgeant ainsi la mémoire collective sur des narratives sélectionnées.

En revanche, les expositions sur le thème colonial relèvent un message différent selon leur contexte temporel. Il est vrai que cette typologie d'exposition se présente différemment selon si elle se situe dans une époque coloniale ou dans une époque post-coloniale. Dans les

⁷⁷ Davallon, J. (1992), p. 99

⁷⁸ Ibid.

premiers temps les expositions coloniales, furent souvent associées à des zoos humain⁷⁹, car ils avaient pour objectif de reproduire l'environnement de la colonie sur le sol du colonisateur. Ce dernier, en contemplant l'altérité, restait fasciné et convaincu de la légitimité coloniale. Par la suite les expositions montrèrent comment le colon, à travers son témoignage, revendique son existence et son indépendance aux yeux du colonisateur. Nous observons à ce moment un bouleversement considérable dans la conception et la production des expositions sur le passé colonial, au centre desquelles les « objets » occupent une place fondamentale.

L'objet dans sa définition donnée par Louis-Marie Morfaux (1980) représente « une réalité matérielle solide, visible et tangible ».⁸⁰ Plus précisément, un des éléments qui caractérise l'objet est la capacité de le percevoir dans toute sa matérialité.⁸¹ Cependant, il est nécessaire d'effectuer une contextualisation des objets, car la nature d'un objet est considérablement modifiée par son contexte. Selon Julien, M. & Rosselin, C. (2005) cette contextualisation est seulement réalisable dans le cadre d'une société ou d'un groupe social précis.⁸²

En effet, le contexte modifie l'objet sur de multiples aspects : son sens, son interprétation, la relation entre les objets eux-même, l'endroit de leur placement, les humains qui vont y interagir, etc. Dans notre étude, nous n'essayons pas de remettre en question l'existence des objets et ni leurs interprétation individuelle ou collective, mais plutôt de réfléchir sur la place de la culture matérielle coloniale dans les musées analysés. Ces derniers suscitent souvent des critiques sur l'éthique du traitement de leurs collections, à travers notamment des discussions comme celle du rapport entre le sujet et l'objet, éléments encore intrinsèquement liés.

Tout en étant connectés, l'objet et le sujet présentent des différences. L'objet, contrairement au sujet, n'a pas de responsabilité morale ou civile envers les individus. Quant au sujet, il est construit quotidiennement par l'objet. Mais que se passe-t-il lorsque nous sommes confrontés au traitement identique de sujet et d'objet ? Kopytoff, I. (1986) propose

⁷⁹ Terme apparu au début du XXIe siècle pour décrire le phénomène répandu en Occident durant le XIXe et XXe siècle, où le pays colonisateur construisait des villages indigènes afin de présenter aux citoyens de la métropole les populations des pays colonisés. Plusieurs historiens français popularisent ce terme, nous comptons Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Sandrine Lemaire, etc.

⁸⁰ Morfaux L.-M. (1980). *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*. Paris, Armand Colin.

⁸¹ Julien, M. & Rosselin, C. (2005). IV. Culture matérielle et construction des sujets. Dans : Marie-Pierre Julien éd., *La culture matérielle* (pp. 65-90). Paris: La Découverte.

⁸² Ibid, p. 68

l'exemple de l'esclavage.⁸³ Ce dernier construit un *continuum* entre la personne et la marchandise, puisque la personne reproduit une vie similaire à celle des objets comme lesquels ils sont considérés dans leur contexte. Autrement dit, l'esclavage n'est donc pas un état mais un processus qui mêle l'objet et le sujet (Julien, M. & Rosselin, C. 2005, p. 80).

La question de la distinction entre l'objet et le sujet reste pour l'instant encore discutée, de même que la place de la culture matérielle des musées. Notamment après le XIXe siècle, où l'installation de nombreux zoos humains dans différents pays ex-colonisateurs fait fusionner les deux notions. Parmi ces différents pays occidentaux, nous comptons aussi les Pays-Bas et le Danemark. Les Pays-Bas, par exemple, organisent la première exposition internationale et coloniale à Amsterdam en 1883 (*Internationale Koloniale en Uitvoerhandel Tentoonstelling*). Cette exposition fut la première de cette typologie en Europe, avec la participation de plus de 28 nations, chacune exposant pour prouver sa puissance et sa richesse grâce au commerce colonial. L'exposition coloniale eut lieu derrière le Rijksmuseum, espace qui à l'époque était encore en construction et qui est connu aujourd'hui sous le nom de *Museumplein* (Place des Musées).

Une bonne métaphore de la relation entre objet-sujet est l'œuvre « *La bouche du roi* » dans l'exposition néerlandaise *Slavernij*. Cette installation fut réalisée par l'artiste d'origine Yorouba du Bénin, qui représentait à travers l'objet, le voyage que les esclaves (le sujet) devaient endurer durant la période coloniale. Le choix du titre de l'œuvre est une référence à une place située à Bénin, où se trouvait le plus grand marché d'esclaves actif pendant le XVIIe et XVIIIe siècle. L'œuvre est composée de 304 bidons d'essence en plastique, lesquels sont encore utilisés actuellement au Bénin pour la contrebande de carburant. Les hommes qui sont impliqués dans ce marché dangereux, chauffent les récipients pour augmenter leur capacité, comme pendant la période coloniale où les esclaves étaient exploités à l'extrême pour ensuite être remplacés par une nouvelle personne. L'œuvre s'avère être une bonne métaphore du système esclavagiste ainsi que le rapport entre l'objet et le sujet. L'artiste choisit de transformer chaque récipient en un masque avec des caractéristiques uniques, représentant une personne avec un nom, une voix et une culture.

Le Danemark aussi, au cours du XIXe siècle, organisa plusieurs expositions coloniales en suivant la tendance des pays européens de l'époque. La première exposition fut

⁸³ Kopytoff, I. (1986). The cultural biography of things : commoditization as process, in Appadurai, A. (dir.), *The Social Life of Things, Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press.

organisée en 1888 et intitulée « L'exposition nordique de l'industrie, l'agriculture et l'art de Copenhague en 1888 » (*Den Nordiske Industri-, Landbrugs- og Kunstudstilling i Kjøbenhavn 1888*)⁸⁴. Elle a été focalisée principalement sur les pays nordiques (Suède, Danemark, Norvège) dont l'objectif était de montrer le rôle des colonies : un endroit où les biens peuvent être produits, collectés et consommés. Selon Halberg (2018) les narratives muséales présentées durant l'exposition furent un succès du point de vue national. En implantant les produits des colonies au Danemark, le pays prouvait que la richesse de l'industrie agricole et artistique devenait désormais « Made in Denmark ».

A l'exposition coloniale danoise la famille afro-caribéenne des Bundorph participe, elle est composée par Charles, Marie Louise et leurs enfants. Ils étaient des ouvriers de l'osier et ont été choisis pour représenter les colonies en tant qu'artisans qualifiés. La presse de l'époque, en écrivant sur l'exposition, désigne cependant cette famille comme des « objets » de l'exposition, plutôt que des « sujets » :

The exhibition objects that will probably bring the most joy are a couple of live St. Croix Negroes, a lady and a gentleman, who will be present in the room and represent our black country men on the other side of the Atlantic. They will contribute to the quaint colouring of this little exhibition." (*Morgenbladet*, May 1888).⁸⁵

Une autre exposition prend place au Danemark en 1904, peu de temps avant la vente des antilles danoises aux Etats-Unis (1917). Le titre de l'exposition est « Exposition coloniale danoise (Groenlande et Antilles danoises) et exposition de l'Islande et des Îles Féroé » (*Dansk Koloniudstilling (Grønland og Dansk Vestindien) samt udstilling fra Island og Færøerne*) et elle est divisée en deux sections afin de créer aussi un environnement semblable à celui qu'on pouvait retrouver dans les colonies. Lorsqu'on lit le titre, nous apercevons déjà que le sujet sera les colonies danoises (Groenlande et les Antilles danoises) et de l'Islande et les Îles Féroé, même si elles ne sont pas désignées pour autant comme colonies. Pendant cette exposition plusieurs colonisés seront exposés comme objets contemplables par leurs visiteurs colonisateurs.

Comme nous avons pu constater, l'objectif demeurant derrière ces représentations coloniales était d'affirmer l'hégémonie du pays en question à l'égard des autres. Dans le cas des Pays-Bas, c'était à l'échelle européenne et dans le cas du Danemark à l'échelle nordique. Ils tentent aussi de démontrer le destin inévitable pour ces « races », c'est-à-dire d'être

⁸⁴ Halberg, R. L. (2018), p. 75-76

⁸⁵ Ibid, p. 77

remplacé ou de disparaître.⁸⁶ Exposer la différence était aussi une manière de promouvoir parmi les individus nationaux, la légitimité de la colonisation dans les espaces extra nationaux. Il est vrai aussi que la mémoire collective occidentale veut souvent faire oublier que des être humains étaient exhibés comme des objets de curiosité et de profit, même si cela fait désormais partie du récit national de plusieurs nations européennes.⁸⁷

Les expositions coloniales ont subi une évolution considérable depuis leurs périodes coloniales pour arriver à l'époque post-coloniale. Toutefois, l'objectif derrière ces expositions a-t-il également changé ? Tout d'abord, une transformation s'est opérée sur les narratives ainsi que sur les objets exposés. Comme déjà mentionné, l'objet est un élément polysémique et comme précisé aussi par la théorie de la sémiotique, il pose l'existence de la signification : « car même s'il ne signifie rien, il signifie "rien" »⁸⁸. Par ailleurs, lorsque l'on parle d'objet au singulier, cela sous-entend qu'il n'existe qu'une seule catégorie, c'est alors qu'une précision est nécessaire. Par exemple, concernant les objets « ethnographiques », ils sont souvent désignés comme des produits d'une société ou encore des biens culturels.⁸⁹ Il s'agit d'un des nombreux exemples qui pourrait nous éclairer sur la multitude des objets.

Il est vrai aussi que les artefacts ne sont pas égaux aux yeux de l'institution, car ils doivent aussi représenter une sorte d'« objet-témoin ».⁹⁰ Toutefois, afin d'atteindre le rôle du témoin, il faudrait aussi qu'une action en lien avec cet objet se soit déroulée et achevée. Car comme Jamin (1996, in Julien, M. & Rosselin, C. 2005, p. 34) affirme :

L'objet ethnographique devient un témoin, une « pièce à conviction », en d'autres termes un échantillon de civilisation. Il est à la fois signe, reflet, spécimen. Comme la photographie à laquelle on recourt muséographiquement pour en montrer les usages ou faire voir le contexte, l'objet ethnographique vient dire que *quelque chose a été*.

Alors comment ces objets coloniaux sont-ils présentés dans les expositions post-coloniales, tout en sachant qu'ils sont représentatifs d'une culture qui ne les représente pas ?

C'est aussi à partir de cette réflexion que les musées nationaux actuels commencent à entreprendre une démarche de décolonisation. Le processus de restitution des artefacts acquis

⁸⁶ Blanchard, P. (2013). De la Vénus hottentote aux formes abouties de l'exhibition ethnographique et coloniale : Les étapes d'un long processus (1810-1940). In Blanckaert, C. (Ed.), *La Vénus hottentote : Entre Barnum et Muséum*. Publications scientifiques du Muséum, p. 35-63.

⁸⁷ Julien, M. & Rosselin, C. (2005). IV. Culture matérielle et construction des sujets. Dans : Marie-Pierre Julien éd., *La culture matérielle*. Paris: La Découverte, p. 70

⁸⁸ Ibid, p. 66

⁸⁹ Julien, M. & Rosselin, C. (2005). II. Les objets au musée. Dans : Marie-Pierre Julien éd., *La culture matérielle*. Paris: La Découverte, p.31

⁹⁰ Ibid, p. 34

durant la colonisation, montre qu'au sein des institutions muséales s'installe de plus en plus une logique de dématérialisation⁹¹ des biens culturels. Dans une époque où le numérique remplace le matériel, la valeur des objets coloniaux semble prendre aussi une nouvelle symbolique en Occident. Depuis la muséalisation du patrimoine national forgé entre autre sur les artefacts coloniaux arrachés de leur contexte, cette logique fait partie de nombreux musées nationaux, même si « un tigre dans un musée est un tigre dans un musée, et pas un tigre ».⁹²

A l'occasion de *Slavernij*, le Rijksmuseum décide de produire un documentaire. Ce dernier a pour but de montrer la réflexion autour des objets, la terminologie et de la conception de l'exposition. Le documentaire s'intitule « Nieuw Licht - Het Rijksmuseum en de slavernij » et il veut inaugurer la première exposition traitant de l'esclavage dans le musée. Durant le documentaire, plusieurs aspects de l'exposition ressortent : le travail et la symbolique des objets, l'histoire des réalisateurs de l'exposition, le travail sur la terminologie de l'exposition, etc. Afin de montrer que le questionnement du musée néerlandais autour de ses collections est devenu de plus en plus profond. Après les polémiques citées dans le chapitre précédent (1.1), les éditeurs de l'exposition ont essayé d'en adapter éthiquement le contenu afin de satisfaire aussi les besoins de leur public/clientèle.

Cette valeur touristique et économique de la mémoire ressort aussi lors de l'entretien avec Mette Boritz, qui affirme que :

But my main focus in this job is to take all the knowledge from the scientists, and all these scientists are experts on their areas, and to challenge it into something that the audience can understand, to a good story and to an interesting story that is good for our audience.⁹³

Le terme « *interesting* » (intéressant) est souvent employé par l'éditeur comme justification de certains choix de l'exposition, comme pour signifier « il faut que le contenu soit intéressant pour le visiteur, car c'est ce dernier qui va le consommer ! ». Contrairement aux Pays-Bas, le Danemark n'a produit aucune annexe à l'exposition (documentaire, livre, etc.) ce qui s'explique par une manque de subvention. En 2015, le Nationalmuseet a été obligé d'annoncer l'annulation d'une exposition entièrement dédiée à la Compagnie des Indes Occidentales danoises à cause d'une nouvelle politique danoise qui a coupé (et continue de couper) le budget muséale. Même si la décision d'annuler l'exposition n'avait rien à voir

⁹¹ Julien, M. & Rosselin, C. (2005). IV. Culture matérielle et construction des sujets. Dans : Marie-Pierre Julien éd., *La culture matérielle* (pp. 65-90). Paris: La Découverte.

⁹² Hudson, K., (1977). *Museum for the 1980s - A Survey of World Trends.*, London, Unesco-Mac Millan.

⁹³ Voir annexe 2, p. 56

avec le fait que cette dernière traite du passé colonial danois, certains journaux et critiques danois soupçonnent tout de même cette connexion.⁹⁴

En somme, il semblerait que l'héritage colonial ait un poids inégal dans les deux pays. Dans un premier temps, il faudrait tenir en compte que la muséalisation n'est pas une démarche neutre. Comme mentionné précédemment, l'objet qui rentre dans le musée n'est plus le même de celui qui en sortira. Ce dernier est ensuite muséalisé pour devenir un modèle de la réalité, sa valeur documentaire est le résultat des évolutions au fil des années. Le succès d'un musée dépend majoritairement de ses collections et son fonctionnement imite de plus en plus une logique d'entreprise. De plus, cette évolution semble à présent échapper aux idées de préservation du patrimoine et d'éducation nationale, mais elle semble plutôt s'orienter vers des enjeux touristiques et économiques.

⁹⁴ Halberg, R., L. (2018), p. 83

PARTIE II: Deux expositions, plusieurs mémoires : pour une analyse critique du contenu expographique

Comme déjà mentionné, l'exposition est une des caractéristiques essentielles du musée. Elle regroupe d'un côté les éléments fondamentaux pour le sens du musée (le langage muséal, l'espace, les relations entre les objets, etc.) et de l'autre tous les éléments qui permettent d'ouvrir un dialogue entre les visiteurs et les objets exposés. Ce dialogue devient donc un atout pour l'exposition qui cherche, depuis sa conception, à provoquer une réflexion plus profonde chez son public : Qu'est-ce que ces objets représentent ? Ou encore, que doivent-ils leur présenter ? Cet aphorisme est un bon exemple de comment nous sommes en train de nous diriger vers une muséologie des émotions (voir Varutti, 2020). Cette nouvelle muséologie permet de créer entre le public et l'expérience muséale, ce que Howes, D. (2014) définit comme étant un bon mélange entre « *la socialité des sensations et la contingence culturelle de la perception* » (p. 259).

Certes, l'institution a développé des stratégies pour réinventer l'expérience muséale au fil du temps. Jusqu'à cette « muséologie des émotions », laquelle semblerait se focaliser sur les sensations ressenties par le public lors de la visite, notamment à travers la vision, l'ouïe, le toucher, etc. En effet, au sein de l'expérience expographique la vision occupe une place fondamentale, même si le toucher prend une place de plus en plus importante dans les musées. Comme évoqué précédemment, en matérialisant à travers l'exposition l'« objet », ce dernier concrétise véritablement son existence. C'est pourquoi les institutions mémorielles récentes ont particulièrement réévalué l'expérience tactile des objets exposés par des reproductions quasi exactes. Cependant, selon Bubaris, N. (2014) d'autres sens, comme l'ouïe, attirent également l'attention de ces institutions.

Cette nouvelle approche basée sur les sensations des visiteurs, produit ce que Howes, D. (2014) définit comme étant une « muséologie sensorielle ». Comme les émotions, les sensations jouent un rôle décisif dans l'éducation nationale ainsi que dans la mise en place de politiques de la mémoire. Watson, S. (2015) expose par exemple comment les émotions sont un outil nécessaire dans le processus de réconciliation entre les mémoires. Puisque la collaboration entre les divers acteurs du musée pour la conception de cette typologie d'exposition, entraîne une nouvelle ère muséale qui privilégie les ressorts émotionnels de ses visiteurs. Tout comme les émotions et les sensations, l'expérience entre l'individu et le collectif est essentielle dans la construction de la mémoire collective. Plus précisément,

l'expérience muséale ainsi que les émotions sont le véhicule principal de la connexion entre les individus et les objets (Varutti, M., 2020).

L'importance des émotions doit également être relevée au moment de la rencontre entre les visiteurs et les messages non-textuels. En effet, puisque dans une exposition plusieurs éléments influencent le visiteurs, ce qui rend compliqué l'anticipation, voire le contrôle de la réception de ces éléments par le public de manière exacte. Cependant, ce qui est sûr, c'est que lors de la conception de l'exposition le musée réfléchit à tous les éléments qui vont la composer. Il est vrai que parfois son contenu est moins explicite, mais comme Varutti, M. (2020) précise, le conservateur est partagé d'un côté entre l'intention de l'exposition (l'espace, le texte, les messages, etc.) et de l'autre la réception du public et sa subjectivité. Bien entendu, si le message de l'exposition n'est pas explicite, il est alors dissociable : l'exposition s'adresse de manière différente à chaque visiteur, ce qui permet une grande part d'interprétation et personnalisation à l'individu.

En effet, un grand travail de réflexion s'observe dans la conception des expositions contemporaines, car ces dernières peuvent influencer considérablement le public. En ce qui concerne les expositions traitant de la thématique coloniale, les deux musées ont repensé les messages qui étaient transmis auparavant dans les expositions du même type. Les réalisations de l'exposition néerlandaise *Slavernij*, comme de l'exposition danoise *Stemmer fra kolonierne*, ont demandé un important travail de documentation et de recherche. Ce travail effectué avait comme fins d'enquêter sur la dynamique coloniale qui, jusqu'à très récemment, a été construite, idéalisée et façonnée par la nation. Dans les deux expositions, la voix du colonisé acquiert une place relativement importante même si sa transcription n'est pas un phénomène complètement neutre.

La conception expographique récente passe par un processus de réévaluation historique. Tout d'abord, l'analyse des deux expositions montre qu'une démystification du passé coloniale a été effectuée. Cette démarche permet d'accepter d'une certaine manière la complexité de ce passé national.⁹⁵ Ensuite, une reconceptualisation de l'imaginaire coloniale permet de déconstruire le rapport de force entre dominateur et dominé, mais aussi l'image d'un système de dépendance entre colonisateurs et colonisés. Cette dichotomie coloniale est donc réévaluée et éthiquement adaptée par le musée national en question, notamment en ce qui concerne le manichéisme souvent rappelé dans les narratives, qui montrent le colonisateur

⁹⁵ Brax, J. (2006). Démythifier le passé. *Africultures*, 67, p. 170

comme « bourreau », et le colonisé comme « victime » (voir Todorov 1995). Il est également vrai que la représentation que construit le colonisateur de lui-même, du moins dans le cadre européen, est élaborée à partir de son rapport à l'Autre et donc reposant sur la différence.⁹⁶

La représentation de l'Autre dans les narratives nationales est incontournable. Quant à l'histoire coloniale, cette représentation a joué un rôle fondamental dans la construction de la mémoire collective. Cependant, cette construction s'avère le plus souvent être une virtualité plutôt qu'une réalité. Autrement dit, il s'agit d'une illusion modelée par rapport au stéréotype coloniale dominant dans le pays, créant ainsi une image qui questionne l'imaginaire colonial d'aujourd'hui. Dominique Wolton (2006) à ce propos affirme que :

Il n'existe pas de rapport à l'autre sans représentation, comme il n'existe pas de communication avec l'Autre sans stéréotypes. Dans l'espace coloniale le rapport de domination bloque la communication, stérilise la complexité de la représentation et crée la caricature.⁹⁷

Pourtant, les stéréotypes peuvent se construire aussi bien que se déconstruire. Dans les deux processus, certains éléments interfèrent comme les médias ou la mobilisation des individus à des fins touristiques ou économiques. L'imaginaire, comme le mythe, a besoin « *d'être énoncé, construit et diffusé pour s'imposer avant d'être combattu, déconstruit et remplacé* ».⁹⁸ Cependant, quelle influence les institutions muséales provoquent-elles sur sa population nationale en termes d'imaginaire coloniale ?

Une autre dimension fondamentale est également présente dans les deux expositions analysées : le témoignage. Cette forme de narration prend une place incontournable dans la conception des expositions contemporaines autour de cette thématique. Le parcours de l'exposition *Slaverijn* se base sur l'histoire de dix personnes, vivant toutes pendant la période de la colonisation. L'exposition *Stemmer fra kolonierne* se partage entre narratives officielles et histoires de divers personnages en lien avec les anciennes colonies. Le témoignage est donc un des éléments centraux des expositions récentes, notamment concernant cette dimension dialectique que les ex-colonisés ont récemment instaurée avec leur ex-colonisateur. Le témoignage recouvre un rôle fondamental dans l'exposition, puisque quel que soit son encadrement (juridique, historique, etc.) il trouve souvent son principe unificateur dans le concept d'identité narrative.

⁹⁶ Lemaire, S. (2006). L'esclavage dans l'imaginaire colonial. *Africultures*, 67, p. 47

⁹⁷ Wolton, D. (2006). Des stéréotypes coloniaux aux regards post-coloniaux : l'indispensable évolution-des imaginaires. Dans : Pascal Blanchard éd., *Culture post-coloniale 1961-2006*. Paris: Autrement, p. 255

⁹⁸ Ibid, p. 258

C'est ainsi qu'à travers l'analyse critique des deux expositions, nous évaluerons comment les différentes stratégies mémorielles sont privilégiées par l'institution nationale. Cette analyse permettra également de réfléchir sur la question de la mémoire historique comme une mémoire empruntée : utilisant des symboles, des événements et des notions qu'on ne peut qu'imaginer sans réellement s'en souvenir, car trop éloignés de notre conscience. Le mémoire de la colonisation, grâce à différents outils tels que les manuscrits, les interactions et d'autres signes reproduits à travers le temps, donne vie à des souvenirs d'événement auxquels nous n'avons pas forcément assisté. C'est pourquoi, cette démarche muséale peut entraîner une forte influence au niveau collectif. Dans ce chapitre, nous porterons notre analyse des deux expositions coloniales à travers trois méthodes qualitatives : l'analyse textuelle, l'analyse de l'espace et l'analyse comparative. Cette analyse sera basée sur l'ensemble des éléments qui composent les deux expositions traitant du passé coloniale. L'approche méthodique sera interdisciplinaire : l'analyse textuelle fondée sur des écrits sociolinguistiques, l'analyse de l'espace en muséographie et l'analyse comparative fondée sur les sciences sociales.

Dans la première sous-partie, l'analyse textuelle s'appuiera sur les théories de Fallery, B & Rodhain, F. (2007) ainsi que leur réflexion sur les quatre méthodes regroupées dans A.D.T. (Analyse des Données Textuelles). Les deux auteurs traitent de quatre approches textuelles possibles : lexicale, linguistique, cognitive et thématique. Dans la deuxième sous-partie, l'analyse de l'espace sera établie à partir de la méthodologie de nombreux muséologues, tels que Gharsallah-Hizem, S. (2009) et Tzortzi, K. (2017). Les deux muséologues, à partir de nombreuses études de cas, furent amenées à analyser comment l'espace est aménagé dans l'institution muséale. Enfin, l'analyse comparative sera effectuée en suivant la démarche ainsi que les réflexions proposées par de Verdalle, L., Vigour, C., & Le Bianic, T. (2012).

En somme, ce chapitre est crucial pour la réflexion autour de la problématique de notre étude. Le corpus analysé et son actualité, permettra de faire avancer la recherche académique autour de la thématique coloniale et son traitement par les deux pays de l'Europe du Nord. L'objectif de ce chapitre est donc d'analyser dans quelle mesure les projets muséaux contemporains sont réfléchis afin de transmettre leurs message à travers l'exposition. Cette étude n'envisage pas l'analyse de la circulation des objets et des acteurs du musée, mais plutôt leur agencement dans l'espace muséale. Plus précisément, ce chapitre permettra une analyse plus approfondie des certains éléments qui composent les expositions coloniales

modernes ainsi que de leur influence sur la mémoire collective, à travers des stratégies mémorielles politiquement orientées.

2.1. Analyse des données textuelles (A.D.T) - La mémoire à travers la sélectivité des narratives muséale

L'analyse des données textuelles est une des méthodes qualitatives privilégiées dans cette étude. Cependant, il est nécessaire de comprendre que cette méthode regroupe à la fois différentes approches : lexicale (de quoi parle-t-on ?), linguistique (comment en parle-t-on ?), cognitive (comment représenter une pensée ?) et thématique (comment interpréter un contenu ?) (Fallery, B. & Rodhain, F., 2007). Autrement dit, l'analyse textuelle permet de considérer comment les informations contenues dans un texte peuvent être manipulées et par conséquent manipuler ses récepteurs.

Dans notre étude, l'approche textuelle choisie est thématique. Ce choix s'est effectué afin d'interpréter et comprendre le contenu textuel des légendes des deux expositions. Fallery, B. & Rodhain, F., (2007) présentent cette approche comme une analyse de contenu « classique », c'est-à-dire d'un corpus à travers une approche constructiviste. Cette approche pourrait transformer notre question de recherche au cours du travail, puisque le contenu sera défini selon des catégories construites au fil de la lecture (p. 9). Souvent cette méthode suit une « grille d'analyse » en deux temps : d'abord en étudiant les thèmes de ces textes et leurs évolutions tout au long de l'exposition, puis par la fréquence d'apparition des termes, leurs variations selon les contextes, l'interdépendance entre les mots au sein de l'exposition, etc.

