

LA FABRIQUE DES COLLECTIONS : ORIGINES, TRAJECTOIRES & RECONNEXIONS

Sarah Van Beurden, Didier Gondola et Agnès Lacaille (éd.)



LA FABRIQUE DES COLLECTIONS

ORIGINES, TRAJECTOIRES & RECONNEXIONS

Co-funded by the
Creative Europe Programme
of the European Union



*This project has been funded with support from the European Commission.
This publication reflects the views only of the author, and the Commission cannot be held responsible for any use which may be made of the information contained therein.*

Cet ouvrage de la collection « Studies in Social Sciences and Humanities » a été soumis à une procédure d'évaluation scientifique.

Cette version en français est la traduction complète du livre éponyme paru en septembre 2023. Elle est uniquement diffusée en ligne, gratuitement.

Coordination éditoriale : Isabelle Gérard (MRAC)

Traduction et relectures : Fadhila et Yves Lemeur ; Benoît Albinovanus, Isabelle Gérard & Jonas Van de Voorde (MRAC)

Mise en page originale : Yves Doumont. **Versión en ligne** : Mieke Dumortier (MRAC)

Couverture : Catheris Mondombo, Restitution, série « Notre histoire », 2021. 198 X 212 cm. © C. Mondombo. Mise en page : Fabienne Richard (Quadrato).

ISBN : 978-9-4934-1422-8

Dépot légal : D/2024/0254/60

© Musée royal de l'Afrique centrale 2024

13, Leuvensesteenweg

3080 Tervuren (Belgique)

www.africamuseum.be

Droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays. Une copie ou reproduction par quelque procédé que ce soit, photographie, microfilm, bande magnétique, disque ou autre constitue une contrefaçon passible des peines prévues par la loi du 11 mars 1957 sur la protection des droits d'auteur. Toute reproduction (même partielle), autre qu'à usage pédagogique et éducatif sans fin commerciale, de cet ouvrage est strictement interdite sans l'autorisation écrite préalable du service des Publications, Musée royal de l'Afrique centrale, 13 Leuvensesteenweg, 3080 Tervuren (Belgique).

Studies in Social Sciences and Humanities
Vol. 183

LA FABRIQUE DES COLLECTIONS
ORIGINES, TRAJECTOIRES & RECONNEXIONS

Sous la direction de

Sarah Van Beurden, Didier Gondola et Agnès Lacaille

SOMMAIRE

Préface, Bart Ouvry	7
Avant-propos, Jacky Maniacky	9
Provenance, politique et possession d'objets africains : une introduction, Sarah Van Beurden, Didier Gondola et Agnès Lacaille	11
 I. SOURCES ET MÉTHODES	
Collecter au Congo avant la Première Guerre mondiale : le butin d'une conquête violente, Hein Vanhee	47
La place des sources orales dans la recherche de provenance des objets culturels, Donatien Dibwe dia Mwembu	61
Plus que du papier... Les archives du MRAC peuvent-elles jouer un rôle dans la recherche de provenance et la politique de restitution ? Tom Morren	71
Déterrer le passé : les traces des ancêtres à Feshi, Lies Busselen	85
ExItCongoMuseum : une tentative pionnière de décolonisation à Tervuren. Regards croisés de Boris Wastiau et Toma Muteba Luntumbue, Alisson Bisschop	101
 II. TRAJECTOIRES ET INTERSECTIONS	
Matérialité de l'oppression coloniale : les objets attribués des hommes-léopards, Vicky Van Bockhaven	113
Sven Molin et ses collections : récit de biographies entremêlées, Patricia Van Schuylenbergh	125
La constitution de collections céramiques à l'époque coloniale : la mission de 1950-1952 de Maurits Bequaert au Kongo-Central, Nicolas Nikis & Alexandre Livingstone Smith	139
Prendre avec violence ou acheter avec bonne conscience. De la collecte ethnographique, Anne-Marie Bouttiaux	151

III. PERSPECTIVES ET DIALOGUES

La politique de restitution : la tension entre l'éphémère et le permanent, Z. S. Strother	165
L'empreinte socio-environnementale des collections naturalistes : politiques coloniales de conservation et ponctions animales, Congo, vers 1900-1960, Violette Pouillard	183
Signes graphiques d'identification des tambours leele, Henry Bundjoko Banyata	193
Racines vivantes, Interview de Barly Baruti par Didier Gondola	209