L'objectif de cette étude sera donc de montrer, en analysant les différentes données textuelles, comment certains termes sont plus fréquents dans un pays plutôt que dans l'autre, ou encore comment d'autres termes seront présents dans une exposition et complètement absents dans l'autre. C'est pourquoi, dans un premier temps le but de cette étude est de faire une comparaison en exploitant des outils concordanciers pour ensuite analyser la thématique du contenu textuel. Ce travail de comparaison sera effectué en prenant aussi en compte les différences culturelles et historiques des deux pays.

En revanche, la fréquence des mots ne sera pas l'aspect principalement considéré. Comme mentionné précédemment, le travail vise aussi à étudier l'emploi de mots spécifiques. Cela permettra aussi une meilleure compréhension des stratégies mémorielles

privilégiées au sein des deux expositions. Ces résultats nous permettront de constater les similitudes et les différences entre les deux pays, ainsi que du comment ils racontent leur passé colonial. L'analyse aura également pour objectif l'étude de la mise en lumière certains aspects du texte muséale comme influences sociales, notamment autour des politiques mémorielles d'un pays ex-colonisateur.

De plus, le choix de retenir la langue anglaise pour l'étude a permis de simplifier cette première partie de l'analyse. Car même si les deux expositions proposent la langue nationale et officielle du pays, elles proposent aussi l'anglais. Cette dernière a permis une comparaison efficace à travers les supports. La version anglaise des expositions permettra ainsi de faciliter la comparaison terminologique des deux expositions. Cependant, la taille des deux corpus varie, cela est probablement causé par plusieurs facteurs dont celui de l'espace mis à disposition dans les musées. C'est pour cela que nous allons combiner cette démarche avec la démarche thématique dans un deuxième temps. Constituant en eux-même une vulgarisation scientifique, les deux textes se veulent accessibles au grand public car les termes employés ne sont ni techniques ni scientifiques donc simple à la compréhension.

Les données textuelles prises en compte seront de nature narrative et descriptive. Cependant, il n'y aura pas la totalité des textes des expositions dans l'analyse, comme par exemple le texte des vidéos ou des plateformes interactives. Aujourd'hui le développement d'outils numériques permet d'effectuer des analyses textuelles rapides et efficaces, c'est donc naturellement que nous en avons exploité certains de ces outils. Comme mentionné précédemment, ces supports permettent de travailler autour de la structure (lexicométrie) et de la comparaison des deux textes dans leurs totalité (textométrie). Notre étude sera ensuite focalisée sur l'approche thématique et interprétative des données par une méthode qualitative. C'est ainsi qu'une question devient fondamentale : combien de place doit-on laisser à l'interprétation de ces données ?

Pour ce dernier travail on adoptera une méthode qualitative où l'interprétation des données sera analysée au sein du contexte muséal. Comme Fallery, B. & Rodhain, F., (2007) l'affirment, cette approche thématique présente des limites. Premièrement d'un point de vue méthodologique, car l'interprétation des données textuelles repose sur la qualité de réflexion du chercheur qui a conduit l'analyse. Deuxièmement, d'un point de vue théorique, nous rencontrons des difficultés à définir le terme « thème », puisqu'il s'agit d'une « *construction intellectuelle élaborée par le chercheur à partir d'éléments textuels récurrents, est une*

abstraction » (p. 11). Autrement dit, il est possible que le thème principal ne soit pas inscrit dans le texte analysé.

C'est ainsi que pour déterminer si l'interprétation du contenu textuel sera pertinente et fiable, il faudra nous fonder sur la fiabilité des représentations muséales exposées et interprétées lors de la visite. Cette perspective donne au récepteur (public) une interprétation relativement biaisée par les différents aspects mis en valeurs par l'énonciateur (institution). Indépendamment du choix entre une démarche exploratoire ou confirmatoire, notre étude sera concentrée sur la manière dont le texte de ces expositions coloniales contemporaines influence ou du moins essaie d'influencer son audience nationale. De comprendre si, après les débats contemporains précédemment cités, ces institutions ont essayé de modifier les messages transmis par l'exposition à travers leurs narratives.

En ce qui concerne cette deuxième partie de l'étude, l'interprétation de l'ensemble des deux institutions produit des résultats intéressants. Notamment en ce qui concerne leurs stratégie mémorielles, car dans cette partie de l'étude nous serons amenés à réfléchir sur les narratives nationales des musées. Dans cette sous-partie, nous allons donc comprendre comment dans ces contextes le *devoir de mémoire* nationale pourrait entraîner des *abus de mémoire* (voir Todorov 1995). Pour conclure, le corpus textuel analysé dans ce chapitre n'est pas accessible en ligne, car il s'agit d'une transcription à partir des données collectées pendant l'enquête de terrain des deux pays. Les deux expositions sont récentes (2021 et 2017), et donc leurs narratives coloniales le sont supposément également. Cependant, nous observons que le traitement de la mémoire coloniale est probablement affecté par certains événements et débats sociaux contemporains.

2.1.1. *Nationalmuseet - Stemmer fra kolonierne*

Nous allons commencer l'analyse textuelle par les données collectées au Danemark. Cette analyse sera donc séparée en deux temps : d'abord une approche constructiviste, en séparant le contenu textuel en catégories (anciennes colonies), pour ensuite se focaliser sur l'interprétation d'une partie des données textuelles collectées. Toutefois, l'analyse sera surtout concentrée sur l'aspect thématique de ces données (Fallery, B. & Rodhain, F., 2007). De plus, la totalité du texte de l'exposition sera travaillée sur sa version en langue anglaise.

C'est ainsi que l'analyse commence dès son titre, traduit par *Voices of the colonies* en anglais. Le choix du titre d'une exposition est un des éléments fondamentaux pour susciter

l'intérêt ou le désintérêt de ses visiteurs. Lors de l'entretien avec l'éditrice de l'exposition, cette question sur le choix du titre a été évoqué :

Normally, in Denmark and the other exhibitions that we have in our National museum, you tend to tell the stories about the colonies in historical, political or economical terms. So you are most interested in what kind of grocery or product did you gain, what economy were there in the colonies and in how the administration was administrated etc. We wanted to go deeper and to tell the stories about the people who lived in the colonies or whose lives were marked by the colonization, and also not only to see "black and white", that is a wrong term here (*rire*).⁹⁹

En effet, la démarche d'intégrer le point de vue des ex-colonies semble prometteuse. Toutefois, lors de la visite, les pratiques suggèrent une autre réalité. Le témoignage n'est pas un élément omniprésent dans l'exposition et même si divers personnages de la période coloniale sont présentés, ils sont souvent faiblement détaillés et leurs points de vue désormais absents. Il est également vrai que l'exposition ne manque pas de témoignages marquants tel que celui de Hélène Thiesen (1944), un des enfants groenlandais qui prirent place dans l' « expériment danois » de re-éducation de la population groenlandaise en 1951 ; ou encore Victor Cornelins (1898-1985) qui fut exposé avec sa soeur dans l'exposition coloniale (zoo humain) de Tivoli en 1905. Il n'empêche que ces témoignages sont minoritaires dans le parcours expographique.

Tout au long de l'exposition les divers textes descriptifs présentent une réappropriation des narratives en langage muséal, voire national, de cette période. Cela dit, même les témoignages récoltés par les personnes provenant des ex-colonies sont retranscrits en suivant une logique de narration nationale, donc contradictoirement biaisés. En raison des réflexions apportés par l'exposition elle-même, nous remarquons dès le titre la présence d'incongruences entre la conception de l'exposition et ses pratiques. C'est ainsi que la question surgit : les voix de l'exposition sont-elles réellement celles des colonies ? En analysant de plus près l'aspect thématique du contenu textuel, nous réalisons que divers éléments apparaissent comme pertinents et révélateurs pour répondre à ce questionnement. Déjà à l'entrée, une légende introduit l'exposition sur comment le « *Denmark was once a colonial power Europe's seventh largest slave-trading nation* », ou encore comment l'institution situé à Serampore (Inde) est désigné comme étant « *Denmark's third university* ».

Lors de cette première approche avec la narrative muséale danoise, une ambiguïté apparaît : pourquoi traitent-ils certains établissements situés dans leurs anciennes colonies

⁹⁹ Voir Annexe 2, p. 65

comme étant encore danois ? Ces phrases évoquent alors des réflexions pour leurs interprétations : d'un côté, le temps utilisé par le texte marque une rupture avec ce passé révolu, même si ce n'est pas explicité si cela est bien ou pas ; de l'autre, le placement du Danemark parmi les plus grandes puissances coloniales de l'époque, suggère une volonté d'accentuer l'image du passé de ce pays en tant que puissance coloniale. A partir de ces réflexions, qu'est ce que ces phrases doivent évoquer chez le visiteur ?

En tout cas, lors de la conception, cet aspect est pris en compte. Lors de l'entretien avec Mette Boritz, elle-même affirme :

The exhibition is made for people that do not know much about history. And sometimes, it is not nice to say (*rire*), sometimes schools and tourists are good at saying this kind of thing. And that is because if you take a school group and tourists, none of them know about the Danish colonial history, so you have to tell them from the beginning.

Durant l'analyse textuelle des diverses parties de l'exposition, nous explorons la transformation des voix des ex-colonisés à travers un processus de réadaptation nationale des ces narratives. Pour éduquer les visiteurs, les témoignages prennent aussi forme de texte descriptif. Cette démarche n'est pour autant pas neutre. Une fréquence remarquable du mot « *Denmark* », ainsi que de ses variantes grammaticales, occupe une place incontournable dans le descriptif de l'exposition. Ce rappel constant à la nation, ainsi qu'à la nationalité, semble ne pas être un phénomène inconscient.

Inde : Tranquebar (1620 - 1845) et Serampore (1755 - 1845)

L'exposition commence par ce qui est désigné comme étant « *Denmark's forgotten colony* » (Serampore) ou encore comme étant « *one of Denmark's largest cities* ». Serampore, colonie danoise depuis 1755 jusqu'en 1845, fut renommée par les danois *Frederiksnagore*. Le contenu textuel révèle que la relation entre le Danemark et l'Inde respecte un climat de cohabitation et non d'hostilité entre les deux pays durant la période coloniale : « *Many Indians profited from trade with the Danes* », « *The merchant Raghuram Goswami became so wealthy, he even offered to buy the whole of Serampore from Denmark* » et « *Here Indian traders, fishermen and craftsmen live side by side with Danish officials and merchants* ».

Les échanges avec l'Inde profitent également au Danemark, qui devient donc allié avec une des plus riches puissances commerciales de l'époque. Les divers projets de restauration au sein de l'ex-colonie suggèrent que le Danemark s'engage encore aujourd'hui

pour une modernisation du pays. En conséquence, diverses subventions sont versées par le Danemark pour cette restauration et pour la préservation de nombreux bâtiments issus de l'époque coloniale dans la ville. L'église danoise de Serampore St. Olav en est un exemple, notamment lorsque, à la suite d'un endommagement du toit en 2010, elle fut fermée. Cependant, le Danemark décide de financer des travaux pour permettre son réouverture et cet épisode est mentionné également dans l'exposition :

In 2010 the roof collapsed and the church closed. With Danish support it has now been restored. A heritage monument bearing the coat of arms of King Christian VII. But also an Indian church with Sunday worship. And a local meeting place for Christians, Hindus and Muslims alike.

Cet extrait conduit une réflexion sur l'ambivalence des narratives nationales danoises : d'un côté, nous avons ce lien avec l'héritage danois à préserver en Inde, même s'il s'agit d'un héritage coloniale ; de l'autre, les narratives expriment comment grâce au support financier danois pour la restauration de certains bâtiments en Inde, ces derniers deviennent des lieux de rencontre et de paix entre les diverses religions présentes dans le pays.

La question des bâtiments coloniaux hérités par les ex-colonies reste encore source de débats partout en Europe. L'exposition n'hésite pas non plus à évoquer ces questionnements : « *How do the people of Serampore see the old buildings ? Are they symbols of a foreign colonial power ? Or a part of the city's identity and people's childhood memories ? Should they be saved for posterity ?* ». Dans la section intitulée *The demolished home*, nous retrouvons en partie la réponse danoise à ces questionnements. Elle présente comment au fil du temps, la ville de Serampore a subi un processus de modernisation, qui a comporté des changements significatifs en termes d'architecture : « *The mansions are being demolished and replaced by high-rises. The residents are moving to new flats. And the old houses only live on in memories* ». Par « *old houses* », le descriptif se réfère notamment aux habitations situées dans le quartier européen de Serampore, qui jusqu'à une certaine époque étaient exclusivement habitées par les européens vivant sur place. Par la suite ces édifices furent laissés aux indiens où ces derniers vécurent pendant longtemps, c'est alors à partir de cela que des questionnements surgissent : ces édifices sont-ils alors à considérés comme faisant partie de l'héritage indien ou bien en tant qu'héritage colonial danois ?

En se basant sur ces narratives, la cohabitation dano-indienne était bien vécue par la population, même si des séparations au sein de la société étaient flagrantes. Des phrases comme : « *Everyone belongs to a caste or group defined by their occupation.* », accentue ainsi cette séparation sociale au sein du système coloniale de l'époque. En revanche, une

partie de la population avait droit à des privilèges : « *These divisions have an impact on people's opportunities, but the system is not as rigid as most Europeans think* ».

Cette remarque voudrait-elle donc démystifier ce passé coloniale, en soulignant que ce système n'était pas si mauvais comme certaines narratives européennes l'on fait croire ? En parlant du système coloniale de Tranquebar, par exemple, le texte raconte comment la présence danoise n'était pas seulement concentrée sur le commerce de marchandises mais également d'esclaves indiens en Asie mineure : « *The Danes primarily use Tranquebar as a trading station. Goods from China and other parts of Asia are traded here, and enslaved Indians are shipped to Southeast Asia* ». Toutefois, dans cette section le descriptif ne donne pas plus d'exemples sur comment « *the system is not as rigid as most Europeans think* ».

Antilles danoises (1672-1845) : St. Thomas, St. John et St. Croix

Les échanges entre le Danemark et les Îles Vierge sont différents par rapport aux échanges avec l'Inde. Parmi ces îles, nous comptons l'île de St. Thomas (1651), de St. John (1671) et de St. Croix (1733) qui resteront durant plusieurs périodes sous la domination danoise jusqu'à leurs cession définitive en 1917 aux Etats-Unis. Dans l'exposition, cette date de cession est représentée par un objet symbolique : le drapeau national danois. Ce dernier a la fonction de présenter à la fois « *for the Danish soldiers the end of an era* » et à la fois pour « *the people of the three islands a transfer from one colonial power to another* ».

Bien entendu, ce passage n'a pas été simple. Selon le descriptif, la cession des îles aux Etats-Unis a provoqué une pauvreté générale du pays qui en subit encore aujourd'hui de graves conséquences économiques et identitaires : « *25% live under the poverty line, resulting in violence and crime* ». D'un côté, cette affirmation voit augmenter la construction de stéréotypes qui décrivent le système actuel où vivent ces populations comme étant caractérisé par la pauvreté, la violence et le crime ; de l'autre, il semblerait aussi qu'une des causes de la pauvreté des îles soit une conséquence de leurs cession aux Etats-Unis : « *Tourism is the main industry today, but the fluctuating tourist market and dependence on subsidies from the US make the economy vulnerable* ».

Selon l'exposition montre donc comment cette cession aux Etats-Unis a rendu l'économie instable. La question qu'ils veulent donc évoquer chez le spectateur est la suivante : si les îles étaient-elles restées au Danemark serait-il arrivée la même chose ? A savoir que même sous la domination danoise les îles furent exploitées pour leurs ressources,

les plantations ainsi que de la traite d'esclaves. La déportation massive de main-d'œuvre africaine provoque ainsi des conflits identitaires à long terme. C'est ainsi que ces tensions se développent encore aujourd'hui au sein de ces territoires :

The descendants of the enslaved population are in search of their identity. Some celebrate their African roots through dancing and music at the carnival. Some turn to archives to trace their ancestors to specific plantations or areas in Africa. Others have their DNA tested, revealing that they are the descendants of the indigenous population of the islands that was thought to have been eradicated.

Sans compter que la place du Danemark autour de la traite d'esclaves est peu mentionnée durant le parcours de cette exposition. Le commerce de produits était effectué dans les Îles Vierges pendant la colonisation, car favorable aux plantations de canne à sucre et d'autres produits, car « *The tropical climate is ideal for growing sugar and cotton* ». Cette opportunité économique requiert cependant une quantité considérable de main d'oeuvre :

But the plantations need workers. They are brought from Africa, resulting in 90% of the population on the islands having African roots. The vast majority are enslaved. A few manage to buy or earn their freedom.

Le texte montre ainsi l'inévitable sort des ces populations. Nous retrouvons dans la même section une autre phrase qui illustre la contradiction danoise face à l'abolition de l'esclavage : « *Most of the Islands are covered by plantations, and have towns with lively marketplace. Slavery abolished in 1848, but a life of hard labour in the sugar fields continues for most* ». Cette phrase suggère alors une certaine responsabilité envers cette perdurance des pratiques esclavagistes, sans pour autant citer le Danemark comme en étant responsables.

Dans cette partie de l'exposition, plusieurs personnages des anciennes antilles danoises sont présentés. Par exemple, l'histoire d'une jeune fille de nom Louise Rohde (1806-1850), qui même si elle faisait partie des colonisateurs, n'eut pas pour autant une vie simple. A l'âge de 15 ans fut poussée à se marier avec son oncle, capitaine de la marine, âgé de vingt ans plus qu'elle. Les deux vivaient dans le luxe d'une maison sur l'île de St. Thomas, jusqu'à la mort de Louise à l'âge de 44 ans. Elle eut 7 enfants, dont son premier à l'âge de 16 ans. Sa vie est un des contre-exemples illustrés par l'exposition afin de montrer que même en étant colonisateur, la vie n'était pas pour autant facile et sans injustice. Cet exemple est cependant discutable, car bien entendu, la situation présentée est sans doute injuste et terrible, mais cet exemple est-il pertinent comme contre-exemple de l'imaginaire coloniale ? Autrement dit, comment cet épisode pourrait-il présenter une injustice du colonisateur d'un rapport de force avec un colonisé, pour devenir donc un élément de réflexion pour ce passé coloniale ?

Un autre personnage très discuté et débattu issu de l'époque coloniale est la figure révolutionnaire de Queen Mary. Souvent présentée comme une source de conflits animant les débats actuels, elle est une figure symbolique incontournable de résistance et de revendication de la période coloniale, notamment au sein des Îles Vierges. L'abolition de l'esclavage en 1848 fut en partie influencé par la rébellion sur l'île St. John de Queen Mary. Dans l'exposition, nous retrouvons autour de ce descriptif deux objets : une petite statue représentant Queen Mary tenant une serpe droite dans une main et une torche dans l'autre ainsi qu'un t-shirt avec écrit « fyah-burn » dessus. Le contenu textuel concernant ce personnage ne mentionne pas sa nature controversée : à la fois héroïne et à la fois meurtrière. Cette remise en question pourrait-elle être hasardeuse, notamment après la mise en place d'une statue représentant cette figure dans le port de Copenhague ? Ou encore aux yeux du public, tout en sachant que d'autres figures danoises présentées n'étaient pas pour autant remises en question ?

L'Afrique de l'Ouest : La côte d'or / Ghana (1660-1850)

La présence danoise en Afrique de l'ouest fut similaire à la situation des Îles Vierges, en particulier avec la *Guldkyst* (actuel Ghana). Le texte décrit ce continent comme étant un « *a continent of contrasts* », cela sûrement dû aux diverses alliances et échanges commerciaux. Le continent intéresse les diverses puissances européennes à travers ces ressources naturelles, notamment l'or, l'ivoire ainsi que les êtres humains. La côte d'or était aussi un centre crucial pour le commerce des divers pays européens, dont le Danemark. Ce dernier y construit en total cinq forts, dont le fort de Christiansborg qui existe encore aujourd'hui au Ghana.

Cette partie de l'exposition ne donne pas d'informations relatives aux relations entre la population d'Afrique et du Danemark pendant la période coloniale, ou encore de la place que Danemark occupait dans la traite d'esclaves. Cependant, plusieurs aspects sont mis en lumière : « *Sheltered by the fort is the village of Osu, where the local Gã elite not only trade with the Danes. They marry them too. Good alliances are key* ». Cette affirmation pourrait donc suggérer une certaine cohabitation pacifique entre les deux populations, car les narratives accentuent le fait que des alliances se créent entre les deux cultures. En revanche, le texte précise que le but de ces unions était surtout d'instaurer des bonnes alliances avec les locaux, pour ensuite rendre le commerce plus solide entre les deux pays.

Plus tard dans l'exposition, l'aspect de la traite d'être humain est mentionné, plus précisément de comment les personnes étaient prélevées de leurs habitations, par les Danois ainsi que par certains locaux :

People are driven to the shore under the cover of night. Kidnapped and sold by neighboring peoples and enemies alike. Danish merchants await at forts along the coast. Gold and ivory are what draw Danes to the west coast of Africa, but slavery becomes their main business. The Danes lease land for their forts and trading stations from local rulers. The slave trade is profitable for both. But it destroys the lives of millions of people.

Ce texte est ainsi présenté afin de souligner que la traite d'esclaves était une affaire commerciale danoise, mais aussi pour les locaux. Dans cette exposition, nous n'avons cependant pas plus d'informations sur les échanges de ces deux cultures, même si le Danemark fut présent dans le territoire pendant près de deux siècles.

Groenlande (1721 - ?)

Le Nationalmuseet, dans l'ensemble de ses expositions, possède une vaste collection dédiée au Groenlande. Dans l'exposition analysée, on observe plusieurs textes ainsi que des salles entières dédiées à cette ex-colonie danoise. En revanche, la question groenlandaise reste toujours un tabou dans les narratives et discours officiels au Danemark. La date de la fin officielle de la colonisation fut en 1953, cependant cette année marque la transition du Groenlande du statut de colonie danoise à celui de région danoise, puis en 2009 d'une région autonome au sein du Royaume du Danemark. La question groenlandaise reste donc encore aujourd'hui controversée ainsi que les narratives danoises ne la concernant.

Selon le texte, aujourd'hui divers aspects de la culture et la tradition de cette île ont changé. Au début, diverses activités faisaient partie de la culture groenlandaise : « *Seal-hunting culture and the pact with nature are at the heart of Greenlandic culture* ». Ensuite, la modernisation du Groenlande a entraîné parmi d'autres conséquences des « *major social consequences, including alcohol abuse, violence and suicide among young people* ». Il est vrai que les origines de la résurgence de problématiques sociétales au sein d'un pays sont multiples, cependant dans le contenu textuel l'impact du contact avec le Danemark n'est pas mentionné.

L'image véhiculée à travers le contenu nourrit toutefois des stéréotypes sur la population du Groenlande, en les décrivant comme étant des grands consommateurs d'alcool, violents et ayant des problèmes dépressifs. Cependant, le texte occulte toute responsabilité de

l'oppression danoise sur ces conséquences sociétales. Tout de même, en avançant avec l'exposition d'autres aspects de l'influence danoise sont mis en avant : « *The connection to Denmark still exists. An annual block grant from Denmark contributes to the economy* ». En effet, une connexion avec le Danemark existe encore aujourd'hui sur plusieurs plans (économique, politique et social) et pas seulement à travers les subventions annuellement versées au Groenlande afin de « stabiliser » économiquement le pays.

Dans cette exposition, ainsi que dans d'autres au sein du Nationalmuseet, une majorité des artefacts concernent principalement le Groenlande. Comme nous avons pu le constater, ces liens sont encore rarement présentés de manière neutre. Déjà comme mentionné dans le chapitre précédent, un grand travail de réadaptation des narratives a été effectué, comme le changement du terme « *eskimos* » par le terme « *inuit* ». Cependant même si le changement fut mit en place, les narratives n'ont pour autant pas adapté le reste du texte autour du terme modifié. De plus, certains épisodes coloniaux sont faiblement détaillés et ne présentent pas de remise en question. Toutefois, cette étude n'a pas pour objectif d'enquêter sur la véracité des événements historiques présentés, mais plutôt sur la manière dont ils sont présentés par les narratives nationales. Ce lien entre Danemark et Groenlande apparaît moins explicite dans cette exposition, peut-être que cette sorte de censure fut appliquée afin d'éviter la résurgence de débats publics et politiques autour des liens entre ces deux pays ?

Islande (1380 - 1944) et Îles Féroé (1380 - ?)

L'Islande et les Îles Féroé semblent être traitées différemment par rapport à celles citées précédemment. Cet aspect est aussi confirmé dans le texte descriptif des deux pays : « *Iceland and the Faroe Islands never have the status of colonies. But they are part of the kingdom of Denmark-Norway. The language and population are Nordic. But they are still treated differently* ». L'analyse nous permet également d'observer comment la relation commerciale durant la période coloniale entre le Danemark et l'Islande provoque encore aujourd'hui des tensions entre ces deux pays. Selon la narrative muséale, ces tensions sont purement liées à des aspects durant cette période : « *Danish merchants pay fixed duties to do business in Iceland. Dubious ethics and a talent for business put money in their pockets, but also create mutual hostility between the Danes and Icelanders* ». Dans cette partie, un sentiment de culpabilité est introduit afin d'expliquer la cause de cette hostilité. Le texte explique comment les danois ont profité du commerce avec les islandais pour s'enrichir sur leurs dos.

Une figure symbolique islandaise est aussi mise en avant comme dans le cas d'autres ex-colonies, celle de Jón Ólafsson (1596 - 1678). Ólafsson fait partie des figures symboliques de l'Islande, notamment par rapport à son affrontement avec le roi danois Christian IV. Cela après les mauvaises conditions climatiques qui avaient fortement impacté la production islandaise de l'époque : « *The crops have failed due to poor weather. Fishing has failed due to ice-bound seas. And Danish merchants try to offload defective goods and rotten produce onto the Icelandic market* ». C'est ainsi que Jón Ólafsson se permit de se rebeller à cette situation après du roi danois, devenant donc figure symbolique nationale de rébellion de ce système de dépendance coloniale. Contrairement à l'Islande, aucune figure des Îles Féroé n'est mentionnée dans l'exposition, en tout cas dans celle analysée. Les Îles Féroé font, comme le Groenlande, encore parti aujourd'hui du Royaume du Danemark en tant que région autonome. Cependant, depuis ces dernières années, elles revendiquent de plus en plus leur indépendance. Au début du parcours expographique, nous retrouvons un mini-documentaire expliquant brièvement cette relation dano-féroïenne.

Résultats

En somme, plusieurs aspects de l'exposition *Stemmer fra kolonierne* sont à retenir. Tout d'abord d'un point de vue terminologique : les villes des ex-colonies sont présentées par les deux variantes, dont celle donnée par les danois. Nous avons déjà pu citer précédemment l'exemple de Serampore (Frederiksnagore), mais c'est également le cas pour le Ghana (Guldkyst), Nuuk (Godthaab, *Bonne Espérance* en danois), etc. D'une manière similaire à la terminologie des villes, nous retrouvons ainsi l'exemple des *Nanni*, des femmes issues des colonies qui durant l'époque de la colonisation s'occupaient des enfants de nombreuses familles du pays colonisateurs. Ces femmes se voyaient donc déposséder de leur nom d'origine pour acquérir une nouvelle identité au sein du pays colonisateur. Dans l'exposition, ces femmes sont désignées alors sous ce nom sans mentionner la complexité de ce phénomène, ou sans mentionner que des recherches ont été effectuées pour découvrir leur vraie identité.

Un autre aspect intéressant concerne le choix des termes. Bien entendu, le XVIIIe siècle fut une époque d'expansion coloniale pour plusieurs pays européens. En revanche, puisque la nature de l'exposition est nationale, cette dernière est censée raconter surtout la place que la nation danoise occupe durant cette période. Toutefois, nous rencontrons à plusieurs reprises le terme générique référent à l'Europe, cela afin de généraliser certaines

actions commises durant la colonisation, comme dans l'exemple de la traite des esclaves. Dans la section dédiée à la colonisation de l'Afrique de l'Ouest ainsi que dans celle dédiée aux autres colonies, nous retrouvons souvent des phrases comme : « *This is the continent the Europeans encounter in their quest for gold, ivory and human cargo* » , « *an European system* » , « *The light cotton fabric is the height of fashion in Europe* » ou encore « *The greed that drives Europeans radically changes lives and the balance of power on every continent* », etc. Cette généralisation de l'Europe est-elle une stratégie afin de faire mieux assumer le passé coloniale à son public national danois ? En indiquant ainsi que le phénomène colonial concerne plusieurs pays européens, cela suggérerait-il que les autres pays ont peut-être moins bien géré ce système que le Danemark ?

Le contenu textuel accentue alors à plusieurs occasions l'universalisation du phénomène coloniale à l'échelle européenne. Il met ainsi l'accent sur certains bénéfices de la colonisation : « *The Europeans create a network where people move as never before* », ou encore « *The priests learn to rely on catechists, who are often children of mixed marriages that have grown up under the wings of the Christian mission. Their knowledge of both cultures make them ideal promoters of the new faith* ». Cela suggérant comment la présence européenne a permis un progrès au niveau culturel au sein de ces pays. En d'autres termes, le phénomène coloniale a permis un contact de cultures jamais connu auparavant, où les prêtres sont à la fois promoteurs et médiateurs d'un mélange culturel.

Un autre aspect important de l'exposition est la quantité inégale d'informations sur les anciennes colonies. L'exposition affirme que chaque colonie n'était pas égale, car cette dépendance était fondée souvent par les ressources qui étaient exploitées : « *No colony is the same. The only thing they have in common is that the colonised are always non European. Each colony has its own term for existence and the power relations between people* ». En revanche, le Groenlande occupe une place majoritaire dans l'exposition, cela est sûrement dû à la large collection d'objets provenant de ce pays par le Nationalmuseet. Cette dernière maintient ainsi encore un fort lien postcolonial avec le pays par rapport aux autres ex-colonies.

Les narratives muséales présentent une construction de stéréotypes dans leurs contenus textuels autour de certaines anciennes colonies. Comme mentionné précédemment, ces dernières sont désignées dans certains cas comme étant arriérées ou très peu développées, cela semble notamment le cas du Groenlande et des Îles Vierges. Alors que dans d'autres cas,

les ex-colonies sont à peine désignées comme telles, comme dans le cas de l'Islande et Îles Féroé. Comme on a pu le constater, les narratives ainsi que l'emploi de la terminologie soulèvent encore des questionnements sur comment la création de la mémoire collective est affectée par cette réécriture de l'histoire au sein du musée. Par exemple, nous observons dans la section dédiée aux Îles Vierges, une comparaison entre le Danemark et les Etats-Unis. Le contraste présenté à pour objectif de montrer comment les deux pays ont géré et gèrent encore leurs anciennes colonies, évoquant chez le visiteur une image manichéenne des deux puissances. Souligner que les relations dano-indiennes ont toujours été pacifiques, justifie comment alors que les liens post-coloniaux avec les deux villes indiennes sont restés jusqu'à très récemment légitimes. Toutefois, les narratives indiquent aussi certains mauvais aspects de la colonisation danoise, même si souvent implicitement dans les données textuelles.

Concernant les stratégies mémorielles dans l'exposition, elles sont toutefois présentes même si différent d'une colonie à une autre. Ces stratégies varient entre la nostalgie de l'époque coloniale, jusqu'à l'oubli de certains faits historiques ou encore au sentiment de responsabilité par rapport aux tensions qui sont encore actuellement présentes entre certaines ex-colonies. Cependant, le sentiment de responsabilité n'est pas pour autant évoqué envers toutes ces anciennes colonies. C'est ainsi que le *devoir de mémoire* autour de ce passé, suscite encore aujourd'hui des débats aussi par rapport à des abus de mémoire de ses narratives nationales : faut-il préserver cet héritage coloniale, car partie de l'histoire nationale, ou bien devrait-il être oublié puisque encore sources de conflits autour de ces contacts de cultures ? Comment doit-on parler de ce passé coloniale à travers les narratives officielles d'un musée national ? Ou encore comment les stratégies mémorielles sont-elles influencées en partie par la conception de sa réception ?

2.1.2. *Rijksmuseum - Slavernij*

Nous allons maintenant analyser l'ensemble du contenu textuel de l'exposition néerlandaise *Slavernij*. Comme pour le cas de l'analyse précédente, nous séparerons l'analyse en deux temps : d'abord à travers une approche constructiviste, c'est-à-dire en divisant le contenu textuel en catégories, pour ensuite se focaliser sur l'aspect thématique du contenu textuel dans chaque partie. L'étude suivra donc l'aspect thématique (Fallery, B. & Rodhain, F., 2007) pour l'interprétation des données dans leur version en anglaise.

Contrairement à l'exposition danoise, celle-ci est dirigée vers un thème précis : l'esclavage. Ce thème est déjà explicite dans le titre *Slaverij, Slavery* en anglais. La conception de cette exposition a fait resurgir certains questionnements sur la place de l'esclavage dans les narratives nationales ou encore sur la préservation de son héritage au sein de l'institution. C'est ainsi que le projet « *Rijksmuseum & Slavery* » prend place au sein du musée. Ce projet consiste dans l'ajout de 77 étiquettes informatives sur les pièces des divers étages du musée, afin d'explorer leurs liens invisibles avec l'escavage néerlandais durant la période coloniale. Selon le site officiel, ces textes resteront au sein des autres expositions permanentes jusqu'en Mai 2022, pour ensuite évaluer leurs permanence dans l'institution.

Le réajustement du contenu textuel, ainsi que la réévaluation des terminologies, font partie des évolutions effectuées par le Rijksmuseum actuellement. Le déroulement de cette exposition fut cependant perturbé dès son ouverture, car elle fut impactée par la pandémie de la Covid-19. Initialement, elle était conçue pour rester en place pour une durée de trois mois (de Février à Avril 2021), elle fut ensuite prolongée à cause la fermeture des divers lieux de culture suite à la pandémie. Cependant, d'autres facteurs ont caractérisé cette année comme *Black Lives Matter*. La résurgence de ce mouvement activiste occupe une place fondamentale durant cette année, notamment par rapport à la question coloniale. Ce mouvement, né en 2013, réapparaît durant l'été 2020 suite au meurtre de George Floyd aux Etats-Unis. Cet épisode traumatisant conduit aux réflexions suivantes : cet événement sociétal majeur a-t-il influencé de quelconque manière la conception de cette exposition ? Plus précisément, en termes de stratégies mémorielles à adopter ?

L'exposition est riche en contenu textuel, notamment suite au travail de recherche montré par le documentaire intitulé *Nieuw Licht - Het Rijksmuseum en de slavernij*. C'est ainsi que l'exposition explore l'histoire de dix personnes ayant vécu pendant la période coloniale néerlandaise soit en tant qu'esclave, soit en tant propriétaire d'esclaves. Les témoignages à travers lesquels sont présentés les personnages, assument un rôle fondamental dans la construction d'une mémoire collective dans le cadre de cette exposition. Toutefois, ces témoignages sont reconstruits par les conservateurs à travers les documents retrouvés, avec donc une marge d'interprétation. De plus, l'aspect contradictoire de cette reconstruction est que les documents sont rédigés par le colonisateur où le point de vue du colonisé est absent. Cette perspective manque en partie, car l'esclave est souvent désigné souvent par un prénom imposé, ce qui rend difficile de retracer précisément ses origines. Les nouveaux prénoms

étaient assignés symboliquement pour donner aux esclaves une nouvelle identité en tant que tels.

Toutefois, la place des Pays-Bas dans le commerce d'esclave est explicité par les narratives muséales dès le début de l'exposition : « *During the colonial era, the Netherlands enslaved more than a million men, women and children from Asia and Africa and shipped them to faraway places unknown to them* ». Le texte présente consciemment que les Pays-Bas ont réduit en esclavage un million d'êtres humains dans divers continents pour des profits commerciaux. Cela a encore aujourd'hui des effets incontournables au sein de nos sociétés : « *Up until today, traces of this system still linger in our society* ». Au début de la visite des cloches sont présentées aux visiteurs. Ces cloches assument une valeur symbolique au sein de l'exposition, car elles avaient durant la période coloniale la fonction d'informer les esclaves du début de la journée de travail dans les plantations et marquant ici le début de l'exposition. Le descriptif met en évidence divers aspects d'oppression néerlandaise au sein des plantations : « *They were used to sound the beginning and end of the work day [...] The bells represent a system that was disseminated, directed and enforced from the Netherlands* ». Ce début révèle déjà certaines stratégies mémorielles qui seront reprises tout au long de l'exposition, notamment autour des narratives des 10 personnages protagonistes du parcours expographique.

João Mina

Le premier personnage traité dans l'exposition est João Mina. Ce dernier a une histoire intrinsèquement liée au conflit qui se déroula au Brésil entre les deux puissances européennes occupant le territoire à cette époque : la WIC des Pays-Bas et le Portugal. João était donc un esclave présenté comme marchandise en Afrique de l'Ouest, dans un des plus célèbres marchés d'esclaves. C'est pourquoi son deuxième nom Mina, se réfère au Fort d'Elmina, dans l'actuel Ghana : « *He was imposed the name João Mina in reference to Fort Elmina where he was traded* ».

Il sera ensuite envoyé au Brésil dans une plantation portugaise, d'où il s'enfuira. Le Portugal et la République des Pays-Bas étant en conflit, João fut récupéré par des néerlandais durant cette époque. Ses connaissances sur la plantation portugaise furent essentielles aux Pays-Bas afin de révéler les points faibles de l'ennemi et donc d'avoir un avantage stratégique dans le conflit. Sa fuite de la partie portugaise est donc présentée comme un geste

courageux vis-à-vis d'un système d'oppression, donc il est présenté comme un héros : « *After his escape, João had a long road ahead of him; even after being shot in the leg by Portuguese soldiers he persevered with great determination* ».

Dans le cas de João, ainsi que dans le cas des histoires des autres personnages, nous ne connaissons pas son point de vue ni les faits historiques précis de sa rencontre : « *The transcript was drawn up in Dutch; we do not know which language João spoke* ». Avec cette affirmation, l'exposition assume que les données récoltées autour de l'histoire de ce personnage ont été écrites par le colonisateur et donc qu'il s'agit d'une reconstruction des événements autour de la colonisation avec un point de vue biaisé. De plus, le descriptif souligne que João, en s'échappant du Brésil portugais, était devenu un informateur pour les néerlandais durant le conflit. Il fut donc utilisé pour ses connaissances des positions stratégiques de l'ennemi portugais, sans que nous sachions quel fut son sort suite à cette collaboration avec les néerlandais.

Pour conclure, avec la section dédiée à João, un objet symbolique est présent dans la salle. Cet objet est le *Tronco*, une sorte de long pilori en bois utilisé pour immobiliser les esclaves lors d'une punition ou encore de leur empêcher tout simplement de s'enfuir. Cet objet veut-il donc nous suggérer le sort subi par João suite à sa collaboration ? Ou encore celui de ceux qui, comme lui, arrivent à s'échapper des plantations ? Plusieurs de ces *Troncos* furent retrouvés au sein des diverses ex-colonies. Il semblerait également que la production de ces entraves était principalement d'origine néerlandaise : « *Such stocks were made in the Dutch Republic and transported by ship to the colony* ». Ici un exemple de comment le narratif met en lumière l'aspect de la responsabilité néerlandaise durant la colonisation, sans pour autant l'explicitier dans le descriptif.

Wally

Comme dans le cas de João, Wally était un esclave probablement d'origine africaine, dans une des plantations néerlandaises situées au Suriname. Cette plantation était celle de Palmeneribo sous le régime de Jonas Witsen, qui faisait partie d'une influente famille néerlandaise de l'époque. Ses plantations étaient caractérisées par une charge de travail considérable par rapport à d'autres de l'époque : « *Wally and 155 other enslaved men, women and children on the Palmeneribo Plantation had to work an extra day and were given even less freedom* ».

Bien sûr le travail dans les plantations n'était pas une activité simple, surtout à cause de ses conditions, cela sera donc une des raisons de rébellion envers ce système : « *Our new master is rich enough; you fellows don't need to work so hard !* ». Ce discours sera un des éléments qui provoquera la révolte au sein de la plantation de Jonas Witsen par la suite. Nous observons ainsi, dans la section de Wally, l'image d'un colonisé qui choisit de se rebeller au système coloniale qui lui avait été imposé. Comme dans le cas de João, ce personnage devient une figure symbolique de résistance, même si cette rébellion le conduira à une fin malheureuse. Le narratif met en évidence Wally comme un martyr de la résistance esclavagiste, car il se sacrifie pour donner la liberté à d'autres qui se retrouvent comme lui, dans ce système d'oppression.

Suite à son arrestation Wally, ainsi que son groupe, furent retrouvés par les gardes néerlandaise dans la forêt : « *The group was condemned to a slow and painful death by being burned alive. Afterwards, the decapitated heads of Wally and his supporters were displayed on pikes in the city as a warning to the other enslaved people* ». Cet épisode détaillé voudrait-il donc évoquer un sentiment de responsabilité envers ces actions qui n'ont pourtant pas été accomplies par les visiteurs dans le présent ? Le texte met en valeur différentes thématique de l'époque coloniale, dont le danger dans le quotidien des esclaves : « *Fatigue only added to the danger of work on the sugar plantations, hands or entire arms were torn off by the rollers that squeezed out the cane and burns were sustained in the hot boiling house* ». Cette phrase est un exemple de la manière dont l'aspect émotionnel est omniprésent dans les narratives afin de provoquer un attachement sentimental du public sur les personnages.

En revanche, l'exposition ne manque pas d'évoquer certains aspects controversés de cette période coloniale, nous en avons un exemple dans le fonctionnement des plantations. En termes d'amusement, les esclaves avaient droit de fêter en organisant des fêtes plusieurs fois par an, qui tombaient souvent après la fin de la récolte. Durant ces occasions, ils pouvaient partager leurs expériences communes, chanter, danser ou encore organiser des plans pour s'enfuir : « *They would use these occasions to share among themselves the frustrations about living in slavery and perhaps make plans to flee* ». Ce rappel au sentiment fait donc partie d'un *leitmotiv* qu'on retrouvera souvent dans l'exposition.

Pour terminer, cette section évoque que la thématique principale autour du personnage est la résistance contre l'esclavagisme, laquelle n'a pas cessé de se produire même après la présence du peintre Dirk Valkenburg dans la plantation : « *During the painter Valkenburg's*

stay at Palmeneribo, a large number of the enslaved people there resisted ». Ces révoltes furent donc reproduites dans les tableaux du peintre, en tant que preuve documentée de ces événements. Une de ces révoltes se conclut avec un traité de paix en 1686 entre les deux parties : « *They put up fierce resistance, after which they concluded a peace treaty in 1686 with the guarantee that they would not be enslaved by the Dutch* ». En revanche, nous ne pouvons pas savoir si ce traité fut respecté par la partie néerlandaise, car dans le descriptif nous ne retrouvons pas plus d'informations à ce sujet.

Oopjen

Oopjen occupe une place différente durant la période coloniale, contrairement aux deux précédents personnages, car elle se marie deux fois avec deux hommes néerlandais propriétaires de différentes plantations et par conséquent aussi d'esclaves. Avec un de ses époux, Maarten Soolmans, elle était parmi les personnes les plus influentes aux Pays-Bas de cette période. Elle fut souvent associée à l'esclavage, même si nous ne savons pas jusqu'à quel point : « *To what extent was she aware of this ?* ». Dans l'exposition, nous avons les deux portraits de Oopjen et un de ses époux réalisés par Rembrandt à l'occasion de leur mariage. Ces portraits appartenaient déjà à la collection du Rijksmuseum avant cette exposition.

Comme déjà mentionné, Oopjen s'est mariée deux fois : une fois avec Marten Soolmans et l'autre fois avec Maerten Daey. Les deux hommes avaient de forts liens avec la colonisation, notamment avec la production du sucre. Son deuxième mari, Maerten Daey, vécut pendant un certain temps au Brésil, car il possédait diverses plantations. D'un côté, l'analyse de ce personnage montre que sa place dans le système colonial est discutable. De l'autre côté, cela n'empêche pas qu'en tant qu'épouse de divers hommes influents de l'époque, elle profitait aussi de certains privilèges que ce système offrait. Il semblerait aussi qu'Oopjen n'ait jamais quitté les Pays-Bas toutefois le commerce des plantations avait de plus en plus d'influence dans l'économie et l'industrie au sein de la ville néerlandaise : « *Amsterdam had hundreds of sugar refineries where, just like related businesses such as potteries, many people earned their con living indirectly from slavery* ».

Dans cette section, la place de la violence entre colonisateur et colonisé est mentionnée. Un exemple de ce rapport de force concerne notamment le deuxième époux de Oopje : « *During his stay in Brazil Maerten Daey beat and raped the enslaved Francisca and*

confined her in his house Francisca became pregnant and managed to flee from Daey ». Le descriptif propose un exemple de violence qu'ils subissent au quotidien certains esclaves des plantations. C'est ainsi qu'un aspect mis en valeur souvent tout au long de l'exposition est la tyrannie exercée par les néerlandais, montrant et provoquant au public une expérience sentimentale envers ce passé.

La place des esclaves qui furent importés à Amsterdam est aussi un des éléments qui est traité par la narrative muséale. Au centre de cette salle, un buste représente un des serviteurs préférés du Stadhouder Willem III. Ce buste met en valeur un détail incontournable pour le spectateur : « *The collar around the man's neck made the ownership of him palpable. And yet in reality at this time it was not legally permitted to 'own' people in Western Europe* ». Cette animalisation des sujets durant la colonisation néerlandaise, ne fut pas repérée comme telle tout de suite par l'institution qui affirme : « *This collar entered the Rijksmuseum collection as a dog collar in 1881* ». Cette association est le produit de l'analyse de nombreuses œuvres de l'institution, qui ont confirmé cette hypothèse. Par exemple, dans le cas d'une maison poupée au sein de cette même salle : « *A Black servant can be seen in the left room on the middle storey of this dolls' house. He is in livery and wears a shiny silver collar around his neck* ». De plus, il ne faut pas oublier qu'en Europe durant cette période il y avait l'interdiction de la possession d'esclaves.

Cette section interroge également le rôle des collections au sein de l'institution muséale. Actuellement les recherches ont permis de donner aux objets de nouvelles significations symboliques, en racontant l'histoire de leurs sujets avec une perspective différente. Comment un objet peut-il assumer une nouvelle valeur symbolique au fil des années, surtout au sein d'une même institution ? La découverte de son usage est-elle liée à sa pertinence dans le contexte contemporain ? Mais surtout comment les narratives autour des objets, permettent-elles d'évoquer les sujets contemporains de ces réflexions ?

Paulus

Le personnage de Paulus occupe une fonction similaire, même si différente des précédents personnages. Contrairement à João et à Wally, Paulus est arrivé aux Pays-Bas en tant que serviteur importé. Il a servi au sein de la famille des Nassau Le Lecq aux Pays-Bas au XVIIe siècle et son existence est prouvée notamment par des tableaux de cette époque. Cependant, comme précisé dans l'exposition, ses origines sont encore inconnues, même s'il

est sous-entendu qu'il était probablement originaire d'Afrique : « *Where he came from in Africa is not documented* ».

Son destin est différent de celui des autres esclaves, surtout de ceux qui travaillaient dans les plantations, car il a pu se marier et avoir un enfant. Entre autres, il est promu à la garde du Stadhouder Willem III en tant que timbalier. Cette promotion lui procura une reconnaissance différente de celle d'autres serviteurs de l'époque : « *He was no longer referred to as 'moor' - in reference to his skin colour - but as Monsieur Paul Maurice Agulard. A step up on the social ladder* ». Tout en étant reconnu, Paulus était pourtant marqué par un signe distinctif, le collier, afin de pouvoir le repérer au sein de cette société.

Ce qui est aussi mis en avant par le texte, c'est la place occupée par Paulus à l'époque. Il était serviteur aux Pays-Bas même après l'abolition de l'esclavage, en accentuant donc la perdurance du système esclavagiste : « *Although slavery was legally prohibited in the Netherlands, the Dutch elite liked to be seen with a Black servant* ». Relativement bien intégré dans la société, Paulus dû satisfaire divers critères pour être complètement trouvé sa place au sein de cette dernière. Ces critères étaient le mariage ainsi que le baptême de son enfant. De plus, c'est en partie grâce à ces documents que nous avons la preuve de l'existence officielle de Paulus ainsi que de son intégration : « *Paulus had his son Maurice baptized in 1690. The child's godmother was Paulus' former mistress Mrs Nassau La Lecq. [...] With his family he is part of Dutch society* ».

L'existence de Paulus est donc prouvée grâce aux trois documents principaux de cette section : son enregistrement en tant que « *Moor van Mrs Venderleck* », son document de mariage avec Maria Sauls et le document prouvant le baptême de leur enfant. La présence de ces documents dans cette section conduit alors à plusieurs questionnements : peut-on donc prouver l'existence d'une personne seulement à travers de documents écrits ? Quelle est la place que les narratives occupent actuellement dans l'éducation nationale du passé coloniale ? L'exemple du certificat de Paulus en tant que « *Moor van Mrs Venderleck* », est donc contradictoire. Comme mentionnée précédemment l'adjectif « *Moor* » était utilisé pour décrire les personnes en lien avec leurs couleur de peau, alors que dans le cas de Paulus nous ne sommes pas certains de ses origines. Le certificat le décrit en tant que *Moor*, généralisant donc son lien originel avec l'Afrique.

Van Bengalen

Cette section ne traite pas exclusivement l'histoire d'une personne, mais de celle de millions de personnes qui ont été réduits en esclavage à côté du Golf du Bengal (Nord de l'Inde). Ces personnes furent ensuite renommées avec le nom « *Van Bengalen* » en référence de leur nouvelle identité en tant qu'esclaves. Dans cette partie, nous observons donc que la traite d'esclaves s'effectuait au-delà des colonies en Afrique. Mais elle met également en valeur l'importance des histoires de divers personnages qui partagent le même nom et parfois globalement le même destin, même s'ils vécurent des histoires différentes.

Le contenu textuel est donc focalisé sur deux thèmes différents : d'une part, le destin partagé des esclaves *Van Bengalen* et de l'autre la place fondamentale de la violence dans le rapport de force entre colonisateur et colonisé. En effet, l'emphase sur la portée violente de leurs relations est omniprésente tout au long de la visite dès lors, un dualisme est repéré. D'un côté nous avons le colonisateur qui exerce son pouvoir sur le colonisé et de l'autre, ce dernier qui se trouve dans une position désavantageuse pour prendre des décisions sans risquer sa propre vie ou celle des autres esclaves. Ce dualisme est observable au sein des diverses sections de l'exposition.

Curieusement, un élément absent dans cette section est la démystification du passé colonial à travers les narratives. Même si en vérité cette démystification n'est pas totalement absente : « *The Dutch East India Company (VOC) bought people in large numbers in Arakan in the 17th century. Slavery already existed in this area before the arrival of the Europeans* ». Ici le descriptif suggère que la présence de l'esclavage dans le territoire n'était pas un phénomène importé par les européens, mais qu'au contraire il était pratiqué avant leur arrivée. Cela provoque alors une rupture avec l'imaginaire colonial sur l'esclavage, présentant souvent son installation dans le territoire accompagnant l'arrivée des européens. D'autres phrases similaires permettent de repenser le système colonial : « *Batavia became the central slave market for the region, where both Europeans and Asians traded in human beings* ».

Toutefois, une partie des contradictions du passé colonial néerlandais sont également présentées dans les narratives. Par exemple, nous y retrouvons plusieurs rappels de la continuation de l'esclavage et du commerce d'esclaves même après son abolition officielle aux Pays-Bas : « *In Hooghly, unlike in Arakan, trafficking in people was not official VOC*

business ». L'objectif est donc d'indiquer la contradiction néerlandaise face à la continuation commerciale d'esclaves et la pratique de l'esclavage même après son abolition. De plus, les contradictions sont diverses, car l'exposition se base aussi sur les archives de l'époque comme modèle d'information dans la construction de ces histoires. Ces informations sont donc en contradiction avec les pratiques muséales, car leur rédaction avait un objectif différent de celui de l'exposition. Le contenu textuel remet donc en question la légitimité du savoir écrit et de sa diffusion à l'échelle nationale.

Les incohérences du système colonial sont repérables car mises en évidence tout au long du parcours expographique. Actuellement, l'image que nous avons construit de l'esclavage est celle d'un système transformation économique, où les êtres humains étaient échangés comme marchandises, en leur supprimant leur valeur de sujet et en leur attribuant à la place une valeur d'objet. Cette réévaluation des individus s'observe aussi lors du changement de nom de ces personnes, une démarche tout autant controversée : d'un côté, en changeant leurs noms, les colonisateurs accentuent la rupture avec la vie précédente en leur attribuant une nouvelle identité en tant qu'esclaves; de l'autre, ces nouveaux noms étaient un lien avec leurs origines, permettant donc de créer entre les esclaves des origines communes à partir de leur provenance. Cette nouvelle dénomination souligne la nouvelle existence de ces individus, sur laquelle se construisent leurs nouvelles identités : « *The name Maart (March) probably refers to the month in which she was first enslaved* ». Dans le cas de Maart Van Bengalen, une double identité est attribuée par le colonisateur, afin de garder un lien avec ses origines mais aussi pour réduire son existence à partir de cette nouvelle destinée.