IV. RETOURS ET RECONNEXIONS

L'action créative participative au service de la restitution de la collection d'instruments de musique, Adilia Yip	221
Est-ce que les statues parlent encore ? Reconnexion patrimoniale avec les collections coloniales : visions et espoirs du nord-est du Congo, Vicky Van Bockhaven	231
Le retour du masque <i>kakuungu</i> en République démocratique du Congo : au-delà du geste, Placide Mumbembele Sanger	243
Reconnexions ancestrales, Sarah Van Beurden en conversation avec Géraldine Tobe et Jeanpy Kabongo	255
Conclusion, Bibiane Niangi Batulukisi	263
Postface. Activisme, recherche scientifique et politiques d'(in)visibilisation et d'appropriation, Anne Wetsi Mpoma	271

Préface

« Le savoir est une lumière qui est en l'homme. Il est l'héritage de tout ce que les ancêtres ont pu connaître et qu'ils nous ont transmis en germe, tout comme le baobab est contenu en puissance dans sa graine. »

Tierno Bokar

L'ouvrage que vous avez en main est le produit de l'actualité, le débat autour de la restitution d'œuvres culturelles africaines, mais également d'une réflexion à long terme.

Si la société civile interpelle les musées sur le comment et le pourquoi de tout objet en provenance d'autres cultures, ce n'est pas un hasard. Avec le temps, nous regardons avec plus d'objectivité et d'empathie notre histoire et particulièrement celle des peuples hors Europe qui ont subi de plein fouet l'effet de la colonisation. L'imposition par la force de l'autorité coloniale et la relation inégale entre l'Afrique et l'Europe à cette époque ne sont pas des événements neutres. Ils ont eu des effets profonds sur nous tous, Africains et Européens, et continuent encore à ce jour à influencer sur nos esprits et nos comportements. Nos musées en sont à la fois les acteurs et les miroirs.

Notre responsabilité en tant qu'AfricaMuseum est de comprendre cette réalité et de remplir notre mission sociétale. Dans les débats en Europe, on a tendance à se concentrer sur les objets – retourner les objets peut effectivement être un vecteur de réparation et de réconciliation. Mais on ne peut faire l'économie d'une réflexion plus profonde sur le pourquoi et le comment des actions qui sont à la base des collections. Quand des membres de la Force publique de l'État indépendant du Congo prenaient des objets par la force, ils le faisaient dans une logique d'affaiblissement de l'adversaire et pour imposer le pouvoir de l'État colonial. Les missionnaires des différentes religions ont mené une bataille pour le contrôle des cœurs et esprits des Africains et cela aux dépens de leur religion et culture traditionnelle. Le vol d'objets faisait partie d'une offensive plus large pour la domination politique, économique, culturelle et même spirituelle.

Aujourd'hui, nous cherchons à mieux comprendre ce processus et nous ne pouvons le faire de manière unilatérale. Cette recherche de provenance doit se faire en coopération étroite avec les scientifiques et les populations africaines. Je me réjouis que ce livre contribue à ce processus, et nous sommes là au cœur de la mission de l'AfricaMuseum. Savoir quel a été le cheminement des objets culturels et spécimens naturels des collections nous renforce mutuellement, Africains et Européens. Cela augmentera la légitimité des musées travaillant sur les cultures mondiales en créant enfin un partenariat sur des bases égales entre les continents. Il contribuera à ce que les Africains se réapproprient

leur culture et spiritualité. Comme l'écrit à juste titre Tierno Bokar, « [l]e savoir est une lumière qui est en l'homme ».

Je conclus en remerciant de tout cœur tous les auteurs et particulièrement l'excellente équipe du Musée royal de l'Afrique centrale qui a contribué au succès de cette publication, et bien sûr l'Union européenne qui finance cette initiative via le projet « Taking Care ». Je tiens aussi à rappeler que c'est mon prédécesseur, Guido Gryseels, qui a pris la décision de publier cet ouvrage scientifique.