Le cas des Van Bengalen n'est pas isolé, par exemple d'autres toponymes ont été attribués aux esclaves durant cette période : « *The Cape Madagascar, Malabar (west coast of India), Boegis (South Sulawesi), Bali, Timor, Damme (Damar, one of the Lesser Sunda Islands) and Batavia* ». Cet ancrage spatial et temporel favorise la stratégie muséale adoptée par l'exposition : « *How must Abraham have felt as the only Bengali ? And how did these people communicate with each other ?* ». Ce nouvel appel à l'émotion du visiteur montre comment le texte demande explicitement de nous mettre à la place d'Abraham, afin de comprendre comment ce dernier se sentait seul dans une plantation. L'accent mis sur la solitude et l'absence de cohésion sociale, nous amène à éprouver de l'empathie envers le personnage décrit.

Dans cette section, nous avons de nouveau le thème récurrent du rapport de force entre le colonisateur et le colonisée. Autrement dit, le texte accentue particulièrement ce rapport, sur la manière dont le colonisateur occupe la place de dominateur et le colonisé celle du dominé : « *26,885 men, women and children were shipped to Batavia in slave transports, a crossing many did not survive* ». Lors de l'analyse, nous interprétons que l'utilisation du passif dans les phrases et en partie choisi pour accentuer l'impuissance du colonisé vis-à-vis des décisions du colonisateur. Souvent ces actions sont présentées à travers la violence du colonisateur sur le colonisé, par exemple dans le cas de Calistra Van Bengalen « *was beaten to death by slaveholder in Batavia* » et « *was abused by him, ultimately so severely that she died* », ou encore dans l'exemple de Susanna Van Bengalen que « *was drowned in Table Bay* ».

La violence produit la souffrance, surtout chez ses victimes. C'est ainsi que le texte n'oublie pas de mentionner les conséquences physiques et psychologiques des individus vivant durant la période de l'esclavage comme dans l'exemple de Amon Van Bengalen : « *hung himself in desperation outside Batavia* ». Malheureusement, le suicide n'était pas un phénomène rare dans les plantations : « *In this notebook are mentioned many other enslaved men and women who had hanged themselves or slit their own throats* ». Entre autre, ces sections assument une fonction moralisatrice face à ce passé coloniale, autre qu'adopter des narratives explicitement choisies pour évoquer des émotions fortes pour le visiteur.

Surapati

Surapati est présenté comme un esclave qui revendiqua son droit à la liberté. Contrairement à d'autres personnages résistants de l'exposition, son histoire le transforme en un modèle de révolutionnaire indonésien contre le système d'oppression coloniale néerlandais. Ce personnage devient une figure symbolique en Indonésie, qui l'associe encore aujourd'hui à un martyr qui s'est battu pour la liberté du pays. Dès l'introduction du personnage nous observons déjà son positionnement : « *Rebelled against the Dutch East India Company (VOC) in Java. Both Javanese and Europeans wrote about him. He inspired many to great deeds, and filled others with fear.* » Inspiration pour certains mais terreur pour d'autres, c'est ainsi que Surapati est présenté dans cette section du musée. Dans un premier temps, il se bat aux côtés des Indes Occidentales Néerlandaise (VOC) mais ensuite est désigné par la VOC comme ennemi. Sa mort durant une des batailles avec la VOC sera

souvent perçue comme un sacrifice de Surapati pour la libération de son peuple. Cet épisode lui attribuera une place de martyr national, ainsi que celle de symbole de résistance coloniale.

Le projet de Surapati était ambitieux, mais pas impossible. Dans la salle dédiée à ce personnage, plusieurs objets symbolisent l'ampleur géographique ainsi qu'idéologique de son projet : « *This map shows how great his power had become. Surapati's court soon became a magnet for people with anti-Dutch sympathies* ». La salle dédiée à ce personnage est donc riche d'objets exposés décrivant les actions de Surapati lors de ses batailles pour la liberté : « *[Surapati] seized him by the hair and thrust his sword into his neck. Raja Tack was dead, and so were his soldiers, those who survived fleeing away* ». Dans cette bataille, les gestes de Surapati sont décrits de manière épique comme ceux d'un héros. Ce style semble emprunté par d'autres narratives qui, comme celles-ci, avaient l'objectif de mettre en valeur le côté valeureux de ce personnage, telles que la littérature épique.

Le rapport de force du système colonial est bien présent dans cette partie. Cependant, un questionnement s'impose dans l'analyse : la légitimité ainsi que l'illégitimité de la violence. Autrement dit, qui a le droit de provoquer la souffrance de l'autre et comment est-elle perçue par le public si le bourreau devient le colonisé ? Cette remise en question de la place de bourreau est absente dans le contenu textuel, qui au contraire exclut la possibilité du colonisé en tant que tel : « *Tack who is being stabbed to death with a dagger by Surapati, to his left. Also prominent is the Dutch flag* », évoque un sentiment différent que « *A certain Kuffeler - a lower ranking VOC employee-disrespected Surapati and slapped him in the face* ». Les deux actes ne sont pourtant pas de la même gravité, sont-ils perçus de la même manière par le public ? Le traitement de la violence est égal s'il s'agit de l'opresseur ou de l'oppressé à commettre ces actes ?

Sapali

D'origine surinamienne, Sapali est la première femme esclave qui est traitée dans l'exposition. Ce choix vise à traiter la place que la femme quant la résistance esclavagiste. Souvent dans les narratives muséales l'aspect de la résistance féminine reste souvent floue ou développé dans une moindre mesure. Alors que le rôle des femmes durant les révoltes esclavagistes présentait également des risques. Dans le cas de Sapali, son rôle principal était d'insérer des graines de riz dans ses cheveux. Même si cela pourrait ne pas représenter une action dangereuse ou déterminante pour la résistance, ce geste cache un sens symbolique et

technique bien plus profond. Cette action est encore pratiquée par certaines populations en souvenir de cette résistance silencieuse : « *Sapali's legacy is about caring for others, the ability to nourish, both physically and spiritually* ».

La place de la femme dans les révoltes des esclaves est souvent peu présente par les narratives coloniales ou encore concernant d'autres événements historiques. La résistance féminine est souvent associée à des gestes simples, pouvant au contraire cacher des enjeux plus complexes. Dans le cas de Sapali, elle était menée à cacher des graines de riz dans les cheveux permettant ainsi le maintien des groupes résistants qui s'étaient enfui des plantations et qui s'étaient cachés dans les forêts. Ces gestes ne sont pas pour autant explicités comme étant résistants par l'exposition, mais plutôt comme un héritage culturel et coutumières encore pratiqué dans de nombreuses sociétés contemporaines qui commémorent cette période.

Pour terminer, un aspect relativement remarquable de cette partie est le bouleversements du pouvoir entre colonisés et colonisateurs. Ce changement semble être affecté notamment par les divers traités signés durant cette époque coloniale. Durant cette période, nous observons comment l'atmosphère des plantations était en train d'évoluer. Entre autres, l'éclatement des révoltes dans les diverses colonies conduisent à l'instauration d'un climat de plus en plus tendu entre le colonisateur et le colonisé : « *Maroons attacked plantations to free other people from slavery and took tools and food with them. The colonial authorities tried to put an end to these attacks through peace negotiations* ». Le texte suggère-t-il que les dominés sont en train de passer d'un système de terreur et d'oppression à un système de revendication et d'espoir pour leur avenir ?

Tula

Tula est un des nombreux résistants de l'exposition. Cette fois il représente la colonie néerlandaise de Curaçao, une petite île dans les Antilles néerlandaises. Tula avait pour objectif d'installer dans l'île certaines valeurs qu'on retrouvait dans plusieurs endroits du monde notamment après la Révolution française : « *He wanted to implement freedom, equality and fraternity on the Dutch colony Curaçao. Inspired by these French Ideals, Black revolutionaries had already forced the abolition of slavery in Haiti* ». Comme mentionné dans l'extrait, les valeurs de liberté, égalité et fraternité étaient un rêve pour tous les révolutionnaires de l'époque, y compris dans les colonies.

Dans cette section, nous avons souvent le rappel que la Révolution française a pu être un modèle à suivre pour appliquer les idées abolitionnistes dans les diverses colonies : « *The battle cry 'liberty, equality', which echo the French revolutionary motto, has thus been kept alive to this day* ». De plus, l'abolition de l'esclavage fut obtenue officiellement en France avant qu'aux Pays-Bas, devenant donc source de contradiction et conflit : « *Because the Netherlands was occupied by the French, Tula reasoned that slavery should also be abolished on Curaçao* ». Les valeurs précédemment citées poussaient donc certains esclaves à se rebeller sous l'influence des révoltes au sein des puissances européennes elles-mêmes : « *The french negroes have won their freedom; Holland has been taken over by the French, therefore we must be free here too* ».

L'aspect violent entre le colonisateur et le colonisé reste très présent dans le descriptif, notamment pour le sort de Tula : « *Tula was arrested and convicted. He was horrifically tortured and beheaded. Today he is commemorated as a hero, in Curaçao and also in the Netherlands* ». Comme nous avons pu le constater, plusieurs personnages de l'exposition sont décrits comme étant des héros ou encore des martyrs, en tout cas dignes de commémoration. Les aspects violents du dominateur sont autant mis en évidence que les aspects de résistance du dominé. La section de Tula décrit aussi comment la place de la musique avait une fonction de résistance. Constituant un outil très puissant pour les esclaves de l'époque, la musique permettait de transmettre alors des messages : « *Enslaved people exchanged information about uprisings elsewhere in the Caribbean and about political developments in the colonies and Europe. Music was an important medium for this* ». L'exposition n'hésite pas à souligner les difficultés que rencontraient les esclaves durant ces pratiques culturelles : « *People in slavery were impeded in all sorts of ways from organizing themselves against the system. Even so, people resisted it frequently and ingeniously* ».

Dirk

Dirk est le seul personnage représentant un abolitionniste néerlandais. En revanche ce personnage n'est pas pour être présenté comme étant un exemple de néerlandais opposé au système esclavagiste, mais au contraire comme un personnage controversé. Le personnage est Dirk van Hogendorp. En tant qu'abolitionniste, Dirk s'opposait au système dominant de l'époque ayant pour objectif l'abolition définitive au commerce des esclaves et de toute forme d'esclavage.

Toutefois, cette figure est remise considérablement en question dans l'exposition : « *Was the freedom that Dirk wrote about the same as that for which people in slavery fought ?* ». Nous observons donc dans cette exposition que la seule figure abolitionniste de l'exposition, se retrouve au centre des polémiques des narratives muséales. Son portrait est illustré dans sa section. La posture du tableau, ainsi que son uniforme, suggèrent sa haute fonction de diplomate et de Général de l'Empire nommé par Napoléon Ier. En revanche, même étant abolitionniste, ce dernier présente des contradictions : « *Dirk lived in Surabaya where he worked for the Dutch East India Company (VOC). There he 'owned' 153 people* ».

Même s'il est présenté comme une figure contradictoire, Dirk a tout de même contribué à la prise de conscience du système esclavagiste comme étant une idée dissociable du concept de la société idéale. C'est ainsi qu'il essaya de réadapter la nouvelle *Kraspoekol* écrite précédemment par son père au théâtre, afin de diffuser son message à une plus large partie de la population. La pièce raconte l'histoire d'une cruelle femme propriétaire d'esclaves à Batavia. Malgré le fait que ce projet soit osé dans son contexte coloniale, il a pourtant reçu du soutien. Selon le descriptif, la pièce avait cependant un autre objectif : « *It is a play for less harsh treatment, and not for the abolition of slavery* ». Cela accentuerait donc la nature contradictoire du personnage. Il se désigne comme étant abolitionniste même s'il n'était pas pour autant totalement opposé à l'esclavage, mais plutôt à l'abus de violence que les esclaves subissaient durant leur travail.

Ce personnage, contrairement aux autres, n'est pas présenté comme une figure positive. Déjà à travers sa pièce de théâtre, les actions de Dirk ne sont pas présentées comme étant dotées des meilleures intentions : « *His cash books show that while he employed free workers, he still bought people* ». De plus, selon le descriptif, il y a aussi une sorte de réticence de Dirk quant à l'emploi de *free men* dans ses plantations : « *He complained that he had no other choice, because free people always 'ran away' from him. From free people Dirk expected unconditional loyalty and service* ». Ce fut le cas aussi de la famille d'un esclave de Dirk, souvent cité dans les archives comme Cezar. Un document exposé présente une liste de plusieurs noms d'ouvriers entre hommes libres et esclaves, où Cezar et sa famille sont absents. Toutefois, il note à la fin de la liste « *mes esclaves* », sans préciser les noms. Cette dénomination est interprétée par le musée comme une possible référence à la famille, et sous-entendre donc selon Dirk qu'ils lui appartenaient.

Pour conclure, nous pouvons affirmer que divers aspects sont mis en évidence dans cette section. Le descriptif dans sa démarche descriptive semble avoir un parti pris, notamment concernant son mariage avec Margaretha Elisabeth Bartlo. Cette jeune fille était âgée de 13 ans lorsqu'elle épousa Dirk. Il semblerait donc que Margaretha faisait partie d'une troisième génération d'un héritage Indo-européen. Ce mariage prouverait donc symboliquement un lien entre ces deux cultures, ainsi que la cohabitation entre les diverses populations. Pourquoi les figures néerlandaises sont-elles davantage remises en question par rapport aux figures résistantes des ex-colonisées ? Sans être une mauvaise démarche, cela est-il une stratégie pour susciter une culpabilité coloniale chez le visiteur national ? Ou au contraire, accentuer un sentiment de revendication identitaire du visiteur ayant des origines d'ex-colonisés ?

Lohkay

Le dernier personnage est Lokhay, aussi figure féminine de résistance de l'époque coloniale. D'abord esclave dans une plantation de l'île de Sint Maarten, Lohkay s'échappera par la suite. Malheureusement cette fuite aura des conséquences irréversibles pour Lohkay : « *The price she paid for it was high: her breast was amputated* ». Nous retrouvons là encore, une forme de violence envers les esclaves, qui par contre ne neutralisera pas l'esprit de rébellion du personnage : « *Lohkay fled again and managed to survive on her own in the hills* ». Cette société alternative composée essentiellement d'esclaves étant partis pour s'installer dans les collines afin de s'échapper d'un système caractérisé par l'injustice : « *The oral tradition includes stories about breast amputations as a particularly cruel punishment. Probably tools readily available on the plantations were used for this* ». Cette section met beaucoup en valeur le rôle de la violence subi par le colonisé comme étant victime de ce système.

La question de l'abolition de l'esclavage se présente aussi dans cette partie, accompagnée d'une critique des Pays-Bas, en particulier sur la manière dont ils l'ont géré. Il semblerait qu'à cause du retard de son application, plusieurs marronnages sont repérés dans la plantation Diamond Plantation, qui à l'époque se trouvait dans la partie française. Ces marronnages s'expliquent par le fait que l'esclavage avait déjà été aboli depuis un an dans cette partie. Plus d'exemples s'observent autour de cette critique faite aux Pays-Bas : « *They were ruled by various colonial powers, which had abolished slavery 15 to 30 years earlier than the Netherlands* ». Même si l'esclavage a été enfin aboli par les Pays-Bas, la critique

perdure sur son application qui n'est pas totalement respectée : « *This was well before the laws of 1860 and 1863, with which the Netherlands officially abolished slavery. An abolition which, in most regions, was followed by years of forced labour* ».

Cependant, cette critique s'étend au-delà du retard de l'abolition de ce système, mettant en évidence les réelles motivations et avantages de ce système pour les néerlandais. Au contraire, la lettre du gouverneur local de l'île de Sint Maarten de l'époque montre pourquoi l'abolition de l'esclavage est importante pour les habitants de l'île : « *for the safety of the lives and property of the inhabitants* ». On nous présente ainsi les vraies raisons pour lesquelles l'abolition de l'esclavage était envisagé par certains. Les diverses révoltes et protestations des esclaves commençaient à devenir dangereuses pour le propriétaire des plantations ainsi que pour les habitants de l'île. Selon le contenu textuel, cette décision semble avoir été prise afin de protéger les intérêts des propriétaires d'esclaves plutôt que pour les intérêts des esclaves eux-mêmes. De plus, des mesures furent mises en place pour limiter les pertes économique causé par l'abolition : « *When slavery was abolished in Suriname and the Netherlands Antilles, slaveholders were paid an amount for each enslaved person in compensation for the loss of their 'property'* ».

Résultats

Pour récapituler, le contenu de l'exposition néerlandaise *Slaverij* comporte plusieurs éléments à retenir. Tout d'abord, sa structure expographique car, au lieu d'être divisée par ex-colonies, elle est divisée en plusieurs personnages de cette époque. Ces personnages assument donc une fonction représentative de la colonie. Le choix de catégoriser l'exposition par les sujets et non pas seulement par des objets, permet une approche de la visite sous un autre angle. Par exemple, les données textuelles guident le visiteur vers un attachement émotif aux histoires des personnages, en biaisant ainsi l'interprétation de ces données qui ont déjà été interprétées durant la conception par les différents éditeurs. C'est ainsi que nous pouvons affirmer que l'exposition est concentrée sur l'aspect mémoriel de la colonisation plutôt que sur son histoire.

L'exposition privilégie l'approche mentionnée comme celle de la muséologie des émotions. Le but pour ce type de muséologie est donc d'évoquer l'empathie du visiteur, à travers les émotions que sollicitent les histoires des personnages, telles que la souffrance, la joie, l'espoir, etc. C'est ainsi que le contenu textuel accentue les atrocités commises par les

néerlandais envers les esclaves, ou encore sur les actes de révolte et de revendication des esclaves, décrits de manière épique. L'image de la colonisation dans l'exposition est donc partagée en deux catégories bien distinctes : d'un côté nous avons le colonisateur auquel on attribue des actions de domination et de soumission, de l'autre le colonisé en tant que rebelle d'un système qui lui attribue le rôle du dominé. Ce dualisme est au centre du fil logique sur lequel l'exposition veut amener l'attention de ses visiteurs.

Nous sommes donc poussés à observer ce passé colonial à travers un manichéisme précis : le colon en tant que victime et le colonisateur en tant que bourreau. Cette image est un *leitmotiv* dans plusieurs écrits sur le postcolonialisme, tels que ceux de Franz Fanon ou encore Aimé Césaire. Quant aux écrits, le musée essaie de leur attribuer une certaine stratégie mémorielle pour réaffirmer l'imaginaire coloniale au lieu de rompre certains dogmes de ce dernier. Cette stratégie pourrait donc alimenter un sentiment de revendication et de victimisation chez l'ex colonisé par rapport à ce passé colonial, mais également provoquer un sentiment de culpabilité et de hantise de ce passé chez l'ex-colonisateur.

Plutôt que de discuter de la présence d'éléments dans l'exposition, il semblerait plus opportun de discuter aussi de l'absence d'autres. On nous présente les mémoires de dix individus en lien avec la colonisation, même si ce lien n'est pas pour autant présenté de manière égale et neutre par l'exposition. Par exemple, les deux personnages représentant les colonisateurs (Oopje, Dirk) ne sont pas présentés par des actions positives dans le contenu textuel, lequel les remet constamment en question. Ce choix est probablement conscient. Les sentiments que le texte semble vouloir évoquer chez le spectateur sont ceux de la souffrance et de l'injustice vécues par les esclaves sans déconstruire l'image du colonisateur. Cette image pourrait donc être influencée par différentes variables durant la conception, comme par exemple l'héritage coloniale des éditeurs, car la moitié est composée par des personnes ayant des origines autres que néerlandaises.

L'exposition assume aussi une fonction moralisatrice, car le texte annonce également qu'une politique de l'oubli a toujours été effectuée pour certaines figures résistantes des ex-colonies : « *Tula was not to be remembered. The colonial government tried to completely erase Tula's existence. It is only in the last 50 years that Tula has been commemorated as a symbol against slavery* ». Le descriptif annonce alors un changement significatif que le musée est en train d'opérer : « *However, there could be no better place to reach the Dutch elite than in this most prestigious of museums, once the temple of nationalism.* » Quel est le

but de la présence de certaines au sein d'une institution nationale ? Le musée veut-il accentuer la rupture avec les narratives nationales, qui jusqu'à présent, faisaient partie des caractéristiques principales du musée ? Ou bien de mettre l'accent sur l'évolution de ces dernières aux Pays-Bas, devenant ainsi un modèle à suivre à l'échelle européenne ?

Le texte n'oublie pas de faire un rappel de certaines valeurs nationales. Par contre, ces valeurs sont mentionnées en lien avec les esclaves et non avec les colonisateurs. Nous observons particulièrement cette résonance nationale dans la section dédiée à Tula. Ce dernier, poussé par une volonté de changement, reprend dans ses discours les valeurs de la Révolution française : liberté, égalité et fraternité. Il dévient donc un modèle de révolte à suivre afin d'obtenir justice, dans ce cas celles des colonisés. Selon certains chercheurs, la Révolution française représente un épisode emblématique donnant vie à un sentiment d'appartenance nationale très proche de celui que nous connaissons aujourd'hui.

De plus, derrière la stratégie présentant l'esclavage comme une forme de domination néerlandaise sur les ex-colonies, se cache un message plus profond. Comme mentionné dans le chapitre précédent, le Rijksmuseum a été protagoniste dans les débats sur ses narratives muséales. Ces critiques ont donc permis à l'exposition d'évoluer dans l'écrit pour obtenir une réception positive autour du *devoir de mémoire* du passé coloniale néerlandais. Cependant, l'intérêt de l'exposition pourrait également s'accroître autour d'un autre aspect. Le traitement éthique et moral du passé colonial par les Pays-Bas suggère au contraire un modèle à suivre européen pour les pratiques muséales. Plusieurs fois critiquée, le Rijksmuseum a pourtant évolué dans le traitement de la thématique coloniale dès 1907 jusqu'à aujourd'hui. Ce changement est observé par exemple par le réajustement des narratives muséales. C'est pourquoi ce *devoir de mémoire* entraîne aussi un nombre considérables d'*abus de mémoire* (Todorov, T. 1995), qui répondent à des stratégies politiques précises.

Par exemple, la véracité des témoignages est appuyée par des objets. Cette rigueur est cependant controversée. D'un côté, nous avons comme seule preuve de l'existence des personnages les archives et les peintures réalisées et rédigées à l'époque par le colonisateur. De l'autre, cette démarche nous impose une légitimité du savoir à travers les narratives et l'écrit, même dans le cas de cette exposition. Les stratégies adoptées pour rendre plus éthique le langage muséal, se trouvent dans le même temps paradoxalement biaisées, car issus d'un seul point de vue : celui du colonisateur. En montrant donc encore la seule légitimité du savoir coloniale privilégiant l'écrit, même dans le cas de la mémoire de ce passé.

C'est pourquoi dans l'analyse on observe la fonction incontournable de l'art dans la transmission du message coloniale. Les tableaux réalisés avec une fonction documentaire pour la préservation de certaines images de ce passé. Comme les tableaux, les archives sont également utiles dans la reconstruction des histoires des dix personnages. La production des tableaux cependant, ainsi que la rédaction d'archives, ne s'est pas produite dans un contexte neutre d'influence. Ces objets, ou *lieux de mémoire*, peuvent aussi transmettre des stéréotypes à travers leur représentation : « *In addition, these portraits led to the stereotyping of young Black men* ». Plus précisément, la réalisation des tableaux faisait partie aussi d'un accord entre la puissance coloniale et le peintre : « *Valkenburg in Amsterdam signed a contract to go to Suriname for four years* ». C'est pourquoi la fonction de la peinture dans l'exposition est cruciale, permettant de démontrer aussi la participation active du peintre au système : « *Anything he might need to produce his art would be supplied, and on the plantation he was assigned a child to serve him* ».

Un dernier aspect est à retenir dans l'exposition, il s'agit de la généralisation de certaines informations contenues dans le texte. Dans un premier temps, le descriptif décrit les esclaves ayant majoritairement des origines africaines, même si le commerce d'esclaves se pratiquait aussi au-delà des côtes africaines. En effet, le Royaume des Pays-Bas était engagé activement dans le commerce triangulaire, cependant la traite d'esclaves ne se limitait pas seulement à ces territoires. Dans le contenu textuel, les esclaves sont aussi souvent désignés en tant qu'« africains », montrant ainsi une généralisation du continent comme « continent à esclaves ». Ils existaient bien d'esclaves d'autres colonies, précisés aussi dans l'exposition, qui ne les désignait pas pour autant comme « asiatiques » ou « antillais », mais plutôt « javanais » ou autres.

La mémoire reconstruite de ces personnages évoque donc divers questionnements autour du passé colonial : pourquoi les Pays-Bas se représentent-ils ainsi dans ces mémoires ? Quel est l'impact que les lois abolitionnistes ont dans le *devoir de mémoire* ? Peut-on donc à travers l'écrit redonner la liberté, qui a été retirée précédemment par ces mêmes écrits ? Ou bien la liberté est-elle vécue malgré les circonstances ? Dans le cas de Lohkay, l'amputation de sa poitrine associée à la fois au traumatisme ne l'empêche pas de suivre son espoir d'échappement de ce système. Peut-on affirmer cela en se fondant uniquement sur une mémoire du passé complètement reconstruite dans le présent ? Ce questionnement est à la base de cette étude, mais aussi au centre de toute polémique contemporaine autour de la narrative muséale.

2.2. Analyse du rôle de l'espace - Le récit spatial comme outil pour la construction de la mémoire collective

L'analyse du rôle de l'espace est la deuxième méthodologie qualitative utilisée dans notre étude. L'analyse de l'espace d'un musée est intrinsèquement liée à son analyse textuelle, car ce dernier doit être considéré comme un ensemble (Tzortzi, K. 2017). Le choix de cette combinaison apporte à notre étude une réflexion plus élaborée afin de comprendre quelle(s) stratégie(s) mémorielle(s) sont récemment adoptées par les musées nationaux des deux pays. Tous les éléments du musée influencent la construction de l'expérience muséale chez le visiteur. L'étude effectuée par le conservateur allemand Schorch (2013) en donne un exemple. A travers l'analyse de divers musées traitant de thématiques variées, il met en évidence la place qu'occupe l'espace muséale dans la mémoire de l'individu. Il affirme que l'espace, comme dans le cas d'autres composantes, agit comme un *medium* afin d'encadrer et de façonner l'expérience muséale. Son rôle est donc de transformer cet espace en interprétation pour le visiteur, allant du sens à la mémoire.¹⁰⁰

L'espace pourrait assumer une infinité de sens, lesquels sont en partie consciemment choisis lors de la conception d'une exposition. L'étude effectuée par la muséologue Tzorzi (2017) est d'autant plus intéressante. Elle y montre comment la réflexion sur l'aménagement de l'espace est incontournable au sein d'un musée, car ce dernier a le pouvoir d'influencer inconsciemment. Elle divise dans son analyse l'organisation spatiale en trois sens d'importance : il crée une liaison entre les salles (suivant un fil logique de l'histoire sélectionnée), une liaison entre les objets (influençant leurs perception et lectures) et une liaison entre les visiteurs (co-présence et donc interaction) (p. 13). Tzorzi souligne également la relation entre la méthode spatiale et la méthode comparative. Dans son étude, elle travaille sur divers musées, en s'appuyant sur la manière dont chacun produit au sein de l'institution sa propre *culture spatiale*.

En effet, l'approche comparative des deux expositions sera approfondie dans la section intitulée *Analyse comparative*. Leur placement géographique situé en Europe du Nord questionne alors sur les pratiques muséales dans cet espace : Le Danemark et les Pays-Bas possèdent-ils des liens entre l'aménagement de l'espace et la représentation du passé colonial

¹⁰⁰ Schorch, P. (2013). *The experience of a museum space*. Museum Management and Curatorship.

dans ce dernier ? Les deux historienne d'art Duncan Carol¹⁰¹ et Krauss Rosalind¹⁰² s'interrogent sur cet aspect. De fait, elles font partie des premières à intégrer la question de l'espace dans le contexte socio-culturel de l'institution, puisqu'il informe le visiteur tout autant que l'écrit. C'est pourquoi, l'exposition assume une fonction d'outil de communication à travers les éléments qui la composent ainsi qu'à travers leur mise en scène.

Afin de traiter la mise en scène de l'exposition, il semble nécessaire de d'abord distinguer deux notions importantes : celle de scénographie et celle d'expographie. Gharsallah-Hizem (2009) décrit la scénographie comme le regroupement des éléments « formels et matériels de l'exposition » ainsi que la mise en place de ces derniers afin de leur faire réaliser une action similaire à celle théâtrale (p. 19). Le terme « *scénographie* » est souvent associé au théâtre, bien entendu pour qualifier l'aspect de la mise en scène. C'est cette connotation qui rendra le terme plus pertinent pour notre analyse expographique. Le terme « *expographie* » est évoqué pour la première fois en 1993 par le muséologue français Andrée Desvallées, qui le décrit comme étant un complément du terme de *muséologie*. Il décrit l'expographie comme un outil cherchant l'expression fidèle de la vulgarisation du discours scientifique derrière la conception de l'exposition. Contrairement à la muséographie, l'expographie prend en compte des aspects tels les techniques de présentation, de communication et de médiation. (*ibid.*)

La communication dans l'exposition est un élément fondamental et c'est pourquoi l'analyse de cette partie sera notamment concentrée sur cet aspect. Comme déjà constaté, l'espace n'est pas le seul outil permettant la transmission de messages. Par exemple, les narratives muséales occupent une place similaire à l'espace. La théoricienne néerlandaise Mieke Bal (1996)¹⁰³ à cet égard affirme que circuler dans un musée « c'est comme lire un livre » avec un double récit : textuel et spatial. Le premier contextualise les objets avec leurs fonctions et origines, le deuxième met en évidence les connexions et l'ordre de la visite. Cette idée est reprise par la linguiste Ravelli (2006)¹⁰⁴, qui montre les natures intrinsèquement liées de ces deux éléments de l'exposition. Selon la linguiste, l'exposition est créée à travers une sélection consciente ainsi qu'une construction de son contenu textuel et spatial.

¹⁰¹ Duncan, C. (1995). *Civilizing rituals: inside public art museums*. London : Routledge.

¹⁰² Krauss, R. (1990). *The cultural logic of the late capitalist museum*. n°54, pp. 3-17.

¹⁰³ Bal, M. *Double exposures : the subject of cultural analysis*. New York ; London : Routledge, 1996, p. 352

¹⁰⁴ Ravelli, L.-J. *Museum texts. Communication frameworks*. London ; New York: Routledge, 2006, 200 p.

Face à cette hétérogénéité théorique, notre étude propose l'analyse de l'espace en deux temps. Dans un premier temps, nous allons comprendre ce que certains conservateurs et historiens de l'art indiquent comme étant l'*intention rhétorique*¹⁰⁵ du musée. Cette invention en rhétorique à une phase essentielle de la conception de l'exposition, puisque à ce moment il y a une vraie réflexion sur « *ce qui est à dire* » (p. 14). Cette phase analysera donc l'articulation et les connexions du parcours spatial pour arriver à la seconde phase d'analyse de cette rhétorique « *dans quel ordre le dire* ». Puisque nous avons déjà analysé l'utilisation des informations textuelles de l'exposition, cette troisième phase du « *comment le dire* » ne sera pas plus abordée ici. C'est ainsi que cette première partie d'analyse montrera comment l'ordre de la présentation est lié aux objectifs derrière la conception de ces discours, tant spatial que textuel. Comment reproduire donc dans l'espace présent le lien avec un temps passé ?

Pour terminer, notre analyse spatiale adoptera la théorie suggérée par Tzortzi, *Space Syntax*. Il s'agit donc d'une théorie ayant pour but d'analyser les espaces urbains et architecturaux du bâtiment. Cela dit, cette réflexion se mesure en termes de connectivité. Même si nous allons d'abord situer l'exposition en question au sein de l'institution muséale, nous allons ensuite nous focaliser sur le nombre de connexions directes dans son espace. Si ce dernier aspect est peu profond par rapport aux autres, il sera en conséquent plus accessible, ce que Tzortzi décrit comme étant un espace intégré. Si au contraire cet espace est profond, et donc déconnecté avec les autres espaces, il sera alors ségrégué. Ce concept d'intégration est donc assez pertinent pour introduire l'exposition au sein de l'institution.

Le choix de combiner ces deux approches permettra de s'interroger sur la manière dont l'exposition occupe la fonction de message au sein de l'institution. Bien entendu, ce message est soigneusement choisi et construit autour de ce passé afin de forger une mémoire collective nationale. Cette analyse montrera que d'une certaine manière, la visite suit une logique pensée et liée aux objectifs du discours muséal mais aussi par conséquence aux objectifs du discours national. Comme pour l'analyse précédente, nous sommes portés à traiter les informations circonscrites dans un espace limité (exposition) et non élargi (musée). Cela dit, cette démarche analytique présente des limites pour notre étude. Dans un premier temps, le contenu pourrait être interprété comme une généralisation des stratégies muséales adoptées par le musée et non liées avec le passé coloniale de cette même institution. Ensuite

¹⁰⁵ Glicenstein, J. (2010). La rhétorique au musée. *Nouvelle revue d'esthétique* n° 6, 2, p. 177-186

l'analyse spatiale sera principalement liée au parcours dans son ensemble et non simplement aux les objets exposés.

En somme, cette étude vise à évaluer l'espace à travers deux approches principales : l'ordre et la connectivité des éléments qui composent l'exposition. Dans cette partie les deux expositions seront examinées séparément. Ce choix permettra une focalisation plus détaillée sur chaque exposition. Après les deux analyses, nous allons ensuite porter notre attention sur une conclusion générale des deux expositions autour des récits spatiaux traitant du passé coloniale des deux pays. La comparaison des deux expositions sera plutôt traitée dans la prochaine sous-partie de notre étude. Dans cette analyse nous nous limitons donc à analyser l'espace à travers l'ordre par lequel il présente au visiteur les éléments qui le composent, ainsi que les connexions avec ces derniers. Puisque la logique muséale de la transmission et la perception de ses messages, s'appuie sur la vision du musée comme un ensemble.

2.2.1. Stemmer fra kolonierne - Danmark

Avant d'examiner la manière dont l'exposition *Stemmer fra kolonierne* présente son espace, il est fondamental de mentionner quelle place occupe cet espace au sein de d'institution. Le Nationalmuseet est situé dans un bâtiment offrant trois étages dédiés aux expositions allant de la préhistoire jusqu'à l'époque moderne. Le musée accueille ainsi à peu près neuf expositions en totalité, dont huit permanentes et une temporaire. Actuellement, l'exposition temporaire proposée par le musée est intitulée « *Tag med vikingerne - På togt!* » et installée pour une durée de trois ans dans le grand espace du premier étage *The Egmont Hall* (Figure 1). L'exposition de notre analyse fait partie des expositions permanentes du musée même si son emplacement n'est pas signalé ni à l'intérieur ni à l'extérieur, comme dans le cas de l'exposition temporaire citée précédemment.

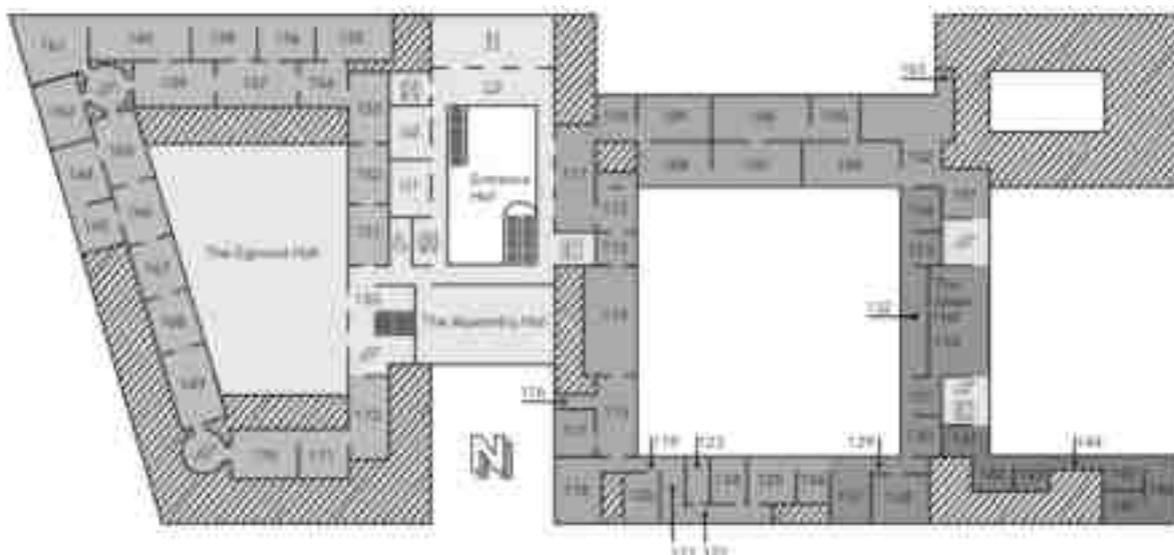


Figure 1. Plan du premier étage du Nationalmuseet au Danemark © Nationalmuseet

Stemmer fra kolonierne est situé au premier étage du bâtiment. Cet étage contient de nombreuses expositions, parmi les plus connues *The Danish Middle Ages and Renaissance (1050-1066)* et *The Royal Collection of Coins and Medals*. Toutefois, l'exposition concernée par notre analyse n'est pas correctement signalée ni à l'entrée ni à l'étage. Le parcours de cette exposition est directement lié à celui de la collection royale des pièces de monnaie et des médailles, laquelle est précédée par l'exposition sur le Moyen Âge danois. Bref, son emplacement topographique dans le bâtiment et chronologique des expositions ne semble pas suivre de directive précise. Dans le plan du premier étage (Figure 1), le parcours de visite de *Stemmer fra kolonierne* commence dans la salle 125 et se poursuit jusqu'à se conclure dans le The Great Hall de la salle 135. Les salles 133 et 134 ne sont pas incluses dans l'exposition. Le parcours de visite est composé par huit salles, qui montrent un agencement de l'espace intéressant à analyser.

Notre analyse débute par la structure du parcours expographique. Le parcours est composé de plusieurs salles qui présentent des espaces en petits circuits le long des axes. Cette structure permet donc le choix du cheminement dans la salle, ce qui signifie aussi, que les visiteurs ont une liberté dans leurs mouvements sans être dirigé d'un parcours préétabli par l'exposition. Cela dit, le public peut changer de direction voire de sens lors du parcours, car l'absence de connectivité entre les salles leur donne cette liberté. Il est également possible de commencer la visite en partant de la dernière salle (135, Figure 2), car dans cette dernière nous retrouvons un récapitulatif des diverses colonies, qui pourrait donc fonctionner comme introduction à la visite.

L'analyse de la connectivité de l'exposition montre d'autres aspects sur lesquels se concentrer. Tout d'abord, en termes de déconnexion expographique dans son contexte, le conservateur du Nationalmuseet Gabriel Mille affirme qu'il s'agit d'un choix bien réfléchi. Cela puisque tout ce qui concerne la collection ethnographique, ainsi que son exposition,

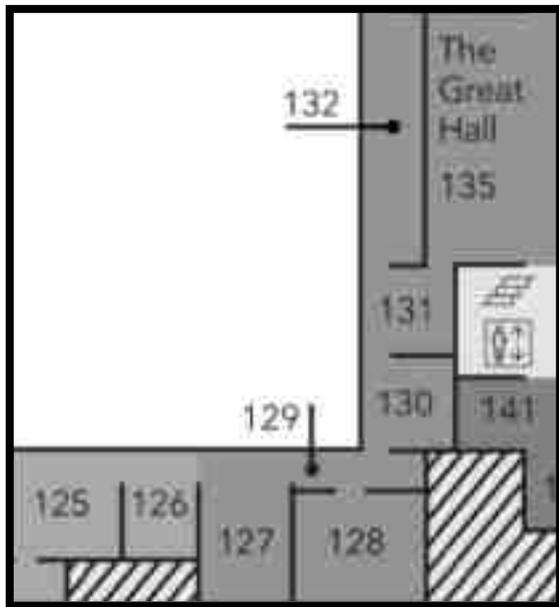


Figure 2. Parcours de l'exposition *Stemmer fra kolonierne*

s'inscrit dans une logique mise en scène « d'objets comme art ». Il continue affirmant qu'à travers cette mise en scène ces objets se séparent de leur passé coloniale pour se placer dans un contexte où ils parlent par eux-mêmes. A partir de cette affirmation peut-on dire que le musée a réfléchi alors à cette décontextualisation dans le temps, et l'a appliquée dans leurs espaces expographiques ? En adoptant cette technique, se sont-ils dirigés vers une conduite neutre des narratives dans laquelle le visiteur est invité à choisir lui-même le parcours à suivre ?

En effet, cette connexion n'est pas aussi explicite dans d'autres expositions du musée. Dans un premier temps, *Stemmer fra kolonierne* ne semble pas présenter de connexions entre espaces. Toutefois, chaque salle suit une logique d'homogénéité en termes de champs visuels. Le centre d'intégration des espaces, mentionné précédemment, est intégré et par conséquent met en valeur les objets exposés. Ces derniers sont disposés dans diverses vitrines tout au long de la salle de manière à être bien perçus et examiner par le public. Il n'y a pas pour autant de stratégie de centralisation des objets, c'est-à-dire que les salles ne présentent pas certains objets comme plus importants que les autres, en les plaçant au centre par exemple. Dans de nombreuses expositions récentes, nous retrouvons ce type d'ouverture sur un axe central, mais dans ce cas la structure des salles du bâtiment empêche l'application de cette logique. En revanche, ce n'est pas le cas pour l'exposition temporaire du musée qui, puisqu'elle est placée dans un grand espace, tend à suivre cette logique de centralisation.

Nous allons maintenant explorer la manière dont le musée a choisi de présenter ses collections dans cet espace. Comme déjà précisé, l'exposition présente une structure anti-narrative et non chronologique des salles lesquelles sont conçues pour prendre une forme d'ensemble thématique, en suivant un thème conceptuel commun. Toutefois, cette logique

antichronologique vise à ne pas établir de liens entre les périodes afin de montrer plutôt une continuité à travers le temps. Les ex-colonies danoises mises en valeur dans l'exposition sont les villes de Serampore et Tranquebar (Inde), le Ghana, le Groenlande, les Îles Vierges, l'Islande et les Îles Féroé. En prenant en compte que certaines sont rassemblées au sein d'une même salle, cela donne un total de cinq salles sur huit ayant pour thématique les ex-colonies. Quelle thématique traitent donc les trois dernières salles ?

Cela dit, les composantes spatiales jouent un rôle fondamental pour la perception des objets exposés ainsi que de leurs narratives. Les dialogues de connectivité entre ces objets sont limités au sein d'une salle traitant alors de la même thématique géographique ou conceptuelle. Dans une autre salle, nous retrouveront alors un autre thème, avec d'autres objets et d'autres histoires n'étant pas pour autant connectées à celles trouvées dans la salle précédente. Cette stratégie permet de neutraliser l'aspect de logique séquentielle du parcours expographique, offrant donc la liberté d'interpréter les objets. De cette manière on invite les visiteurs à une réflexion plus profonde pour reconstruire l'histoire autour de ces objets .

Dans un même temps, ce choix pourrait présenter une autre intention. Au sein des différents espaces, nous trouvons un nombre d'objets restreints dû aux limites de la composition spatiale dans laquelle ils sont installés. De plus, l'espace dédié aux narratives est limité afin d'attirer l'attention du visiteur, sans pour autant l'amener à la réflexion intellectuelle envisagée par les concepteurs. A partir de ce choix, le parcours spatial de l'exposition respecte une logique muséale sans pour autant diriger son visiteur, même si l'adaptation du message est contrainte par l'espace des salles du parcours. Certaines connexions donnent aux différentes salles (couleur, aménagement des objets, etc.) une impression de monotonie muséale en termes spatial et textuel.

Tout en sachant que la connectivité de l'exposition est relativement absente de l'exposition, cette absence fait donc surgir un questionnement : la composition du récit spatial permet-elle réellement une liberté d'interprétation ? Même devant le manque de connexions fortes entre les salles, nous observons que deux d'entre elles se distinguent de cette logique d'homogénéité : la salle 125, traitant de la colonie de Serampore, ainsi que la salle 127. La première salle marque une différence considérable. Elle est la première du parcours, servant à introduire le thème de l'exposition et c'est ainsi qu'elle marque visuellement l'aménagement de l'espace. Elle joue sur la conception visuelle du visiteur, plus précisément celle de l'immersion car certains objets exposés, par leur placement et leurs couleurs donnent au

visiteur une impression de dépaysement. Cela dit, cette première approche de l'exposition mettra en valeur sa déconnexion avec le reste du parcours (Figure 3).



Figure 3. La salle 125 traitant d'une des ex-colonies (Serampore) dans *Stemmer fra kolonierne* © Ponziano Simonetta

Dans la salle 127, la particularité de l'espace est plutôt liée au nombre d'interactions qu'on peut effectuer avec ce dernier. Il est vrai que la présence d'interactivité n'est pas un élément essentiel pour notre analyse, en revanche cet élément présente une particularité au sein du parcours. Bien sûr, tout au long de la visite des écrans interactifs sont disposés pour les visiteurs captifs, ce qui rend cette expérience plus marquante pédagogiquement parlant pour tout type de public. Cette salle propose dès son entrée une interaction immédiate avec son espace car la reproduction de certains objets, leur accessibilité, ainsi que leur présence donne l'impression au public de suivre un parcours de jeu. La particularité de ces salles est donc de donner la possibilité d'interagir avec l'espace et ses objets, en s'appuyant sur une histoire particulière, et rendre ces derniers accessibles au toucher.

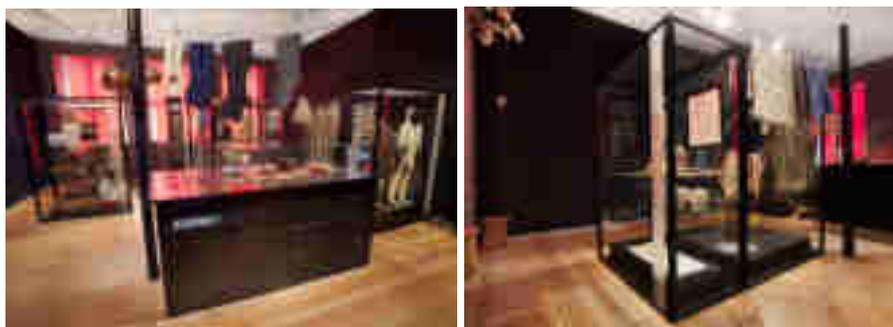


Figure 4. La salle 127 traitant d'une des ex-colonies (Groenlande) dans *Stemmer fra kolonierne* © Archives en ligne Nationalmuseet

Cependant, la composition du récit spatial révèle des aspects marquants pour l'ordre de l'exposition. Comme évoqué précédemment la visite ne suit pas d'ordre préétabli, le visiteur peut la suivre comme il le souhaite. Ce choix est également appliqué dans l'ordre de salles, car en étant ni connectée ni ordonnée de manière alphabétique ou chronologique, leur interprétation dépend entièrement du public. Même si cette disposition semble désordonnée, il suggère tout de même la transmission d'un certain message, car l'espace est utilisé comme

un dispositif narratif pour créer des relations entre les différentes salles présentes dans le parcours. Ce dispositif rend donc la composition de l'espace étroitement liée à un ordre qui a été réfléchi durant sa conception.

Cette organisation de l'espace met l'accent sur le choix des axes de lecture qui peuvent dans un premier temps, créer du sens et devenir en partie une particularité qu'on pourrait attribuer à cette exposition. Toutefois, nous pouvons affirmer que même si la visite n'est pas guidée de manière générale, elle l'est conceptuellement. Car dès la conception d'une exposition et la présentation des éléments dans une pièce, la visite s'opère à travers un double processus de sélectivité : celui des objets et de leur agencement, et celui de la narration de ces derniers. Il est opportun d'explorer en détail l'ordre des salles et son intérieur sont des éléments qui guident la construction de la mémoire coloniale de son visiteur.

Pour commencer, prenons la première salle de la visite donc la 125 (Figure 2). Cette salle porte sur une des ex-colonies danoises la moins connues par la population nationale, c'est d'ailleurs ce que confirmera Mette Boritz lors de l'entretien (voir Annexe 2). Son hétérogénéité en termes d'espace est probablement liée à l'hétérogénéité de son traitement au sein du récit national. Dans cet espace, la salle et sa composition sont agencées de manière à accentuer un thème principal : le financement que le Danemark a versé à la ville après des dégâts causés par des catastrophes naturelles. Cette démarche humanitaire semble être particulièrement mise en valeur dans cette salle, notamment par le matériel interactif concernant ces financements.

La deuxième salle, même si elle ne dispose que d'un espace limité, ne présente que deux vitrines et un support vidéo. Ces vitrines sont placées à l'entrée de la salle et attirent l'attention du public sur les objets qu'y sont présentés. Ces objets sont différents l'un de l'autre : le premier ensemble d'objets est constitué de vêtements traditionnels des Îles Vierges ainsi que du Groenlande, l'autre objet est un drapeau national danois. L'espace dédié à cette salle est aménagé dans le but de faire connaître les raisons de la réalisation de l'exposition, comme par exemple l'anniversaire de la cession des Îles Vierges danoises en 1907 aux Etats-Unis. Le support visuel, installé dans la salle derrière les vitrines, diffuse des mini-documentaires présentant les divers ex-colonies traités dans l'exposition ainsi que leurs liens avec le Danemark.

En poursuivant la visite, nous nous retrouvons dans la salle 127 (Figure 4) qui présente de nombreux jeux interactifs et reproductions d'objets. Cette salle est dédiée au

Groenlande, on nous présente d'abord des informations sur les injustices subi par les groenlandais en terme d'esclavage et de limitations raciales, pour conclure avec trois personnages qui ont pour fonction de démystifier ce passé au sein de la salle (abolitionniste, humanitaire, etc.). Cette technique de disposition se répétera aussi dans les autres salles, c'est-à-dire que l'on retrouve cette ambivalence entre l'action injuste du colonisé soignée ensuite par les bonnes actions du colonisateur. Même dans la salle dédiée à la colonie d'Afrique de l'Ouest (128), actuel Ghana, nous observons cette opération séquentielle qui est imposée par l'ordre logique de sa composition spatiale.



Figure 5. A partir de la gauche : salle 126, salle 128 et salle 132 © Archives en ligne Nationalmuseet

En somme, l'espace de *Stemmer fra kolonierne* est aménagé de manière à interpréter les informations par le public selon une certaine logique. Cette alternance entre le bien et le mal infligée par le colonisateur sur le colonisé est un aspect essentiel qui a été mis en valeur dans l'exposition. Cela dit, cette liberté de construction mémorielle est illusoire car les concepteurs ont déjà effectué des choix, lesquels sont les seuls exposés. De fait, même en absence de connectivité entre les salles, on peut voir que la logique spatiale suggère une ligne directrice dans son interprétation à travers son agencement. La composition spatiale devient donc un outil efficace en termes de mémoire, car elle imprime une image dans l'expérience du visiteur pour se forger son souvenir.

2.2.2. *Slavernij* - Pays-Bas

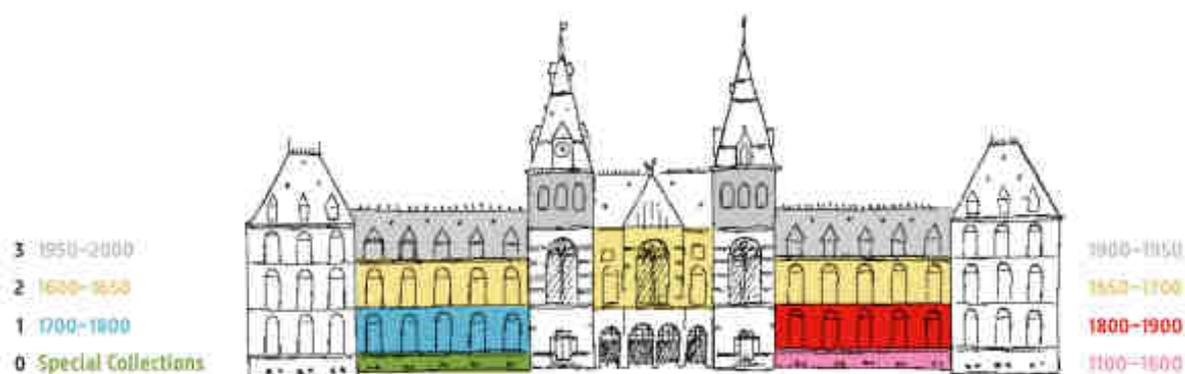


Figure 6. Plan des expositions du Rijksmuseum © Rijksmuseum

Nous allons maintenant examiner le rôle que l'espace joue dans l'exposition néerlandaise *Slavernij*. Avant de commencer, il nous faut situer cette exposition au sein du bâtiment qui l'accueille. Le Rijksmuseum contient de nombreuses expositions traitant de l'héritage national artistique des Pays-Bas. Étant un musée principalement orienté vers l'histoire de l'art, ses collections suivent une logique chronologique des mouvements artistiques qui ont caractérisé le pays nationalement et internationalement. Le bâtiment est composé de trois étages, traitant de la période la plus ancienne (1100-1600, au rez-de-chaussée) jusqu'à la plus récente (1950-2000, 3e étage) (Figure 6). Les expositions temporaires sont également situées au rez-de-chaussée, elles ne suivent donc pas la logique chronologique des étages car elles peuvent traiter de toute période. En tant qu'exposition temporaire, *Slavernij* est suffisamment indiquée à l'intérieur du bâtiment qu'à l'extérieur. Au sein du bâtiment, sa position marque une particularité par rapport aux autres permanentes. Le parcours de visite de *Slavernij* commence dans la salle 0.7 pour se conclure en salle 0.13 (Figure 7). Le parcours est composé de sept vastes salles qui proposent un agencement de l'espace articulé et complexe.