Bart Ouvry
Directeur général
AfricaMuseum

Avant-propos

La recherche de provenance, souvent associée aux questions de restitution, est avant tout un devoir pour toute institution muséale qui se respecte. Cette dernière se doit en effet de faire le maximum pour combler les lacunes au niveau des informations sur ses collections, qu'elles soient exposées ou non. Ce devoir est encore plus marqué lorsqu'il s'agit d'un musée dont l'origine est entièrement liée au passé colonial.

Dans le cadre du projet européen « Taking Care » (<https://takingcareproject.eu/>) qui a commencé en septembre 2019, l'une des missions du Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC) à Tervuren fut d'organiser une exposition expérimentale. « Taking Care » réunit 13 musées européens dits « ethnographiques » afin d'œuvrer pour leur décolonisation dans un monde en proie à une crise climatique. L'un des mots clés de ce processus est l'approche inclusive, afin de cesser de parler de l'autre, d'agir pour l'autre sans l'autre. L'opportunité d'une exposition expérimentale fut donc saisie pour concevoir un parcours « provenance », inauguré le 6 juillet 2021. Ce parcours s'imbrique dans l'exposition permanente, pointe du doigt un certain nombre d'objets et offre aux visiteurs de précieuses informations issues de recherches complémentaires sur leurs origines et leur cheminement jusqu'au musée. Cette initiative a d'ailleurs été une véritable rampe de lancement pour des recherches de provenance d'une bien plus grande ampleur au sein de l'institution.

Cette expérience parmi d'autres nous montre néanmoins que l'approche inclusive couchée sur le papier ou fondue dans de belles paroles est une chose. Sa véritable mise en application en est une autre. Elle semble plutôt bien fonctionner dans le domaine des arts. Les experts y sont désormais fréquemment sollicités pour apporter des réponses artistiques aux lieux chargés d'une histoire coloniale. Cet exercice n'est cependant pas toujours aisé ni faisable dans d'autres domaines. Si l'on reprend l'exemple des recherches de provenance, alors même que des voix dans la société civile s'élevaient pour réclamer plus de transparence sur l'origine des collections du MRAC, l'annonce de la conception d'un parcours « provenance » a rapidement été perçue comme une stratégie de divertissement dans les débats sur la restitution. Les appels à contribution n'eurent que très peu d'écho auprès des communautés afro-descendantes de Belgique. Il faut avouer que la collaboration entre le MRAC et les membres de ces communautés intéressés par la problématique des musées dits « ethnographiques » n'est pas des plus simples. On navigue entre sentiment de la part d'Afrodescendants d'être exclus des actions entreprises (ou intégrés trop tard dans le processus) et impression d'être exploités, malgré des initiatives de rétribution destinées exclusivement à ces partenaires. En outre, si une sollicitation gratuite va de pair avec l'idée d'absorption de l'expertise de l'autre, la rétribution peut quant à elle faire flotter un soupçon d'achat des consciences, voire d'instrumentalisation. Ce dilemme est

certainement la preuve que l'idée d'une appropriation du musée par les communautés africaines et afrodescendantes est encore loin d'être effective. En travaillant avec l'institution, surtout si c'est à sa demande, ces communautés n'ont pas le sentiment d'apporter une contribution à leur propre musée, ni même d'œuvrer directement en faveur de leurs propres cultures, mais plutôt d'aider un musée belge dédié à leurs cultures.

Nous nous devons d'en tirer des enseignements pour améliorer la situation. À l'ombre des discours politiques où tout semble pouvoir se faire à coups de baguette magique, un travail énorme reste donc à faire pour réussir à conscientiser l'ensemble des acteurs sur la nécessité et le bien-fondé pour tout le monde, absolument tout le monde, de mener ensemble des recherches de provenance sur les collections des musées européens qui ont une histoire coloniale.

Comme une pierre à l'édifice, le présent ouvrage propose un ensemble de contributions d'experts de divers horizons, y compris de là d'où proviennent les objets du musée. Cela nous permet de mesurer le chemin accompli, de partager les défis rencontrés et d'envisager le futur avec un œil avisé.

Jacky Maniacky
Chercheur
Musée royal de l'Afrique centrale

Provenance, politique et possession d'objets africains : une introduction

Sarah Van Beurden, Didier Gondola et Agnès Lacaille

« Presque rien de ce qui est exposé dans les musées n'a été conçu pour y figurer »
(Vogel 2004 : 191, traduction libre).