D' un point de vue structurel, l'exposition présente divers points à analyser. Tout d'abord, sa structure suit une idée que l'on retrouve dans d'autres grands musées, c'est-à-dire une focalisation sur un plan spatial simple. Les salles sont strictement organisées, elle proposent soit plusieurs séquences spatiales à l'intérieur d'une seule (salle 0.12), soit une plus grande autour d'un espace central (salle 0.13) (Figure 7). C'est à ce moment que ce choix conduit le visiteur vers un espace différent dans la même salle, renforçant ainsi le caractère dirigiste de son plan. La caractéristique principale de ce parcours est notamment la richesse visuelle, car les connexions entre les espaces et ses couleurs génèrent des relations en constante évolution. Cela dit, ce visuel modifie les dynamiques sensorielles de l'espace et

sa perception par le public. Cette organisation visuelle est aussi une occasion d'inviter le visiteur à contempler l'espace qui l'entoure en offrant un aperçu du style des salles, en explorant des destinations hétérogènes tout en donnant une impression d'homogénéité du parcours.

En termes de centre d'intégration, ce dernier alterne entre des espaces intégrés et ségrégués. L'axe central est souvent mis en relation par des liens visuels avec les salles qui sont par conséquent liées entre elles. Les différentes pièces exposées sont intégrées (objets, vitrines) et ségréguées (textes, tableaux). La plupart des salles adopte une logique de centralisation des pièces, souvent en lien avec la thématique conceptuelle du personnage traité. Tous ces aspects visuels rendent la perception de l'espace complexe, en motivant le visiteur car captivé par cette mise en scène.

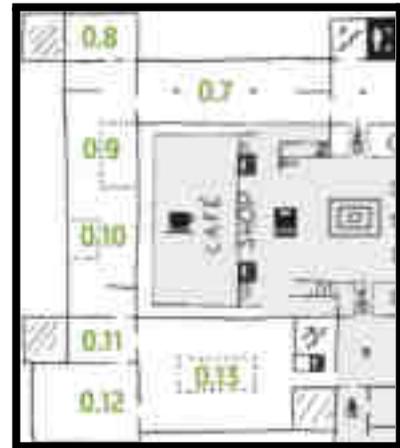


Figure 7. Parcours de l'exposition *Slavernij* © Rijksmuseum

La connectivité du parcours de visite met en évidence des éléments pertinents pour notre analyse. Dans un premier temps, le choix du centre d'intégration de certains objets est plus intégré que d'autres, cela afin de guider le visiteur qui, une fois dans la salle, se concentrera plutôt sur certaines pièces plutôt que d'autres. Un autre facteur influençant cette connectivité est le support audio distribué à l'entrée de l'exposition. Ce support aura donc d'un côté la fonction d'accompagner le public à travers l(es) histoire(s), mais également de le renseigner à partir d'un parcours ordonné et connecté par la voix du guide audio. Le guide audio a également ce rôle parce qu'une fois arrivé le visiteur est confronté à un aménagement de l'espace déstabilisant, où il n'arrive pas à comprendre intuitivement la structure de l'ensemble du parcours. Comment s'y prendre pour suivre le parcours de visite sans l'aide du support et en suivant exclusivement l'histoire que l'espace nous raconte ?



Figure 8. Figure 9. Exposition *Slavernij* indication pour le parcours à suivre (à gauche), ainsi que la salle situé au début de l'exposition (à droite) © Simonetta Ponziano

C'est à partir de ces considérations que nous examinons la composante spatiale de l'exposition dans la présentation des collections. Le parcours de visite est aménagé pour suivre une ligne précise de l'histoire, de manière à ce que le visiteur une fois commencé le circuit ne doit qu'avancer dans le parcours sans retourner en arrière. Le cheminement est donc organisé en suivant les séquences des dix personnages et suivant ainsi une configuration globale soigneusement compartimentée. Cela devient intéressant à explorer surtout par rapport à son espace et à ses messages narratifs. Ce contrôle de l'espace en positionnant les pièces majeures dans les espaces les plus intégrés, elles ont plus d'influence sur le regard du visiteur.

Ces connexions ne sont pas pour autant explicites dans le parcours de *Slavernij*. Le circuit, même en présentant des relations spatiales et des repères visuels, ne suggère pas de visite linéaire et connectée des salles. Cela guide donc le visiteur à visiter des salles qui traitent soit un personnage différent à la fois, soit plusieurs dans un même espace. Cet aspect encourage la comparaison et une réflexion qui évolue et se fortifie tout au long du parcours. Contempler la disposition d'une salle signifie également découvrir les liens, les combinaisons et les raisons de ces choix visuels. Les connexions réfléchies des salles sont observées également à l'intérieur de ces dernières. Par exemple, certains espaces sont dédiés exclusivement à l'histoire d'un seul personnage, tandis que d'autres sont partagés par plusieurs en même temps.

En termes de structure, nous devons séparer l'histoire de dix personnages dans sept salles : quel personnage aura-t-il plus de place que l'autre ? Et pourquoi devrait-il occuper plus de place ? Certains personnages (João et Lohkay) ont le privilège d'occuper une salle entière pour leur histoire alors que d'autres (Surapati, Sapali, Tula et Dirk) sont obligés de la partager. Ce choix est-il dirigé par la quantité d'informations dont on dispose sur chaque

personnage, ou il y aurait-t-il une autre raison ? Dans le cas de la salle dédiée aux quatre personnages (salle 0.12, Figure 7 et 10), l'ordre des personnages est le suivant : Sapali (femme esclave), Tula et Surapati (résistants) et au fond Dirk (abolitionniste néerlandais). Ce dernier est dans un centre d'intégration ségréguée, car placé à l'écart de la salle par rapport aux trois autres qui sont au contraire au centre et au début (Figure 11).

Cet aspect nous interroge alors sur la manière dont les concepteurs ont choisi de présenter les collections dans ces espaces. Même si l'exposition présente une structure narrative entre les salles, passant d'un personnage à l'autre, ces salles possèdent un ensemble thématique commun. Par exemple, dans la salle 0.10 (Figure 10) dédiée à Oopjen, les objets exposés ne sont pas forcément connectés à ce personnage, c'est pourquoi au milieu de la salle une paroi est installée afin de marquer cette séparation. Même si les objets derrière cette paroi ne sont pas connectés à Oopjen, ils font partie de la même thématique de la salle c'est-à-dire des injustices subies par le colonisé de la part du colonisateur. Alors que dans la salle 0.12 (Figure 11), les personnages n'étant pas connectés sont aussi assemblés autour d'un même thème : la résistance. L'aménagement de la salle suggère donc un certain ordre dans la présentation des personnages : au début Sapali, femme esclave résistante, au centre deux figures de résistance exemplaire Tula (Curaçao) et Surapati (Indonésie) et au fond de la salle Dirk, abolitionniste néerlandais controversé (Figure 11).



Figure 10. Figure 11. La salle 0.10 (à gauche) et la salle 0.12 (à droite) © Rijksmuseum

L'ordre de l'espace de l'exposition a un rôle primordial pour l'expérience muséale. Dans un premier temps, cet ordre facilite la lisibilité de l'ensemble des éléments qui composent la salle et dans un deuxième temps il guide le visiteur à forger et renforcer l'image atemporelle proposée par la salle. Cet espace donne souvent une importance aux objets qu'il veut exposer, notamment par rapport à leur agencement. Cette logique centralisante pousse le visiteur à leur attacher une certaine importance visuelle, ce qui est un élément constitutif pour

la construction de la mémoire. Nous observons cette technique tout au long des salles, dès l'entrée nous faisons face à des salles très vastes qui accueillent des pièces qui, placées au centre, relèvent la thématique conceptuelle et symbolique de la salle. Nous en avons un exemple en salle 0.7 avec l'œuvre contemporaine *La Bouche du Rois* (Figure 12) et dans une autre en salle 0.8 dédiée à João avec le *Tronco* (Figure 13).

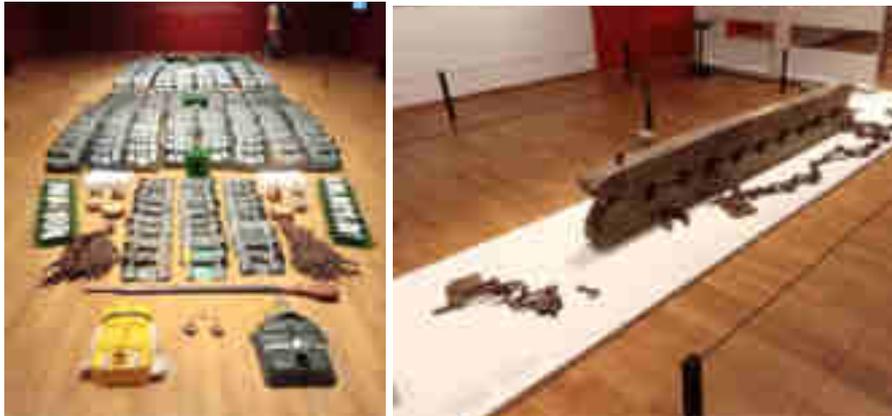


Figure 12. Figure 13. La salle 0.7 (à gauche) et la salle 0.8 (à droite) © Simonetta Ponziano

Pour conclure, *Slavernij* propose un parcours qui suit l'histoire de 10 personnages, sans que ces derniers aient une quelconque relation entre eux. Cependant, l'agencement du parcours est conçu selon une logique de d'avancement séquentiel qui n'encourage pas la liberté d'interprétation ni le choix de circulation de son public. L'ordre des salles limite aussi cette liberté. Le visiteur est invité à s'en tenir à une exploration dans l'espace et dans les sensations, mais aussi à travers les émotions liées à l'attachement envers les personnages évoqué par les narratives. Nous avons donc un cas où l'espace de l'exposition est planifié pour produire des expériences émotionnelles, guidées à leur tour par les sensations conçues pour le visiteur. Ce mélange d'émotions et de sensations est réfléchi pour que l'expérience du visiteur aboutisse par la compréhension et à la reconnaissance d'éléments mis en valeur par les choix des concepteurs.

Résultats

En conclusion, le rôle de l'espace dans un musée et ses expositions est un élément essentiel pour la construction d'une mémoire collective. Cette dernière se construit à son tour à travers l'expérience muséale que partagent les visiteurs. Dans tous les cas, l'analyse montre déjà que d'un point de vue architectural les deux musées nationaux sont placés dans des bâtiments centraux des deux capitales, ils couvrent donc aussi une fonction de signal urbain. Dans cette logique, il faudrait donc considérer le *musée comme un ensemble* (Tzortzi, 2017)

puisque chaque composante devient un outil de formation et de compréhension de la thématique traitée. A cet égard, l'espace est configuré de manière à ce que les relations visuelles créent un effet de curiosité envers le sujet de l'exposition grâce à l'agencement de l'espace qui sera imprimé dans la mémoire des individus. La combinaison des narratives avec la composition spatiale devient donc un outil puissant de construction mémorielle, notamment pour véhiculer un message à travers l'exposition.

L'espace se compose en prenant en compte différentes variables, mais aussi diverses sélections. Tout d'abord, la taille des salles ainsi que leurs structures qui pourrait déterminer le choix de sa composition spatiale et ensuite par le nombre d'informations exposées en relation au nombre de salles. La sélection a donc un lien avec l'ordre des narratives et la connectivité des espaces et des objets. Leur connectivité sert enfin à forger une mémoire mais aussi les relations entre les éléments de l'exposition. Chaque musée suit une stratégie différente quant à l'aménagement spatial de la visite, parfois en laissant moins de connexions entre les salles et plus de liberté d'interprétation (*Stemmer fra kolonierne*) soit en choisissant déjà l'ordre des salles et en provoquant ainsi une connectivité intuitive chez son public (*Slavernij*).

Toutefois les différences et les similitudes configurationnelles des deux expositions ne relèvent pas autant l'importance des effets qu'elles provoquent chez le public qui explore ces espaces. Dans les expositions les parcours proposés sont souvent variés et chaque visiteur en choisit un personnalisé, pendant que d'autres sautent probablement la moitié des salles (*Stemmer fra kolonierne*). Dans d'autres cas, les visiteurs sont tous portés à suivre un chemin similaire puisque l'ordre séquentiel des salles est pratiquement indiqué du début jusqu'à la fin (*Slavernij*). La variable du public est un élément à prendre en compte, même si elle est relativement complexe à évaluer lors de la conception. Cela montre donc que la variété spatiale, ainsi que le circuit qu'elle impose, est créée en suivant une *culture spatiale* caractéristique de chaque musée.

De plus, l'espace devient aussi un lieu de rencontre créant des relations sociales entre les visiteurs durant leur parcours. D'un côté nous avons une exposition qui, par manque de connectivité, divise son public de manière à ce qu'ils se retrouvent constamment tout au long des axes (*Stemmer fra kolonierne*). Dans l'autre, l'organisation spatiale donne l'opportunité aux visiteurs de se rencontrer et d'intensifier la sensation de co-présence dans les salles. Les visiteurs qui parcourent le même itinéraire ont plus tendance à rester unis durant l'ensemble

de la visite (*Slavernij*). En ce sens, l'efficacité de la composition spatiale suggère que les visiteurs n'auraient pas tendance à sauter de salles, même si elles restent moins efficaces d'un point de vue social.

Cette analyse montre alors qu'à l'échelle de l'exposition, l'expérience est influencée par l'organisation de l'espace mais que cela n'est pas déterminant quant à la manière dont le public perçoit et utilise ces configurations. Ces dernières font en partie l'objet de stratégies muséales qui organisent l'espace pour donner de nouveaux sens aux discours. C'est dans ce but que le musée propose une logique de relations visuelles et spatiales aux visiteurs et forment ainsi un souvenir du thème abordé que le public s'approprient. Cette appropriation est en partie liée aux émotions provoquées par les sensations visuelles et auditives que l'exposition lui transmet. Cette stratégie provoque inconsciemment des images chez l'individu, lequel les associera au thème (colonial) jusqu'à nouvel ordre.

2.3. Analyse comparative - L'exceptionnalisme de l'Europe du Nord face au passé coloniale ?

Les analyses comparatives sont de nature multiples, elles dépendent souvent de la discipline dans laquelle elles s'inscrivent. Par exemple, en sciences sociales certains chercheurs suivent la logique proposée par Durkheim dans l'ouvrage *Suicide* avec son célèbre : *on n'explique qu'en comparant*. Pour comparer deux cas ou plus, cette approche peut devenir problématique car nous avons tendance à vouloir chercher un modèle sur lequel se fonder. Ce dernier pourrait induire une compétition entre les différents sujets d'étude dans l'analyse du chercheur, en sous-entendant qu'il y aurait un gagnant et un perdant. C'est pourquoi une majorité de chercheurs commence à se projeter dans des perspectives internationales, puisque c'est une démarche nécessaire pour se décentrer de son propre univers de référence souvent national (Verdalle, Bigour & Le Bianic, 2012 : 5)¹⁰⁶. Autrement dit, la mise en comparaison des données empiriques est une démarche de plus en plus contestée dans les milieux académiques.

Cela dit, l'analyse comparative rencontre souvent des obstacles et des critiques. En effet, divers chercheurs se sont penchés sur la question de cette démarche scientifique notamment par rapport à la généralisation qui prévaut dans les résultats de la recherche. Selon

¹⁰⁶ de Verdalle, L., Vigour, C. & Le Bianic, T. (2012). S'inscrire dans une démarche comparative: Enjeux et controverses. *Terrains & travaux*, 21, 5-21.

la théorie de David Guéranger, repris ensuite par Lahire en 2005¹⁰⁷, il existe deux usages dans la comparaison : un ordinaire et l'autre savant. Le premier s'appuie sur la capacité du chercheur à déceler les différences et les similitudes, tandis que le deuxième s'appuie principalement sur les concepts utilisés. Dans les deux cas, les spécialistes s'interrogent souvent sur le fait que cette démarche soit complètement fiable dans une étude, car elle ne se suffit souvent pas à elle-même. Autrement dit, la démarche comparative elle-même tend à proposer paradoxalement une logique d'homogénéité et il est nécessaire de la combiner avec d'autres méthodes comme dans le cas de cette étude.

Cette démarche présente des limites en tant qu'outil complexe et généralisant dans l'analyse des données récoltées. Dans chaque étude de cas, la diversité des configurations rend compliqué l'exploration de l'ensemble des différences et des similitudes présentes. Mais alors comment adapter une méthode qui privilégie la généralisation des résultats, tout en prenant en compte la spécificité de chaque cas ? Une réflexion sur cette méthode questionne principalement deux éléments qui la composent : pourquoi comparer et comment comparer ? En prenant les deux études de notre analyse, nous avons deux expositions situées dans deux musées, situés à leur tour au sein de deux pays différents, dont le seul aspect en commun qu'ils sont censés avoir est la thématique : le colonialisme. Ce thème présente alors des ressemblances et des dissemblances dans les deux institutions, c'est autour de ces dernières que notre étude sera articulée.

En examinant les deux pays sur une large échelle, nous constatons tout de suite les différences en termes de politique, d'économie et de société. Paradoxalement, au-delà des différences, ces pays présentent des similitudes au sein des mêmes secteurs cités. Premièrement d'un point de vue géographique, le Danemark se place parmi divers ensemble : les pays nordiques (avec la Suède, la Norvège, l'Islande et la Finlande), les pays scandinaves (avec la Norvège et la Suède), les pays européens, etc. Les Pays-Bas font aussi partie de l'Europe, en plus du Benelux (Belgique, Pays-Bas et Luxembourg). Contrairement au Danemark, il ne fait pas partie de l'ensemble nordique ni scandinave, même si sa place a été souvent discutée. A cet égard, la question qui a été posée est : quand commence le nord et quand se termine-t-il ?

Diverses études ont voulu élargir les frontières de cet imaginaire géographique. L'étude de Monhike & Beaufils (2016) propose d'adopter le terme d'*Europe du Nord*, afin

¹⁰⁷ Lahire, B. (2005). *L'esprit sociologique*. Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui »

d'englober d'autres pays situés dans cet espace comme les pays baltes, les pays scandinaves ainsi que les Pays-Bas. Cette redéfinition des frontières délimite également ces espaces avec une approche idéologique des pays qui font preuve d'exceptionnalisme dans le cadre européen. C'est pourquoi différents chercheurs en se référant à une partie de l'Europe du Nord parlent souvent de l'exceptionnalisme nordique. Plus précisément, ce terme se réfère à l'ensemble de particularités que ces pays proposent dans leurs systèmes gouvernementaux par rapport à d'autres toujours situés dans l'espace européen. Même en ne faisant pas partie de l'ensemble des pays nordique, parfois les Pays-Bas ainsi que la Suisse sont intégrés dans comme étant une exception eux-aussi.

Ce placement dans l'exceptionnalisme nordique n'est pas naturel, car afin de pouvoir intégrer cet ensemble, il est nécessaire de valider ses critères. Tout d'abord, le pays en question doit faire preuve d'idéalisme et d'altruisme à l'intérieur de ses frontières, pour ensuite faire preuve d'un haut niveau d'aide au développement national et international. L'exceptionnalisme s'observe également dans la manière avec laquelle le pays éradique la pauvreté, mais aussi par le fait de procurer le bien-être social à travers l'application de la démocratie et des droits de l'homme. Pour terminer, il doit favoriser les subventions et les organisations civiles en ayant peu de lien avec la politique ou avec les intérêts économiques. Toutefois, cette image utopique de pays cache des aspects qui, bien que présents, ne sont pas mis en évidence. Certains chercheurs affirment même que nous sommes à la fin du *Nordic Exceptionalism*.¹⁰⁸

Leur positionnement géographique n'est pas le seul aspect à prendre en compte pour effectuer une comparaison, bien que cet aspect reste important pour justifier en partie le choix de comparaison des terrains. De l'autre côté, notre comparaison se limitera aux stratégies mémorielles adoptées par leurs institutions et plus précisément par les deux expositions traitées. Ces stratégies sont réfléchies par rapport aux politiques de la mémoire adoptées par l'institution, surtout la manière de traiter le passé coloniale des deux pays. Les politiques de la mémoire présentent un *leitmotiv* récurrent : « Essayer d'oublier son passé c'est se condamner à le répéter ». Cependant, dans cette étude l'oubli et le passé se présentent à travers diverses nuances. C'est pourquoi dans cette comparaison l'objectif sera d'explorer et de suggérer de nouvelles pistes afin d'examiner la problématique centrale de cette étude, au lieu d'anticiper sans avoir suffisamment d'outils pour y répondre. En effet, la colonisation du

¹⁰⁸ Elgström, O. & Delputte, S. (2016). *An end to Nordic exceptionalism? Europeanisation and Nordic development policies*, *European Politics and Society*, 17:1, 28-41

Danemark et des Pays-Bas fait désormais partie du passé, mais peut-on affirmer que les deux pays traitent cette thématique de la même manière dans le présent ?

La comparaison s'avère donc être une pratique complexe, car dans l'étude le chercheur est supposé avoir connaissance des différents terrains ainsi que toutes les nuances qui les caractérisent. C'est ainsi que notre étude ne s'inscrit pas dans une démarche comparative de nos terrains dans leurs ensemble, mais plutôt d'une mise en regard des données empiriques récoltés afin de répondre à la problématique principale. Tout en étant une méthode risquée, la comparaison exige des choix et des renoncements : soit étudier les cas en profondeur soit plus superficiellement. Cette étude s'inscrit alors dans une comparaison superficielle des deux expositions, en analysant les éléments sans pour autant creuser suffisamment sur la totalité de leurs aspects. De plus, des nouvelles interrogations émergent tout en tenant en compte des singularités des cas qui présentent deux configurations nationales distinctes. C'est pourquoi les dynamiques de l'interprétation des données et de la comparaison des terrains sont de plus en plus difficiles à dissocier.

Dans cette partie l'analyse se concentre sur les similitudes ainsi que sur les différences repérées au sein des deux expositions. Jusqu'à présent nous avons discuté des éléments géographiques et idéologiques qui lie ces deux pays et donc se focaliser sur la manière de les comparer. Comme mentionnée précédemment, cette démarche s'inscrit dans un style ordinaire de comparaison, c'est-à-dire mettre en évidence les similitudes et les différences. Ces dernières seront donc examinées en termes de stratégies mémorielles adoptées : privilégient-elles une même vision de ce passé, ou bien les traitent-elles de manière différente ? Ensuite, les résultats des précédentes analyses seront comparés (textuelle et rôle de l'espace) afin d'expliquer les intentions des expositions et de leurs stratégies mémorielles. Quelles sont donc les stratégies mémorielles que adoptent les musées nationaux récemment à propos de leurs histoire coloniale ?

2.3.1. *Similitudes*

Au sein des expositions analysées, nous rencontrons des ressemblances et des dissemblances. Dans une étude comparative, les similitudes des terrains sont généralement difficiles à saisir à cause de leurs différences sur le plan socio-culturel. Premièrement, les similitudes sont déjà repérables au niveau de leur emplacement, car les expositions sont situées dans des bâtiments historiques, dans les centres des capitales des deux pays. Ces

bâtiments assument donc une valeur institutionnelle et symbolique, en tant qu'héritage national mais également en tant que repère architectural incontournable des deux capitales.

Les expositions présentent également des similarités dans la structure de leurs parcours. Par exemple, dans les deux cas elles favorisent une approche constructiviste de l'exposition : dans chaque salle de *Stemmer fra kolonierne* le thème principal est une des ex-colonies danoises et dans *Slavernij* l'histoire d'un colonisé représente une des ex-colonies. Dans les deux cas, ce choix permet au visiteur de se plonger dans l'exposition en suivant la thématique des salles et pas forcément leur parcours expographique. C'est ainsi que le récit muséal, qu'il que soit spatial ou textuel aux Pays-Bas comme au Danemark, s'effectue à travers l'exposition d'objets et artefacts et dans le cas néerlandais celle de tableaux, car l'histoire de l'art est la nature centrale du musée.



Figure 14. Figure 15. L'entrée du Nationalmuseet (à gauche) et l'entrée du Rijksmuseum (à droite) © Simonetta Ponziano

Les expositions partagent également un même objectif lors de leur conception, c'est-à-dire de transmettre la mémoire coloniale. Afin de transmettre cette mémoire, elles choisissent de mettre en valeur le témoignage des colonisés ou des colonisateurs qui ont vécu durant cette période. Mais puisque cela s'avère compliqué à cause de l'écart temporel, elles doivent reproduire et reconstruire l'image de ces individus dans le présent. En effet, cette démarche montre que chaque musée s'engage à effectuer un changement vers une nouvelle vision du passé colonial, notamment en mettant en valeur le témoignage. Ce bouleversement des perspectives démontre une approche différente des expositions mises en place auparavant, qui traitaient du même thème. D'un côté, il ne faut pas oublier que la colonisation est un sujet qui provoque encore à présent des polémiques et des réticences au sein de plusieurs pays européens. D'un autre côté, le traitement du thème par les deux pays montrerait une certaine prise de conscience de cette histoire coloniale en l'intégrant au sein

d'une institution nationale. De plus, les deux expositions intègrent la perspective du colonisé dans leur espaces muséales, même si cette dernière est traitée par l'ex-colonisateur.

En revanche, dans tous les cas la distinction entre mémoire et histoire est absente. Ces notions sont alternées tout au long de l'exposition, en les mélangeant comme si elles n'étaient qu'une seule notion. L'usage de la mémoire et de l'histoire ensemble indiquerait-il donc une innovation en termes d'éducation nationale, laquelle aurait pour but de présenter l'histoire coloniale dans l'histoire nationale ? Ou bien s'agit-il d'un choix innovant qui reste limité au sein de l'institution elle-même ? La mise en place de stratégies mémorielles pourrait répondre en partie à ces questionnements. Par exemple, les deux expositions semblent privilégier la politique d'oubli de certains événements coloniaux. Dans certains cas, l'oubli représente une stratégie qui est connotée négativement en général, car elle suggère une sorte d'amnésie ou d'éloignement envers un passé que l'on préférerait oublier.

D'autre part, la politique de l'oubli ne suggère pas uniquement une stratégie malhonnêtement réfléchi. Par exemple, selon Kattago (2015) l'oubli était un outil puissant dans la vie politique de l'ancienne Grèce : « *If the altar to Lethe on the Athenian acropolis symbolised the importance forgetting for the political unity of the polis, the river Lethe embodied the importance of forgetfulness in the afterlife* » (p. 1). Elle ajoute également que l'oubli ne s'est pas forcément une démarche mémorielle consciemment réfléchi, même si dans certains cas cette démarche répond à des objectifs secondaires précis. Cottias (2003 : 22), en travaillant sur le colonialisme, affirme que l'esclavage dans les anciennes colonies est souvent abordé avec une stratégie d'oubli. Mais est-ce le cas dans nos expositions ? Nous observons que dans le cadre de l'histoire coloniale, sa transmission se fait à travers un processus complexe et que cette complexité est également partagée par divers pays européens mais aussi extra-européen.

Quand on parle de mémoire, cette dernière est souvent associée aux mythes et aux légendes. C'est pourquoi les deux expositions se rapprochent sur un autre aspect : la démystification du passé coloniale. Autrement dit, l'ensemble des narratives et leur agencement dans l'espace suggèrent aux visiteurs une nouvelle approche pour interpréter ce passé colonial, en passant par la déconstruction de son imaginaire. C'est ainsi que les arguments accentuent la réflexion et questionnent la place occupée par le colonisé et le colonisateur dans le système colonial. Cette remise en question dans les deux cas semble évoquer des objectifs d'interprétations précis. Nous sommes à présent portés à une réflexion

: est-ce que cette démystification du passé est une stratégie mémorielle ayant pour but de mieux faire accepter la réalité postcoloniale d'un passé traumatisant ?

La démarche de déconstruction coloniale présente alors des ambiguïtés dans le parcours expographique. D'un côté il faut traiter le passé colonial à l'aide d'une logique de responsabilité voir de banalisation et en même temps il faut fortifier l'image nationale et la manière avec laquelle la nation est capable de traiter ce passé douloureux. Cette double démarche a pour objectif de démystifier le passé en essayant de présenter de nouveaux arguments au public qui n'était pas encore sensibiliser à cette vision coloniale. Jusqu'à très récemment dans le récit muséal, les contacts de cultures suite à la colonisation se limitaient aux alliances commerciales et économiques en banalisant et survolant les actions cruelles et les horreurs commises par les colonisateurs.

La politique de l'oubli et la démystification coloniale ne sont pas les seules stratégies mémorielles que les expositions ont en commun. Par exemple, pour répondre à un devoir de mémoire, qui n'est désormais plus négligeable dans les sociétés actuelles, les deux expositions peuvent également produire certains abus de l'usage sur ce passé. Ces abus peuvent être conscients ou inconscients mais ils sont mis en place afin de répondre à des objectifs politiques, pour que notre conscience historique se construise et se déconstruise en suivant une ligne directive suggérée par la politique en place dans le pays. C'est ainsi que ces stratégies permettent également de conduire les individus à une certaine construction du souvenir et donc de faire en sorte qu'une fois rentré dans la mémoire collective, certains épisodes traumatiques ne se reproduisent plus. Il faut rappeler que la discipline historique qui permet aux concepteurs de raconter ces événements, ne leur empêche pas de choisir lesquels raconter et comment.

A partir de ces réflexions, l'historien et essayiste Tzvetan Todorov en 1995 forge la notion d'*abus de mémoire*. Avec cette notion l'auteur affirme qu'il n'existe pas de devoir de mémoire sans abus et qu'il existe également en parallèle du devoir de mémoire le devoir d'oubli. Le rétablissement de la mémoire dans l'exposition se déroule principalement en deux temps : premièrement, nous avons la reconstruction du passé en déconstruisant ses mythes et ses légendes et ensuite en s'interrogeant sur les usages qu'on pourrait en faire dans le présent. L'individu n'a pas de repères pour comprendre s'il est face aux bons ou aux mauvais usages de la mémoire, cela pourrait également avoir été réfléchi lors de la conception des expositions analysées. A ce propos, Todorov (1995) distingue deux typologies de mémoire : littérale et

exemplaire. La mémoire littérale semble être privilégié au sein des deux exposition traitant le thème coloniale, car elle accentue :

« un événement - mettons un segment douloureux de mon passé ou de celui du groupe auquel j'appartient - est préservé dans sa littéralité (ce qui ne veut pas dire sa vérité), il reste un fait intransitif, ne conduisant pas au-delà de lui-même. [...] J'établis aussi une continuité entre l'être que j'ai été et celui que je suis maintenant, ou le passé et le présent de mon peuple, et j'étends les conséquences du traumatisme initial à tous les moments de l'existence ». (p. 29-30)

En effet, les usages du passé ont un objectif précis dans le présent et l'abus de mémoire ne doit pas être perçue en opposition au devoir de mémoire mais comme une conséquence. Le colonialisme étant encore aujourd'hui un tabou social, Maier (2002) théorise l'existence de deux types de mémoires : la mémoire chaude (*hot memory*) et la mémoire froide (*cold memory*). Il traite la mémoire totalitaire, comme quelque chose qui apparut en Europe à la suite d'atrocités historiques dues à l'impérialisme mais également suite aux guerres de décolonisation. Dans son article Maier traite ces deux concepts autour d'une métaphore sur la physique nucléaire : la mémoire dite "chaude" fait référence à une mémoire traumatique collective qui, comme le plutonium, continue de détruire à travers ses "radiations" pendant des siècles ; alors que la mémoire "froide" est comparé à l'isotope tritium, lequel est un élément qui dissipe de manière plus rapide les radiations sur le terrain.

Dans le cas de cette analyse, nous ne comparons pas les événements historiques ni le degré de gravité des actions qui furent commises durant cette période, notre but est plutôt de porter à une réflexion sur la manière dont un événement reste gravé dans la mémoire collective d'une société. C'est pourquoi les similitudes et les différences ne seront pas comparées sur un plan historique mais sur l'impact que cet épisode et son traitement ont eu sur une institution mémorielle. Les diverses analyses sur le sujet montrent qu'encore après longtemps, le colonialisme se présente toujours comme une mémoire chaude au sein des deux pays. Les expositions essayent à ce propos d'adopter des stratégies mémorielles afin de refroidir cette mémoire chaude, soit en collaborant avec le colonisé dans la création du savoir coloniale, soit par l'utilisation des émotions, etc.

Les échanges avec les personnes engagées dans les deux expositions montrent également cette similarité dans les objectifs de l'exposition, c'est-à-dire de créer une nouvelle perspective de communication et d'informations en incluant la perspective du colonisé afin de réconcilier les mémoires autour de ce passé. Le sujet interrogé au sein du *Rijksmuseum*,

engagé dans l'atelier *Look at me now*, répond ainsi à la question des objectifs derrière l'exposition :

From what I know, it is a choice for bring more conversation about the slavery, from those who don't know, they get to know. But also a choice to let people look to the past, what happened. That is why we have "*Look at me now*", it is a kind of reflection of who you are now based on what happened and what you are gonna do for the future. How does it influence you, and how do you act towards the future ? (Voir Annexe 1, p. 108)

Également une des conceptrice de l'exposition danoise *Stemmer fra kolonierne*, répond ainsi :

We wanted to get together with a bigger knowledge about Denmark being a colonized home, nation with colonies ... And more people are looking into that, and coming into the exhibition. We want the school groups... young people.. to get some discussion. (Voir Annexe 2, p. 118)

Cependant, la mise en place des expositions dépend également des subventions qui lui sont versées, des contraintes qui influencent alors le rôle de l'espace et sa conception. C'est pourquoi les deux expositions se dirigent vers une même logique narrative et informative de leurs textes malgré leurs différences en termes d'espace. Certaines différences rencontrées dans les deux terrains sont dépendantes des contraintes que le musée rencontre lors de la conception des expositions. Comme on a pu le constater, cela n'empêche pas que les similarités soient également présentes.

Pour conclure, nous observons que les expositions présentent des ressemblances en termes d'innovations expographiques et que ces choix peuvent avoir un fort impact sur le visiteur et la manière dont il construit sa mémoire collective. Le placement d'une exposition traitant la mémoire coloniale au sein d'une institution nationale montrent également l'intégration symbolique de cette histoire au sein des histoire nationales des deux pays. Les données examinées soulignent le fait que ce passé n'est pas encore totalement révolu, mais qu'en revanche les musées font preuve d'innovation et de réévaluation mémorielle afin de refroidir cette mémoire chaude. Les progrès effectués sur le récit muséal semblent suggérer d'un autre côté que l'Europe du Nord est encore une fois un modèle à suivre à l'échelle européenne même dans le traitement du colonialisme et de sa mémoire.

2.3.2. Différences

Les différences sont également un élément fondamental pour une étude, car elles mettent en évidence les variétés possibles qui peuvent être rencontrées. Après avoir examiné les similitudes au sein des deux institutions, il semblerait opportun d'explorer également leurs dissemblances. Premièrement, dans l'exposition *Stemmer fra kolonierne* le musée privilégie

une thématique ethnographique, c'est-à-dire en exposant les objets comme preuves tangibles de l'histoire des mœurs des peuples tout au long des siècles. Dans les musées ethnographiques les narratives se limitent souvent à l'origine de l'objet, sa matière ainsi que la date hypothétique de son utilisation. D'autre part, le récit muséal suit une logique innovante car le texte raconte en partie la valeur conceptuelle des objets exposés. L'exposition *Slavernij*, d'autres parts, intègre l'exposition d'objets même si la prévalence des tableaux marque l'ensemble du parcours. Le *Rijksmuseum* étant un musée d'histoire de l'art, le choix de l'exposition de certains tableaux était incontournable.

Après la manière dont ils exposent les objets, la différence entre les deux institutions est également visible au niveau des stratégies mémorielles adoptées. D'un côté, chaque pays traite la mémoire coloniale en se concentrant sur quelques éléments caractérisant cette période, dans le cas des Pays-Bas c'est l'esclavage. D'un autre côté, ces mêmes stratégies ne sont pas empathisées de la même manière au sein des deux expositions, comme dans le cas de la nostalgie et de la responsabilité coloniale. Le concept de nostalgie tel que le présente Boym (2001) révèle un aspect déterminant de notre analyse. Ce terme provient du grec *nostos* (retour) et *algos* (douleur), ce sentiment se dirige vers une idée, une envie de quelque chose qui n'existe plus, ou bien qui n'a jamais existé. Boym, S. (2001) affirme que le sentiment de nostalgie est une exposition double ou encore une superposition de deux images distinctes : familier et étranger, passé et présent, rêve ou réalité. Cet aspect nostalgique a été mentionné dans l'exposition danoise, qui a cependant reçu certaines critiques :

There were some dressing with modern t-shirts bored in US Islands, on the (*****) today, and one of them... I cannot remember what they said, but in Danish lack is saying something : "*What ashamed we sold the Islands*", or something like that you know (*rire*). This is totally ordinary tourist things, and of course it is not our political opinion at the museum, but it is also part of the history, and how they sell themselves and how Danish tourists come.

Contrairement à d'autres puissances coloniales européennes, on ne se souvient pas du Danemark en tant que telle dans l'imaginaire collectif comme étant une d'entre elles. Comme si nous étions frappés d'une sorte d'amnésie. Le progrès des narratives ont pu en partie soigner cette amnésie, en l'abordant plutôt qu'en exacerbant son déni. L'amnésie mute alors d'un niveau individuel à un niveau plus collectif, c'est pourquoi l'auteure se questionne sur les réalités cachées derrière cette notion : *nostos* (retour) ce qui nous appartient individuellement et *algos* (douleur) ce que nous partageons collectivement. Dans notre étude, il est donc nécessaire de distinguer également la différence entre la mélancolie et la nostalgie : la première est un sentiment de conscience individuelle, alors que la deuxième est

la construction entre la biographie individuelle et les biographies des groupes qui composent la nation, autrement dit entre mémoire collective et individuelle (Boym, 2001).

Dans l'exposition danoise, les narratives suggèrent également une présence de cette stratégie mémorielle, complètement absente de l'exposition néerlandaise. Cette dernière semble mettre en évidence d'autres stratégies pour se souvenir de ce passé, évoquant chez ses visiteurs la responsabilité ainsi qu'un sentiment de culpabilité envers l'héritage coloniale. Ces notions telles qu'analysées par Temin & Dahl (2017) affirment que la mémoire et la justice sont deux notions liées. Pour résumer, les mémoires historiques connectent les passés erronés aux injustices présentes, lesquelles provoquent à leur tour de nouveaux passés erronés. Par conséquent, les politiques de la mémoire ont pour objectif de dénoncer les injustices historiques à partir desquelles nous recréons une mémoire collective pour le présent et son avenir. Dans le cas de cette comparaison, nous nous rendons compte que la responsabilité historique est majoritairement évoquée dans l'exposition *Slavernij* et moindrement mentionné par *Stemmer fra kolonierne*. Dans l'exposition néerlandaise cet aspect est largement repérable tout au long des narratives textuelles, ainsi que dans la manière dont les concepteurs ont aménagé l'espace et guidé leur public à suivre un parcours réfléchi.

De plus, la conception d'une exposition est aussi un élément à prendre en compte. En effet, la conception ne s'est pas déroulée de la même manière pour les deux institutions. En ce qui concerne les concepteurs de l'exposition, nous pouvons déjà observer des dissemblances. Au Danemark, les personnes qui ont été chargées de la conception sont deux : Mette Boritz (Figure 18) et Gabriel Mille (Figure 17). Comme le nom le suggère, les deux concepteurs sont danois et formés au Danemark. Gabriel Mille est enseignante chercheuse à l'Université de Copenhague dans le département d'Anthropologie et d'Ethnologie. Mette Boritz, également en possession d'un doctorat en Muséologie, travaille et collabore aujourd'hui dans plusieurs projets liés au musée national. Aux Pays-Bas, les conceptrices de l'exposition sont quatre, le double par rapport au Danemark : Eveline Sint Nicolaas, Valika Smeulders, Maria Holtrop et Stéphanie Archangel (Figure 16). Même si elles sont toutes les quatre néerlandaises, deux d'entre elles partagent un héritage colonial avec des ex-colonies néerlandaises, cet aspect sera accentué dans le documentaire dédié à l'exposition.



Figure 16. Figure 17. Figure 18. Les quatre conceptrices du Rijksmuseum à partir de gauche : Valika Smeulders, Maria Holtrop, Stephanie Archangel © *Rijksmuseum* ; (à droite) Le deux conceptrices du Nationalmuseet : Gabriel Mille (au centre) © UNESCO, Mette Boritz (à droite) © *Nationalmuseet*

Cette collaboration entre colonisés et colonisateurs, dans les deux cas, a pu créer une réflexion plus profonde au sein de l'institution. Afin de mieux démontrer les réflexions autour de la recherche durant la conception, les Pays-Bas proposent également un documentaire intitulé *Het Nieuw Licht*. Ce documentaire montre la manière dont, durant sa conception, cette exposition traitant du colonialisme néerlandais, se focalisa sous une "nouvelle lumière" de ce passé. De même, pour pouvoir approfondir les divers aspects de l'exposition, les conceptrices ont rédigé un livre qui développe plus profondément chaque personnage. Elles organisent également un talk show durant toute la période de la permanence de l'exposition ainsi qu'un atelier artistique. Ces démarches sont effectuées afin d'augmenter la communication sur cette thématique en montrant ainsi l'engagement que le musée prend envers cette réalité, en tant qu'institution nationale.

Au contraire, la situation danoise montre une réalité différente. Comme déjà mentionné, l'exposition danoise fut beaucoup critiquée et par conséquent a dû modifier certains éléments de l'exposition en cours de route, comme dans le cas du t-shirt précédemment mentionné. Il est vrai que traiter le passé colonial au Danemark ne semble encore pas simple, comme le précise Mette Boritz :

We knew when we started, that some of the worst subjects and I have been working on both of them: colonies and colonial history and the Second World War (*rire*). So, I have promised myself that for the next many years I have to work with the 18th century that is not so political and not so hard. (Voir Annexe 2, p. 117)

Étant souvent sujet de vifs débats, l'initiative de réaliser des documentaires, des ouvrages ainsi que des émissions dédiés à l'exposition n'a pas été effectuée. Cette distance entre le traitement danois et le traitement néerlandais est aussi mentionné lors de l'entretien avec madame Boritz, qui à son tour explique pourquoi cet argument suscite toujours nombreux débats par rapport aux Pays-Bas :

It is because most of our colonies have had a very long time since we have them, and there are only few people here in Denmark coming from the colonies, not like in Holland or in Great Britain, where you have a huge population in Holland and Britain with connections to the old colonies. We do not have it here in Denmark, we have only people from Greenland. (ibid.)

En effet, au Danemark la question coloniale se pose toujours notamment par rapport à la présence des anciennes colonies au sein du Royaume danois, qui revendiquent leur indépendance de plus en plus : le Groenland et les Îles Féroé. Leur annexion au Royaume du Danemark, même en tant que régions autonomes, est sujets de polémique et de débats actuellement. C'est ainsi que cette forte présence du passée dans le présent ne permet pas que ce dernier soit réellement révolu. Même le Royaume des Pays-Bas est actuellement toujours composé d'anciennes colonies qui ont aujourd'hui acquis divers statuts : soit en tant que communes à statut particulier (Bonaire, Saba, Saint-Eustache) soit en tant qu' Etats autonomes (Aruba, Curaçao, Sint- Maarten). D'un autre côté, l'indépendance de certaines îles donne l'illusion d'être enfin prête pour avoir un regard plus critique envers ce passé, en refroidissant donc cette mémoire chaude par rapport au Danemark.

CONCLUSION

Pour résumer, l'étude aboutit à des résultats concluants et à d'autres plus discutables. Tout d'abord, l'étude confirme que la mémoire est un outil puissant pour lier le passé et le présent, même si cette liaison n'est pas vérifiable mais plutôt contestable. Ensuite, la mémoire assume également diverses valeurs par rapport à son contexte. Par exemple, la mémoire dans cette étude montre ses valeurs identitaire, sociale, économique, touristique et symbolique, mais elle interroge également la manière dont le musée récent inscrit cette mémoire dans une logique économique et touristique de l'institution. De plus, la distinction entre mémoire et histoire n'est pas effectuée au sein des deux expositions, au contraire elles les mélangent. Ce mélange de notions est actuellement au centre de toute polémiques contemporaines autour des institutions mémorielles.

Dans la transmission du passé, les institutions jouent un rôle fondamental car elles ont le pouvoir de transmettre une mémoire officielle et légitime à l'échelle nationale et collective. Après que l'association entre l'histoire coloniale et l'histoire nationale a été longtemps contestée, la démarche effectuée par les expositions récentes suggère une reconnaissance de ce passé en tant que partie intégrante de l'histoire nationale. Par conséquent, l'institution muséale a encore aujourd'hui une influence relative dans la construction d'une mémoire collective. Enfin, l'institution muséale fonctionne comme un média et ses expositions sont des outils qui servent à véhiculer des messages au public. Des chercheurs affirment en revanche que l'exposition a une fonction de média, mais cela est pertinent seulement dans le cas où on ne considère pas le musée comme un ensemble.

Le musée doit donc suivre des impératifs pour concevoir une exposition, notamment à travers un processus de sélection. La conception est alors une étape fondamentale pour la mise en place de stratégies mémorielles ainsi que de politiques de la mémoire. Cela dit, même si l'institution devient un instrument de formation collective, elle n'est pas pour autant neutre dans ses propos. Le fonctionnement du système muséal actuel repose sur des mécanismes qui ne diffèrent pas de ceux du musée classique, bien qu'ils se soient complexifiés avec le temps. Plus précisément, le musée même en ayant une intention principale voit son message être modifié ou interprété différemment lors de la mise en place de l'exposition, car une des contraintes majeures de ces dernières est la réception.

Les stratégies récemment adoptées par les institutions sont diverses. Dans les deux cas, celle qui a été le plus utilisée est le bouleversement de la perspective coloniale, c'est-à-dire en intégrant le colonisé au sein de l'institution du colonisateur. Cette communication récente entre les deux acteurs du système colonial favorise alors les échanges en faisant glisser la perspective coloniale qui ne donne plus l'exclusivité à celle du colonisateur. Cette stratégie est récemment devenue dominante au sein des institutions muséales, qui intègre également d'autres stratégies telles que la politique de l'oubli, la nostalgie et l'abus de mémoire. Tout en étant présentes dans les narratives, elles ne sont pas pour autant suffisamment présentes pour pouvoir universaliser leurs usages dans les institutions.

La complexité de l'expérience muséale ne se limite plus à la présentation des faits historiques à travers les objets. Récemment l'espace muséale s'ouvre à plusieurs approches expérimentales, notamment à travers les axes émotionnels et sensoriels qui auront également un impact sur l'expérience, la mémoire et l'imagination du public. Ces nouvelles approches provoquent un nouveau mouvement en muséologie que les sciences humaines et sociales nomment le « *tournant affectif* ». L'extension de ces pratiques muséales ont conduit d'un côté à la décentralisation du texte dans les expositions et de l'autre côté à un regain d'intérêt pour les éléments non verbaux de communication. Les effets de ces stratégies restent encore relativement inconnues pour comprendre leurs fonctions concrètes. De plus, l'hétérogénéité du public entraîne des réactions variées qui sont façonnées autour de l'individu en tant que tel et pas seulement en tant que visiteurs.

La complexité des interprétations possibles ainsi que les analyses effectuées ne permettent pas d'avoir des réponses toutes faites à l'objectif de ces stratégies mémorielles. La combinaison des trois méthodes d'analyse nous conduit donc à comprendre que l'application des stratégies mémorielles dépendent en partie du contexte sociopolitique d'un pays et non seulement de son récit textuel et spatial. C'est pourquoi les différences rencontrées étaient principalement liées à l'approche postcoloniale privilégiée par l'institution. C'est ainsi que l'application des stratégies mémorielles pour raconter le passé coloniale est complexe, car ces stratégies ouvrent souvent à des réflexions plus profondes : une exposition coloniale récente est-elle conçue pour réparer le passé dans le présent ou pour reconstruire un avenir à travers le passé ? Les expositions récentes montrent à ce propos que le récit muséal privilégie soit l'innocence du présent qui s'affirme à travers le reniement du passé (*Stemmer fra kolonierne*

) ou encore que les erreurs commises dans le passé sont reconnues dans le présent afin de réconcilier les mémoires dans l'avenir (*Slavernij*).

D'autre part, ces stratégies mémorielles dans un musée national augmentent et favorisent un sentiment d'appartenance, car même si le musée assume une fonction moralisatrice d'un côté, il a également une fonction nationale de l'autre. Notamment par le fait de travailler la mémoire coloniale en accentuant sur les erreurs commises dans le passé et renouveler les narratives nationales, le musée voudrait-il donc suggérer un exceptionnalisme de l'Europe du Nord dans la reconnaissance de son passé colonial ? Ou encore faudrait-il accentuer l'exceptionnalisme national du traitement colonial et pouvoir enfin atténuer l'opinion publique autour des institutions ? La résurgence de la mémoire coloniale s'inscrit dans une société mettant en valeur l'aspect politiquement correct des événements et c'est également une des raisons pour laquelle cette mémoire provoque encore des enjeux sociopolitiques. C'est pourquoi un nouveau questionnement se pose : existe-t-il un moyen pour distinguer à l'avance les bons et les mauvais usages du passé ?

Pour conclure, même si l'étude ne répond qu'à une partie de ces questionnements, elle évoque également des pistes de recherches futures. En prenant en compte les variables qui rentrent en compte dans la conception d'une exposition coloniale récente, telles que les subventions, l'espace mis à disposition, les concepteurs, etc. Les stratégies mémorielles se façonnent autour de l'intention du musée, c'est-à-dire transmettre un savoir officiel à ses visiteurs, qui dans notre analyse se concentre sur le passé colonial. Mais comment et pourquoi s'en souvenir ? La colonisation fait partie du *devoir de mémoire* au sein des ex-pays colonisateurs, car cette époque de puissance économique cachait également des atrocités tel que l'ethnocide et l'installation d'un système basé sur le pillage de ressources qu, dans la plupart des anciennes colonies, perdurent encore aujourd'hui.

ANNEXES

1. **RIJKSMUSEUM** : Entretien avec un des volontaires de l'atelier *Look at me now*.
LOOK AT ME NOW - Atelier thématique situé après l'exposition *Slavernij*

S.P : I would like to know what this part of the exhibition is. How can you shortly resume this workshop?

Volontaire : This part of the exhibition is kind a conclusion to the “Slavery” exhibition from the Rijksmuseum, where people are together to build structures about the 10 stories of the people that you read about in exhibition.

S.P : So, you try to transform the stories into some art pieces?

Volontaire : Yes, such as interactive pieces, so it's gonna keep evolving every time and every week, based on the public.

S.P : Will this workshop finish when the exhibition ends on 29th August 2021?

Volontaire : Ehm.. yes and no. So the exhibition will end on 29th, but after the 29th each of these sculptures will go to the place of the origin of the person, like the sculptures about... will go to Curaçao, and from Sapali in Suriname. I think. So depending where the person is from, it goes there (referring to the story of the person in the exhibition). And once there, they will keep going with the sculpture.

S.P : What is the aim behind the choice to give back these sculptures in these countries, based on the people's exhibition stories?

Volontaire : From what I know, it is a choice for bring more conversation about the slavery, from those who don't know, they get to know. But also a choice to let people look to the past, what happened. That is why we have “*Look at me now*”, it is a kind of reflection of who you are now based on what happened and what you are gonna do for the future. How does it influence you, and how do you act towards the future ?

S.P : You have several pieces here, not as much as in the exhibition of course, but you also have several names too. Could you explain to me why you use this particular text to refer to this particular person for example?

Volontaire : Ah yes, for example Paulos. During the exhibition, they pay a lot of attention how he was kind of *status symbol* of the slavery owner. If you had slaves in your house or outside, that meant that you were with an important status. So that's why we transform that by asking someone now, what is your personal status symbol ? And what is the object that you want to show to other people? So that they get to make it with clay or with metal.

S.P : Is this workshop focused for which type of audience? Mainly children or ?

Volontaire : No, it is for everyone: adults AND children.

S.P : What do you think about this part of the exhibition?

Volontaire : I think they were thinking in something that there is open for everyone to be able to be part of the conversation, because if you make it (exhibition) really fact based I think that people who don't know the history precisely, you are kind of closing off the part of the public who doesn't know. For this reason, they asked very personal questions, like for example : What do you think about where your last name comes from? Questions that everyone could easily answer.

2. **NATIONALMUSEET** : Entretien avec un des organisateur de l'exposition permanente "*Stemmer fra kolonierne*" du musée nationale danois

S.P : As I said, I would like to introduce myself, so you will know who I am. I am a Master's degree student, and I'm studying the politics of memory. I am going to start the 2nd year of my master degree next year. My thesis is about national museums, especially about the exhibition "Voices of the colonies" that you have here in Copenhagen. Would you introduce yourself, shortly just to know who you are and what is your position at the museum.

Mette Boritz : Yes, my name is Mette Boritz, I am one of the exhibition editors, this is my title [*rive*]. And it means that I am editing authors and books and editing exhibitions. My primary work is to make and edit exhibitions. I am working with interpretation and it means that I have a background with history and cultural studies, all about Danish history. But **my main focus in this job is to take all the knowledge from the scientists**, and all these scientists are experts on their areas, **and challenge it into something that the audience can understand, to a good story and to an interesting story that is good for our audience.** Sometimes, it is hard to do because there is too much knowledge and it could be difficult for them to find what is interesting for the people, or maybe they had been sitting with a topic in a specific area for years. However, **what is interesting for them is not interesting for the ordinary audience** because they do not have this huge knowledge. So **my work is to find a good story or the good stories and handle how to tell the story, and also how to** **(*****) text produced into ... in the exhibition.**

S.P : Ok, perfect. So, why is this topic in the national museum of Denmark?