Cet ouvrage a été élaboré dans le but de documenter la recherche croissante consacrée à l'histoire de la collecte coloniale. En raison des demandes de restitution formulées de longue date par les Africains et de l'activisme récent de la diaspora africaine, l'origine des collections coloniales fait l'objet d'un nouvel examen, et la recherche de provenance est considérée par beaucoup comme un moyen de résoudre les questions soulevées. En juillet 2022, le gouvernement belge a approuvé une loi permettant la restitution des anciennes collections coloniales. En outre, il a également alloué au Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC, également connu sous le nom d'AfricaMuseum) de Tervuren un important budget pour la mise en œuvre de recherches de provenance sur ses collections. Comme le montrent ces deux initiatives, la recherche de provenance et la restitution potentielle de ces collections sont ainsi considérées comme inextricablement liées. Doit-il en être ainsi ? Cela permet-il de répondre aux questions soulevées par les débats sur la restitution ? Si tel n'est pas le cas, comment devrait-on traiter ces questions ? La recherche académique n'est peut-être pas le seul moyen d'aborder efficacement les questions relatives à la création de collections muséales coloniales, comme le suggèrent plusieurs chapitres de ce livre.

Cette Introduction explorera les contours des progrès récents réalisés dans les études de provenance, les possibilités et les limites de celles-ci, et leurs effets potentiels sur la muséologie. Ce survol général sera complété par un bref historique du MRAC et de ses collections, ainsi que par la présentation des récentes initiatives belges et congolaises en matière de restitution. Dans le corps de l'ouvrage, le lecteur trouvera des études de cas portant sur des objets, des projets ou des collections particulières, ainsi que des réflexions plus larges sur les pratiques de collecte et de représentation de la part de conservateurs, d'universitaires et d'artistes.

Recherche de provenance : ancienne et nouvelle

Au sens large, la provenance d'un objet (ou d'une collection) de musée fait référence à son histoire : son lieu et sa communauté d'origine, son utilisation initiale, sa « vie », c'est-à-dire comment et où il a circulé. Les musées ont longtemps interprété cela de manière restrictive et se sont concentrés sur la

circulation des objets et des collections dans les pays du Nord : qui en a fait don, quels collectionneurs ont possédé la pièce et dans quelles publications et expositions les objets sont apparus. L'origine des objets a souvent été abordée en termes généraux : de quelle culture ils provenaient et parfois leur usage d'origine. Ce n'est que récemment que l'interprétation de la recherche de provenance s'est élargie et que l'accent a été mis sur les informations historiques concernant la façon dont l'objet a été créé et utilisé, et en particulier celle dont il a été retiré de son environnement africain : par qui et, ce qui est capital, par quels moyens ? C'est ce changement d'approche de la recherche de provenance que nous nous efforçons de documenter dans ce volume. Pourquoi s'est-il produit ? Nous étudions également les implications de cette nouvelle approche. Comment peut-elle éclairer notre compréhension de l'histoire coloniale au sens large ? Que nous révèle-t-elle sur les séquelles du colonialisme dans le musée aujourd'hui, et quelles sont les ramifications de cet impact à long terme au niveau institutionnel, mais aussi sociétal ?

Les rapports de pouvoir coloniaux ont joué un rôle central dans la création des collections, mais la colonialité est également au cœur de la vie ultérieure de ces objets en tant que marchandises et objets de musée, spécimens scientifiques, curiosités, art et patrimoine. Comme l'écrivait Igor Kopytoff dans les années 1980, dans un monde de marchandises, « la biographie mouvementée d'un objet devient l'histoire des diverses individualisations de cet objet, des classifications et reclassifications dans un monde incertain de catégories dont l'importance change » (Kopytoff 1986 : 90). Dans le cas des objets des collections coloniales, ces individualisations ainsi que leur recollectivisation dans le cadre des collections des pays du Nord ont été rendues possibles par les silences entourant le processus de collecte, qui ont permis et produit de nouvelles significations, de nouvelles identités et de nouvelles valeurs (souvent financières) pour ces objets.