Mette Boritz : **The topic is very important in Denmark, because it is a part of our history.** And it has always been a part of the national museum but **it has not had its own exhibition before. We have been telling about the Danish colonies in our “basic exhibition”** in **(*****)** in the story of Denmark in prehistory to nowadays, and of course there is a story about the Danish areas and colonies in those exhibitions. But they are only little stories in a huge story you may say. **So they have always been there, you can find stories by the colonies in different places and in different exhibitions.** You can see them in the modern Danish history exhibition called “Danish Stories” about Denmark from 1660 to nowadays, there you can find a room with some different colonies from the North and from the South. However, **the subject has become more and more uploaded, and more and more burning platforms and its political and cultural wish that we approach or do more about this topic, and it is also very (in Denmark) we are not much in our colony history, like you have in different countries in Europe.** It is because most of our colonies have had a very long time since we have them, and **there are only few people here in Denmark coming from the colonies, not like in Holland or in Great Britain, where you have a huge population in Holland and Britain with connections to the old colonies. We do not have it here in Denmark, we have only people from Greenland. Some are from the Faroe Islands, but you cannot see that they are different, they are just part of Danish**

society. So Danish people need to know, and need to get a good reason and a good understanding of how issues such as “*Black lives matter*”, etc. are getting this attention around the world, and we have also to address it in Denmark because sometimes you do not understand why all this past about. You are asking what is going on ? Why is that so important ? And we also have, after making this exhibition, **there have been more and more discussion here in Denmark as well, about our colonial past that had been something happening and incidents very discussed.** People from the Art Academy here in Copenhagen. **They were throwing statues of formal king Christian the fifth to the harbor.** It was only a copy of the ... anyway (*rire*), but it made a huge force, because **they were saying that all Copenhagen was building on sugar money and slaves. Of course, a lot of palais here, from rich people that also earned money on sugar and slave trade. But it is not that simple.** There has been a huge discussion about our past and **how we can remember and how we can forget this past.** And it is still going on, a week or two weeks ago, there was a discussion played on a gravestone from **Peter von Scholten**, the man who gave the slave free and Governor-General of the Danish West Indies, and all of his memorial plates have the text of that. **And some people wanted to be destroyed, because it is not true (they said) and he does not have this honor.** It is not honorable to be a slave owner, etc. So there are still a lot of debates in newspapers at the moment. **The exhibition was made into 2017. It was a hundred years from the sale of the Danish West Indies Islands. And a lot of things have been made during these 4 years after we made the exhibition, but also a lot of debates and discussion in those days.**

S.P : And why do you choose to make the exhibition permanent instead of temporary?

Mette Boritz : (*Hésitation*) ... The original plan, a long time ago, was to make a temporary exhibition about the Danish West Indies Islands, the huge one. In our big temporary exhibition hall, and it was going to open on the day when we sold the Danish West Indies Islands in 1917. **But the mission was in lack of money, we have been missing the government funding of the Danish State to the national museum, so our budget has been cut year by year.** So we were lack in money, so we had to fire a lot of people. The bord in those days decided to use a lot of money and working hours to do new temporary exhibitions all the time. Standing for maybe three months or half of a year. At the same time, **the rest of the museum was declining**, as you have seen today, **some of our exhibitions were very “old”.** So **instead of always doing temporary exhibitions, and using all the money on**

that manpower, we decided to do more permanent exhibitions, and in that way try to remake all the exhibitions in the museum. So that is why we made it as a permanent exhibition.

S.P : Ok.

Mette Boritz : **It is also because it is a topic that is interesting and not only for a short while and we can see that it is getting more and more interesting by the years, at the moment.** The other thing was that when we were changing from a temporary exhibition to a permanent exhibition, the board also decided it is not only to be about the Danish West Indies Islands, today the US Virgin Islands, but all about the Danish colonies. And it was quite difficult because Danish colonies are so different in administration, **in the way we got them**, in what they were producing, in what they were unruled, etc.

S.P : Ok. What is the real meaning behind the title of this exhibition? I know that you told me before, but I would like to be sure, so what were the criteria to choose this title?

Mette Boritz : “Voices from the colonies”?

S.P : Yes.

Mette Boritz : **Normally, in Denmark and the other exhibitions that we have in our National museum, you tend to tell the stories about the colonies in historical, political or economical terms.** So you are most interested in what kind of grocery or product did you gain, what economy were there in the colonies and in how the administration was administrated etc. We wanted to go deeper and to tell the stories about the people who lived in the colonies or whose lives were marked by the colonization, and also not only to see “black and white”, that is a wrong term here (*rire*). But you know what I mean, it is not only what it is or in the other way, but to take different points of view. **And it could also be surprising because, you can be white in the Danish West Indies Islands and also have a terrible life, or be black and have a good life.** So, it is not that easy just to see the story in one way. We wanted to have personal voices that people correlated and connected to tell their stories, old stories and not something that we made up. This very very good research (*****)

documentary and objects, etc. So we have a lot of stories in combination with them all given another picture of the Danish colonization and the colonies.

S.P : And this exhibition provokes some debates? If yes, why?

Mette Boritz : **Almost all our exhibitions provoke debates (*rire*). That is good. Because if not, they are not succeeding you might say, they are boring or not relevant.** Things that are relevant to someone provokes and makes people think. We knew when we started, that some of the **worst subjects** and I have been working on both of them: **colonies and colonial history and the second world war (*rire*)**. So, **I have promised myself that for the next many years I have to work with the 18th century that is not so political and not so hard.** We also made a new museum about the Second War World from the resistance movement, and it has been very very debated. But there were a lot of debates when we opened, **good debates and there are still debates. Debates are very different, they are coming from many directions : from researchers that think that something is wrong, and research sources telling something else.** I had one e-mail from a very furious researcher that thought that the story of Elene, you know the Greenlandic girl ? You read about : she came to Denmark in 1950 and took her away to her family. He did not think that the story was right, because the girl did not take (*********), and of course that is very very difficult to argue, because it is her story and we presented it as her story, because she was telling her own story. Because that is her experience and you cannot change that. But we also have a lot of debates before finishing the exhibition, and we have been talking with a lot of researchers and a lot of different voices **so we have been very sensitive to different political or ethical things around the exhibitions.** So, that is why we did not get that many debates, but it can be difficult. For instance, we had a t-shirt **that is not there anymore, but we had it at the beginning because the exhibition is quite difficult to find. At the beginning, we had a different “(word in Danish)”**. You know, It’s where you put clothes on, standing on the way to the exhibition as a marker, a finding marker. Some was dressed with school uniforms from the modern (*********), Carnival, etc. There were some dressing with modern t-shirts bored in US Islands, on the (*********) today, and one of them I cannot remember what they said, **but in Danish lack is saying something : “What ashamed we sold the Islands”, or something like that you know (*rire*). This is totally ordinary tourist things, and of course it is not our political opinion at the museum, but it is also part of the story, and how they sell themselves and how Danish tourists come. There are a lot of **Danish tourists that coming back to the****

Islands, because they find it interesting to go there on cruises. But there were some Americans that find it very offensive to put this in the exhibition, but the exhibition also has to have more size. **Of course, it was not politically correct but it was also a voice into the debates.**

S.P : Which were some of the criteria of choosing pieces in this exhibition?

Mette Boritz : Some of the ?

S.P : Criteria. For example, I took this hat instead of this hat, because bla bla bla.

Mette Boritz : Ah! We have different criteria. **We were of course looking into our collection, because we had a very very fine collection.** We have a lot of objects that are not in the exhibitions, because maybe they are not related with the topic. We have a completely entire room in the West Indies Islands, in all the other rooms etc. but there is no room for them. **We were looking most into the history or to the stories of the people, and we were looking most into the personal story.** So, where we could find objects with a personal story that we could use to one of our stories, we took those. So the hunters story is the extra shot it was to gain the entire (seattle) : the king in Africa is the same king as (war), etc. We were looking to see what object has a personal story behind that is interesting. But somewhere we also had to look at what we have in the museum collection, also often we have all of these barriers. You have a lot of collections here from the Danish people in the colonies, the **plantation owners for example : Danish family albums for people living out, etc. but you have almost nothing from the slaves. Because they did not have much and it is not interesting to collect, because it was not Danish history in the old days, it is now.** In the old days it was not the **REAL Danish history**, anyway it was not interesting. But in opposition to many other museums, we actually do have objects from the slaves and they are very rare. So, of course they are on the exhibition because they do not have them in the United States, for example. And that is because, **here in Denmark the National museum has a long tradition on ethnographic collections. We were the first ethnographic museum in the World, opening in 1849. So we have a long tradition on this, some of the thesis said that they are completely unique.**

S.P : What about the conceptual material? The conceptual material is about the ideas and the symbolic value of the objects in this exhibition. For example : which work tells which stories? For you, when you created this exhibition was more related to the story of the person who lived the experience or was more something to give another perspective of this person. For instance, a hat could tell the story of a person, but it could also tell another story. About her/his position for instance. Did you think about conceptual material, when you built the exhibition or was it only based on the belongings of the person?

Mette Boritz : Both. Because some were based on the person and try to get close to the persons, but as you can see at the store, Greenlandic store, the objects were not related to the person. Because it was material that you could buy in a shop, stuff like : coffee, sugar, etc. Some of the glass cases are stories and others are more related to telling stories about what kind of thing you can buy etc.

S.P : What about the audience? Do you focus the audience on a “captive public”, for example on scholars or more on a touristic public?

Mette Boritz : **The exhibition is made for people that do not know much about history.** And sometimes, it is not nice to say (*rire*), **sometimes schools and tourists are good at saying this kind of thing. And that is because if you take a school group and tourists, none of them know about the Danish colonial history, so you have to tell them from the beginning.** That is what we are doing, telling from the beginning but not taking down the audience but taking them in their hands and saying : Listen, there are these places where Denmark kept colonies. And then, you can hear a **Danish audience** grown up, not also **well educated**, saying: Oh, I did not know that **we** had colonies in India! Because it is another story that people do not know. So, **it functions very well** as you could see for many people but of course **it does not function for the experts**. In my opinion, many museums for many years create mostly exhibitions for their colleagues and themselves. So, **when you are going to a museum, many exhibitions are very difficult, you have to have quite an amount of knowledge to understand or you can just look at “pretty things”**. You do not get the story behind, and you are not being helped. Nowadays, the experts want to see very special objects and want to see many objects, and they want to have very complicated discussions, because these are the discussions that they are working with themselves. But a normal audience needs more, what you can call an “*appetizer*”. Something to make them interested in the topic,

something that **can maybe reflect them** where they go : Oh, I did not know that! That is interesting! They will maybe go home and read a book (laugh) or take a tour around Copenhagen, or whatever they need. The National museum, most of our permanent exhibitions are more traditional, and require a quite amount of knowledge. Some of the new exhibitions are more... “*appetizers*”, good “*appetizers*”! Of course we build on our ground, a lot of research, all of our exhibitions are building on research. It is the same thing, if you want to go see the new museum from the Danish Resistance during the Second World War. There are the same debates, quite a lot, because a lot of young people today do not know much about the Second World War, because they heard about Hitler, and concentration camps, but they do not know much about Denmark. **What was it and why were they celebrating those days ?** Is this far away, and you do not have parents and you do not have grand-parents that have been living during the war anymore. So you do not have this personal story in my generation for example. My grand-father was in the Resistance. So, tourists do not know ANYTHING. Do you know anything about Denmark during the Second World War?

S.P : I only know that they were called *Justes*. It was people that helped and saved the Jewish during the Second World War, .. heim, I know also that the relation with Germany during this period was rough, because of the borders, and I know that in a few hours they occupied the whole territory. And yes, I know from school that Denmark was categorized as “Juste” in France : the “right”, the “good”, because they nationally resisted and helped the Jewish to escape far away.

Mette Boritz : Yes, correct.

S.P : Yes, but this is a little part of the conflict that I know.

Mette Boritz : Yes, but exactly ! Most people know around there, and **most tourists know the same**. So, when we made the museum, we had to tell the story from the beginning. **Of course not the whole story**, but you had to take into consideration that it was a long time ago : why did the war start and when did it start ? And then, you can follow the war (*****) but you are a part of it and you can meet people in the exposition that will tell you what happened at the moment, but, but there are not so many objects, only three hundred, I guess. [laugh] Objects will tell the story about the nazi, etc. so you have the good stories of the Resistance,

and the people who died, I mean they are a lot of good stories... But the experts, and we have many who are not doing anything else other than looking into the Second World War, we have many of them who write books every month, because they are curious about all the objects. Some of the very, very, very very old resistance fighters (that still are alive, few of them) are angry because that piece where they are sitting and doing something with the place where it is. That piece, some people cannot understand why that is relevant because we are telling the story from the beginning. All of these little details are not important to modern people. And there we have also picked, because the old museum burnt down actually [laugh], that is because we have built a new one, but in the museum we all have a fishing boat because it was used for transporting Jews to Sweden. That's the story that you know in foreigners countries such as Israel and in the United States, and we are very known for saving many of the Jews and transporting them to Sweden, which was a neutral country. So, in that museum this fishing boat sent a piece for a tourist, it is not the sent a piece for Danish people, there are a lot of objects that are more interesting for Danes ... but you have to bear in mind that they will be .. for them is the story.. that is the reason to put them into a museum. You have to look into the audience to tell which story was important.

S.P : Have you ever organized a workshop on this exhibition, something more adapted to the, let's say, "young audience" or maybe for people that are not specialized at all on this topic ?

Mette Boritz : Yes, for this exhibition we had quite not so much time. Normally, when we do exhibitions we do a lot of research today. In the idea of a workshop with people from Greenland, people from the Western (*****) Islands, people from Ghana...we did have a little... but, but the ideal was also to ask them, that's a new thing, because it is their (*****) that are criticized because how and most and political would say that : "an exhibition about slavery", because I am not a slave and I am not Black. So you have that position (?), also debate on what is not allowed to say in this exhibition at all. Or how can we feel and represent something as White people. That is how it works, that could be interesting, that's a way of engaging people, so we do not have this problem about how we can make this exhibition as White. NORMALLY, when we do exhibitions we have focus groups. So we have different groups, doing research about what they know, and I know that the colonies are very useful in school, because it is on the curricula at school. We always have a group with teachers asking them what they know, what kind of material they use, what could be interesting for them and in the programs, etc. We used to talk to different kinds of groups, get

the idea of what the people expected, what they know about colonies and also made research about that, and what they actually know. That's also important, to dig into what they know

S.P : I have two last questions : the first is about the “guided tour”, during the visit which pieces are important for the visit ? Do you normally explain each piece, each room in detail or do you prefer maybe choosing three or four main pieces and then just focus on them and summarize the rest?

Mette Boritz : Yes, the way we do guided tours in our National Museum is that we tell the stories. We do not explain : “this piece...”, you tell the story as I told you not behind the scenes but you take them in “This was our Kingdom, ... we have these colonies, they were very different.. and then you start to tell them what were the differences” and then sometime you take one of the person interview and maybe take an object and talk about the (*****) ... But you do not make a guided tour : “this is a piece made in this country, or painted by ...”. You do not do that, you tell the story.

S.P : The last question, but thank you for answering all the questions, is about the aim of the exhibition compared to the result : Does the result of this exhibition reflect what you expected when you conceived it ?

Mette Boritz : Heim, yes ?! **I think so. We wanted to get together with a bigger knowledge about Denmark being a colonized home, nation with colonies ... And more people are looking into that, and coming into the exhibition.** We want the school groups... young people.. to get some discussion. We are not saying what they are supposed to need/think, but we are using the exhibition to aim at a lot of debates about what is right and what is wrong, what is reasonable (if you want to say that). Giving them background into our (**aim along**), some discussion of why is wrong, why is not good and why something is good. **We are also very much discussing/debating if you can judge, this was very important at the beginning because a lot of modern people are judging today's colonization and this history and this part of this history is modernized.** We are discussing with them that can be difficult to judge the past by modernize because the past was different of course they did that thing because it is not okay to have slaves but.. we cannot just.. heim.. because the society... the way where you were thinking it was different so.. of course you can be a bad person but... but the terms were different into a bad, there was another opinion on people in

another way and look at the slaves as “PEOPLE”, more as ANIMALS more as in the concentrated camps, etc. But of course it was wrong but interesting to make them reflect on that. Do you understand ?

S.P : Yes, a different perspective of the same thing.

Mette Boritz : Yes.

BIBLIOGRAPHIE

Anderson, B. (2016). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism* (Revised edition). Verso.

Aron, L. (2008). *The Politics of Memory*. American Enterprise Institute.

Beaufils, T. & Mohnike, T. (2016). Qu'est-ce que l'Europe du Nord ? In *Deshima*, 10. Presse universitaire de Strasbourg, France.

Beaufils, T. (2018). Panorama des musées d'ethnographie aux Pays-Bas. In Beaufils, T., & Peng, C. M. (Eds.), *Arts premiers dans les musées de l'Europe du Nord-Ouest (Belgique, France, Pays-Bas)*. Villeneuve d'Ascq : Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion.

Bergholz, M. (2018). *Thinking the Nation Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, by Benedict Anderson*. *The American Historical Review*, 123(2), 518-528.

Bernard F. & Rodhain, F. (2007). *Quatre approches pour l'analyse de données textuelles: lexicale, linguistique, cognitive, thématique*. XVIème Conférence de l'Association internationale de management Stratégique AIMS, Montréal, Canada. 1-16.

Bernhard, M. H. & Kubik, J. (2014). *A Theory of the Politics of Memory*. In Michael H. Bernhard and Jan Kubik (Eds.), *Twenty Years after Communism: The politics of memory and commemoration*, Oxford - New York: Oxford University Press, 7-31.

Blaagaard, B., & Andreassen, R. (2012). *Disappearing Act: The Forgotten History of Colonialism, Eugenics and Gendered Othering in Denmark*. In A book series by ATGENDER (Author) & Hipfl B. & Loftsdóttir K. (Eds.), *Teaching "Race" with a Gendered Edge*. Central European University Press, 81-96.

Blakely, A. (2018). *White Innocence: Paradoxes of Colonialism and Race, by Gloria Wekker*. *New West Indian Guide*. 92. 302-303.

Blanchard, P., & Bancel, N. (2005). *Culture post-coloniale 1961-2006. Traces et mémoires coloniales en France*. Edition Autrement.

Boehmer, E., & De Mul, S. (2012). *The Postcolonial Low Countries: Literature, Colonialism, and Multiculturalism*. Lanham, MD: Lexington Books.

Bonniel, M. (2016). *Le Rijksmuseum d'Amsterdam, un musée déjà très moderne. . . en 1885*. *Le Figaro*. Consulté le 11 mars 2022, à l'adresse <https://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2016/05/20/26010-20160520ARTFIG00301-le-rijks-museum-d-amsterdam-un-musee-deja-tres-moderne-en-1885.php>

- Boym, S.** (2001). *The Future of Nostalgia*. Basic Books.
- Bubaris, N.** (2014). Sound in museums - museums in sound . *Museum Management and Curatorship*, 29(4), 391-402.
- Cappart, K.** (2018). Comment la scénographie d'exposition peut aider à sensibiliser les publics sur des problématiques contemporaines dans un musée de société ? Le cas du Mucem. *Culture & Musées*. *Muséologie et recherches sur la culture*, 32, 194-197.
- Cottias, M.** (2003). Le silence de la nation. Les "vieilles colonies" comme lieu de définition des dogmes républicains (1848-1905). *Outre-Mers. Revue d'Histoire*, 338-339, 21-45.
- Drouguet, N.** (2015). *Le musée de société: De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*. Paris: Armand Colin.
- Dulong, D.** Institution, *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 26 avril 2022. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/institution/>
- Eidelman, J., Gottesdiener, H., & Le Marec, J.** (2013). Visiter les musées : Expérience, appropriation, participation. *Culture & Musées*, 73-113.
- Fassin D., & Rechtman R.** (2011). *L'empire du traumatisme. Enquête sur la condition de victime*. Flammarion.
- Fanon, F.** (2004). *Les damnés de la terre*. La Découverte.
- Gedi, N., & Elam, Y.** (1996). *Collective Memory—What Is It? History and Memory*, 8(1), 30-50.
- Gensburger, S., & Lavabre, M.,** (2005). Entre "devoir de mémoire" et "abus de mémoire" : la sociologie de la mémoire comme tierce position, in *Bertrand Müller. Histoire, mémoire et épistémologie. A propos de Paul Ricoeur*. Payot, pp.76-95.
- Gensburger, S., & Lefranc, S.** (2017). *A quoi servent les politiques de mémoire?* Presses de Sciences Po. Paris.
- Gharsallah-Hizem, S.** (2009). Le rôle de l'espace dans le musée et l'exposition. *Muséologies*, 4(1), 16–33.
- Gob, A., Drouguet, N.** (2014). *La muséologie: Histoire, développements, enjeux actuels*. Paris: Armand Colin.
- Halbwachs, M.** (1997). *La mémoire collective* (Nouvelle Éd. A. Michel). Bibliothèque de l'Evolution de l'Humanité.
- Halbwachs, M.** (1925). *Les cadres sociaux de la mémoire*. Collection Les Travaux de l'Année sociologique, Paris.

Halberg, R. L. (2018). *130 years of colonial and postcolonial exhibitions in Denmark about The Danish West Indies*. Grønsløs, 9, Article 9.

Hopkins, D. P. (2010). *The Danish Ban on the Atlantic Slave Trade and Denmark's African colonial ambitions, 1787-1807*. Itinerario (Leiden, Netherlands), 25 (3-4), 154-184.

Howes, D. (2014). Introduction to sensory museology . *The Senses and Society*, 9(3), 259-267.

Huart, F. & Noirhomme, A. (2010). Mémoire collective au sein d'une institution L'expérience du Livre de vie du Home Juliette Herman. *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, 195-209.

Hunt, T. (2019). Should museums return their colonial artefacts ? The Guardian. Consulté le 16 février 2022, à l'adresse <https://www.theguardian.com/culture/2019/jun/29/should-museums-return-their-colonial-artefacts>

Jensen, L. (2019). *Commemoration, Nation Narration, and Colonial Historiography in Postcolonial Denmark*. Scandinavian Studies, 91(1-2), 13-30.

Kattago, S. (2015). Introduction: Memory Studies and its Companions. In *Siobhan Kattago (Ed.)*, The Ashgate Research Companion to Memory Studies. London and New York: Ashgate, 1-10.

LBK nr 1505 af 14/12/2006, Kulturministeriet. (s. d.). Retsinformation. Consulté le 20 février 2022, à l'adresse <https://www.retsinformation.dk/eli/lta/2006/1505>

Laval, C. (2016). Le destin de l'institution dans les sciences sociales. *Revue du MAUSS*, 48, 275-292.

Lemaire, S. (2006). L'esclavage dans l'imaginaire colonial. *Africultures*, 67, 45-50.

Létourneau, J. & Jewsiewicki, B. (2003). Politique de la mémoire. *Politique et Sociétés*, 22(2), 3-15.

Loftsdóttir, K., & Jensen, L. (Eds.). (2012). *Whiteness and Postcolonialism in the Nordic Region: Exceptionalism, Migrant Others and National Identities* (1st ed.). Routledge.

Maier, C. S. (2002). *Hot Memory...Cold Memory: On the Political Half-Life of Nazism and Communism Memory*. Transit: Europäische Revue.

Marcus, G. E., & Fischer, M. M. J. (2014). *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*. University of Chicago Press.

Matthes, F. (2018). *(Post-)Colonialism across Europe: Transcultural History and National Memory*. German Quarterly, 91(4), 503-506.

Mulcahy, K. V. (2017). *Combating coloniality: The cultural policy of postcolonialism*. *International Journal of Cultural Policy*, 23(3), 237-253.

Nora, P. (1997). (sous la direction de). *Les lieux de mémoire*, (1), Paris, Quarto-Gallimard.

Nora, P. (2011). *Présent, nation, mémoire*. Gallimard.

Penz, P. (2008). Return of the prodigal son - but is the seat taken ?. In Goodnow, K. & Hackman, H. (2008). *Scandinavian Museum and Cultural Diversity*. Berghahn book, vol. 4, *Museum and Diversity*.

Poddar, P., Patke, R. S., & Jensen, L. (Éds.). (2011). *A historical companion to postcolonial literatures : Continental Europe and its empires*. Edinburgh University Press.

Poli, M. (2013). Éducation et musée. *Culture & Musées*, 165-187.

Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Edition du Seuil.

Rouso, H. (2016). *Face au passé: Essai sur la mémoire contemporaine*. Paris: Belin.

Stroobants, J. (2021). *Le Rijksmuseum d'Amsterdam brise un tabou aux Pays-Bas en évoquant les exactions commises durant l'époque coloniale*. *Le Monde*. Consulté le 11 mars 2022, à l'adresse https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/08/06/le-rijksmuseum-d-amsterdam-brise-un-tabou-aux-pays-bas-en-evoquant-les-exactions-commises-durant-l-epoque-coloniale_6090692_3246.html

Temin, D., & Dahl, A. (2017). *Narrating Historical Injustice: Political Responsibility and the Politics of Memory*. University of Utah.

Todorov, T. (1995). *Les abus de la mémoire*. Arléa.

Tzortzi, K. (2017). Interroger le rôle de l'espace dans le musée. *La Lettre de l'OCIM*, 12-18

Uhl, H. (2009). *Conflicting Cultures of Memory in Europe: New Borders between East and West?*. University of Jerusalem

Varutti, M. (2020). Vers une muséologie des émotions. *Culture & Musées*, 171-177

Watson, S. (2015). Emotions in the History Museum. In Macdonald, S. & Leahy, H. R (dir.). *International Handbook of Museum Studies*. Vol. 1 *Museum Theory*. Oxford : Wiley-Blackwell.

Wekker, G. (2016). *White Innocence: Paradoxes of Colonialism and Race*. Duke University Press.

SITES OFFICIELS

Rijksmuseum : <https://www.rijksmuseum.nl/nl>

- <https://www.rijksmuseum.nl/nl/stories/tentoonstellingen/slavernij>
- <https://www.rijksmuseum.nl/nl/zien-en-doen/tentoonstellingen/afgelopen/slavernij>
- <https://www.rijksmuseum.nl/en/whats-on/exhibitions/rijksmuseum-and-slavery>
- <https://www.rijksmuseum.nl/en/about-us/what-we-do/history>
- <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-2931>

Nationalmuseet : <https://natmus.dk/museer-og-slotte/nationalmuseet/>

- <https://natmus.dk/museer-og-slotte/nationalmuseet/udstillinger/stemmer-fra-kolonierna/>
- <https://en.natmus.dk/museums-and-palaces/the-national-museum-of-denmark/exhibitions/voices-from-the-colonies/>
- <https://natmus.dk/historisk-viden/verden/asien/indien/tranquebar/>
- <https://natmus.dk/historisk-viden/temaer/danmarks-kolonier/dansk-vestindien/>
- <https://natmus.dk/nyhed/danmarks-glemte-by-i-indien/>
- <https://natmus.dk/historisk-viden/temaer/nationalmuseets-historie/>