Le marché de l'art, le musée et la collection privée sont des institutions qui ont joué des rôles importants dans la manière dont ces objets ont été abordés, souvent simultanément (Leurquin 1988 ; Van Schuylenbergh 1995 ; Corbey 2000). L'appropriation et la circulation d'objets provenant d'autres cultures et communautés ne sont pas propres au colonialisme européen, mais l'échelle écrasante à laquelle elles se sont produites l'est, tout comme la façon dont elles sont devenues partie intégrante des logiques gouvernementales coloniales¹. Dans certains cas, les objets ont été considérés comme des objets de curiosité et des trophées représentatifs de l'« exotisme » d'un « pays lointain », des objets scientifiques susceptibles de révéler des informations sur les sociétés africaines, une marchandise à valeur financière échangeable, le patrimoine artistique des cultures africaines passées, le symbole du capital culturel du collectionneur et le patrimoine de l'humanité. Plus récemment, ces objets

1. Voir par exemple l'appropriation des éléments culturels luba : Nooter 1992 : 79-89 ; Nooter-Roberts & Roberts 1996 : 17-48 et 221-245. L'ampleur des enlèvements s'est poursuivie au cours de la période postcoloniale. Sur la collecte et les logiques gouvernementales, Bennett *et al.* 2017 : 9-49.

et collections ont également gagné en visibilité en tant que biens contestés, car leur présence dans les pays du Nord témoigne de la violence coloniale. L'histoire de ces identités changeantes – qui se chevauchent souvent – dévoile une histoire plus large du colonialisme, dans laquelle ces objets et restes humains² sont devenus des mandataires d'idées sur les « autres » colonisés, mais aussi sur le « moi » colonisateur. Le fait que ces pièces et collections suscitent actuellement de vives réactions en tant que propriétés contestées nous renseigne sur l'évolution des débats à propos du colonialisme en général. Les conséquences à long terme de celui-ci, en ce qui concerne les inégalités et le racisme actuels, font de plus en plus l'objet d'analyses, tant au niveau académique que sociétal.

Lorsque l'on considère l'histoire des collections coloniales, certains mots (« collectionner », « rassembler » ou « obtenir ») sont trompeusement inoffensifs. Ils dissimulent en réalité un large éventail de pratiques, souvent violentes³ et encore ressenties comme telles aujourd'hui.

Le Musée de Tervuren et l'histoire coloniale de ses collections

Cette série de textes se concentre sur les collections d'Afrique centrale, associées au colonialisme belge. La majeure partie des objets, collections, projets et archives discutés dans ce livre est liée au MRAC⁴, une institution dont Maarten Couttenier (2005 ; 2010b) a déjà tenté d'embrasser la globalité historique – y compris à travers la constitution des collections – pour le centenaire du musée⁵. Trouvant son origine dans l'Exposition coloniale de 1897, cette institution et les collections qu'elle conserve sont (à juste titre) emblématiques du passé colonial belge. Tout comme la colonisation du Congo, la création du musée a été entreprise par Léopold II qui le considérait comme un nécessaire instrument de sa propagande en métropole, et dont les composants, mêlant tant débouchés commerciaux que développements scientifiques, créaient aussi une monumentale vitrine au rayonnement international de son entreprise au Congo (Couttenier 2011 : 210-211 ; Wynants 1997 ; Luwel 1967 ; 1960 : 30-49 ; 1959 : 209-212).

Fabriquer les collections : État indépendant du Congo et Congo belge

Il a été maintes fois rappelé les directives du roi visant à constituer des collections pour cette exposition de 1897, puis pour le Musée du Congo qui est créé à sa suite en 1898 (Jadot 1950 : 32-42 ; 1959 : 110-131 ; Salmon 1992 : 179-201). Celles-ci rassemblent les noyaux initiaux de spécimens et d'objets

2. L'usage de cette terminologie est remis en question, voir Busselen 2022 : 6. Le gouvernement congolais a, lui, privilégié récemment l'emploi de « restes de corps humains ».

3. Sur la collecte, voir Wastiau 2017.

4. D'autres institutions belges sont engagées sur les mêmes questions, tel le musée d'Anvers avec le projet « KIOSK » : <https://mas.be/en/herkomstonderzoek-congocollectie>

5. Il existe également une publication institutionnelle *La Vie d'un patrimoine naturel et culturel* (Dujardin & Vanhee 2007).

congolais progressivement constitués dans différents lieux essentiellement bruxellois (Écuries du Palais royal, Muséum, Porte de Hal, etc.), avec d'autres ensembles rapportés et conservés par les premiers agents de l'Association internationale africaine, de l'Association internationale du Congo puis de l'État indépendant du Congo ou EIC (de Haulleville 1958-1959 : XXIV-XXX ; Luwel 1958 : 13-16 ; Van Schuylenbergh 2019 : 130).

Il n'est pas aisé aujourd'hui de remonter la constitution progressive ni de distinguer la provenance des différents (groupes d') objets *ethnographiques* qui composent les collections issues de cette première phase de l'histoire institutionnelle au sein des 130 000 objets d'Anthropologie culturelle du musée. La méthodologie développée par Hein Vanhee (dans cet ouvrage) permet toutefois de les intégrer pleinement dans son analyse des collections acquises avant la Première Guerre mondiale et confirme, précise et circonscrit la part importante d'une provenance directement liée à un contexte violent de conquête et d'occupation territoriale. Il en va de même pour les collections d'origine congolaise qui continuent d'être parallèlement constituées au musée de la Porte de Hal puis du Cinquantenaire, notamment avec celle de l'ancien et premier gouverneur général de l'EIC, Camille Janssens (1837-1926). Après la reprise du Congo et de son musée par la Belgique en 1908, ces objets sont transférés à Tervuren en 1912.

En outre, le Musée du Congo poursuit le développement de ses collections par l'organisation de grandes missions « scientifiques » de collecte : celle de l'ancien militaire de la Force publique Armand Hutereau dans le Haut-Uele entre 1911-1913 capitalisa près de 8000 objets (Van Bockhaven et Yip, dans cet ouvrage) ; celle de Joseph Maes entre 1913 et 1914 rassemble plus de 1200 pièces. Dès cette première période, les missions d'exploration en vue de l'accroissement massif des collections sont le résultat d'une forte concurrence internationale avec d'autres institutions occidentales telles que le Muséum d'Histoire naturelle de New York (Schildkrout & Keim 2008). Les missionnaires participent à ce mouvement par des ventes⁶ ou des dons⁷ de collections qu'ils constituent dans le cadre de recherches ethnographiques, mais aussi naturalistes (Van Schuylenbergh 2021).

Après la Première Guerre mondiale des collections du Rwanda et du Burundi⁸, territoires passés sous tutelle de la Belgique, viennent renforcer l'assise centrafricaine de l'institut belge et la revendication de son expertise territoriale coloniale.

Tout objet, même le plus modeste, tant qu'il peut être accompagné d'une documentation minimale, relève alors de l'ambition muséale. Cette aspiration

6. Alors que le gouvernement belge est en exil au Havre, le Belgian Colonial Office se trouve, quant à lui, à Londres. Le ministère des Colonies y achète par son intermédiaire, en juin 1917, un ensemble d'objets cultu(r)els congolais exposés par les missionnaires de Scheut lors d'une manifestation sur la photographie coloniale.

7. Les envois du R.P. Leo Bittremieux dans les années 1930.

8. À titre indicatif : un peu plus de 3500 objets du Rwanda et du Burundi se trouvent au sein des collections d'Anthropologie culturelle (sur près de 130 000 *items*) et 6745 *records* sur les quelque 50 000 entrées dans les collections archéologiques.

hégémonique est confortée par le rôle prépondérant du musée belge comme institut de recherche et le caractère multidisciplinaire de son organisation en différentes sections (1910) : Ethnographie, Sciences naturelles, Économie, Documentation photographique et Vulgarisation, Sciences morales et politiques.

En outre, durant les années 1920 et 1930, après les années de critique du régime léopoldien et dans un contexte européen favorable au nationalisme, un récit héroïque s'impose concernant la colonisation du Congo. Les enjeux de la construction d'une histoire/mémoire nationale favorable à la propagande coloniale servent à la fois de moteur et d'argument aux activités de la section des Sciences morales, politiques et historiques⁹ pour l'accroissement de ses collections (Couttenier 2010b). Si cette section s'efforce par l'intermédiaire de Frans Cornet (après 1926) d'acquérir les archives et « souvenirs » historiques des pionniers de la conquête du Congo, les nombreux objets qu'ils ont rassemblés sont aussi recherchés par les ethnographes du musée.

Y compris pour les acquisitions d'objets ethnographiques, la provenance coloniale des collections est valorisée et privilégiée : elle est un gage d'authenticité pour les conservateurs du musée et un argument décisif pour leurs tutelles hiérarchique et ministérielle qui octroient leur accord et un budget le cas échéant.

Les membres du musée et en particulier le conservateur des collections ethnographiques, Joseph Maes (1882-1960), sollicitent ainsi systématiquement cet argument auprès de leur direction pour encourager les acquisitions. Les noms des militaires, administrateurs ou autres agents sont soigneusement convoqués pour insister sur l'intérêt des objets collectés. Mais cet effort qui ne répond qu'à l'enjeu d'acquisition du moment ne présume pas toujours de l'archivage durable de ces données dont certaines ne nous sont pas parvenues. Une déperdition généralement relevée dans les archives du musée¹⁰ dépendant des services scientifiques (Morren, dans ce livre). Ce fut notamment le cas lors des acquisitions auprès du marchand anversois Henri Pareyn (en 1911 et entre 1914-1919). La fin d'une époque et la disparition d'une génération d'acteurs qui l'a portée se caractérisent en effet aussi par l'essor d'un commerce « secondaire » d'objets congolais (vendeurs spécialisés et collectionneurs privés toujours plus nombreux) dont Henri Pareyn incarne une figure de précurseur en Belgique¹¹. Ces intermédiaires compliquent tout à la fois l'accès à la provenance des collections par le brouillage

9. Section aujourd'hui devenue service Histoire et Politique dont les « collections historiques » (HO) comprennent plus de 21 000 *records*.

10. Il n'est pas possible de quantifier les archives du musée tant les fonds sont éclatés et non encore tous inventoriés. Cependant, une estimation pourrait les situer autour de 3 km linéaires dont 1500 m sont actuellement gérés par le service de Gestion des collections (T. Morren, communication personnelle).

11. Y compris du fait de l'ampleur de ses activités : l'analyse des dossiers et des collections du MRAC et du Museum aan de Stroom (MAS) à Anvers montre que le « stock » de (marchands tels que) Pareyn se renouvelle très vite après chaque transaction qui comprend parfois plus de 2000 objets.

historique qu'ils opèrent dans leur transmission, tandis que leurs activités de marketing compliquent l'acquisition de ces objets elle-même. Ainsi, lors de la vente aux enchères posthume de la collection Pareyn en 1928, le musée ne pourra acquérir que deux objets (grâce à des mécènes privés), tant les prix ont explosé. Cette situation révèle cette fois la concurrence internationale pour l'acquisition commerciale dans les métropoles.

Dès la fin des années 1920, des initiatives sont entreprises tant sur le territoire de la colonie qu'au ministère des Colonies en Belgique pour lutter contre l'exportation des biens culturels (et leur commercialisation dans le secteur privé)¹². Cela ne s'applique évidemment pas au musée de Tervuren qui, à travers son directeur Henri Schouteden (1881-1972), est au contraire particulièrement dynamique auprès de sa tutelle pour stimuler l'accroissement de collections, tant historiques, zoologiques qu'ethnographiques. Durant tout son directorat (1927-1946), une vigilance constante lui permet de mettre à profit chaque circonstance (découverte fortuite, catastrophe naturelle, événement politique ou judiciaire) au bénéfice de l'enrichissement du musée ; par exemple, la pratique des saisies d'objets, comme « pièces à conviction » lors de procès, éventuellement transférés des tribunaux congolais aux collections muséales de Tervuren (Van Bockhaven, dans ce volume)¹³.

À côté de cet opportunisme et du *lobbying* qui le sous-tend, des missions scientifiques avec collectes continuent d'être organisées, comme celle de l'archéologue Maurits Bequaert (1892-1973) entre 1938 et 1939. Attaché responsable de la section de Préhistoire (1937) du musée, ce dernier projette un voyage de prospection dans la colonie, principalement au Kasai pour lequel il bénéficie de l'appui logistique de la compagnie Forminière. En sus de l'important matériel paléolithique (de Maret 1990 : 120), Bequaert rassemble aussi pour le musée une centaine de pièces ethnographiques, dont des poteries. Une seconde mission de l'archéologue se déroule principalement au Bas-Congo et au Kwango entre 1950 et 1952 (Nikis & Smith, dans cet ouvrage). L'enrichissement des collections institutionnelles par Bequaert est considérable (Couttenier 2012) ; au moment de sa retraite, en 1957, les collections archéologiques du musée sont passées de 30 000 à 75 000 objets (Nenquin 1960) ; le total étant de 88 704 inscriptions individuelles dans l'inventaire actuel.

Fabriquer les collections : après-guerre et périodes postcoloniales

L'importance numérique des collectes (toutes disciplines confondues) réalisées dans les colonies belges, principalement au bénéfice de la métropole ou d'autres États occidentaux, finit par générer des mesures concrètes tendant à

12. Un projet du gouverneur Engels est soumis en ce sens au Conseil de Gouvernement à Léopoldville le 15 juillet 1928.

13. La législation de l'EIC prévoyait la vente aux enchères des biens saisis ; elle fut modifiée progressivement sous le Congo belge pour que les objets présentant un intérêt ethnographique soient destinés au musée de Tervuren.

freiner les exportations du patrimoine congolais¹⁴. Mais pour le musée, c'est la Seconde Guerre mondiale qui marque véritablement un ralentissement des acquisitions de collections : les échanges vers le Congo sont interrompus et les importations de denrées coloniales vers la Belgique¹⁵ sont quasiment à l'arrêt (Couttenier 2010b). Hors cet épisode historique, l'état actuel de nos connaissances sur la collection muséale dans son ensemble ne nous permet pas de relever, dans l'après-guerre, une véritable rupture des pratiques d'acquisition issue de cette période ; un constat particulièrement troublant quant à la poursuite des anciennes collections d'Anthropologie physique¹⁶ de l'institution (Busselen, dans cet ouvrage).

Successeur de Schouteden en 1947, le directeur F.M. Olbrechts (1899-1958) reste tout autant actif pour enrichir les collections. La création des « Amis du Musée » en 1951 lui permet une liberté d'initiative y compris financière, en particulier quant aux acquisitions par l'institution¹⁷. Si le conservateur Albert Maesen réalise entre juillet 1953 et septembre 1955 une mission ethnographique au Congo où il collecte plus de 8400 pièces, Olbrechts aspire à développer pour le musée une base locale constituée de « correspondants » sur le territoire même de la colonie. C'est dans ce but que la revue *Congo-Tervuren* (financée par les « Amis ») est lancée en 1955. Ambitionnant de servir, entre autres, de lien de communication large et directe entre l'institution et un lectorat au Congo, la revue sensibilise et invite ses lecteurs à aider/participer notamment par des « collectes » documentées.

L'indépendance du Congo en juin 1960 coupe le musée de cet ancrage, provoquant une importante crise identitaire qui nécessite la redéfinition de l'institution et de ses collections¹⁸. De nombreux achats sont effectués sur le marché belge, notamment pour circonvenir l'axe territorial proprement colonial des collections. Dans le même but, un échange de collections interne aux institutions belges – afin de redéfinir les rôles des musées fédéraux conservant des patrimoines extra-européens – est aussi planifié. Il permet au musée de Tervuren de s'enrichir, entre 1967 et 1979, de toutes les collections africaines des Musées royaux d'Arts et d'Histoire, mais aussi de collections océaniques et amérindiennes (près de 10 000 pièces).

D'importantes collections continuent d'être acquises auprès de particuliers par dons, achats ou legs, par exemple le legs de l'ancienne marchande

14. Par exemple, la création du Musée de la Vie indigène à Léopoldville ; la création de la Commission pour la Protection des Arts et Métiers indigènes par le ministère des Colonies à Bruxelles en 1935 et la publication en 1939 d'un décret « visant la protection des témoignages de la culture indigène ».

15. Mais il y a un effort de guerre, et de nombreuses denrées sont exportées du Congo vers les pays alliés, États-Unis et Royaume-Uni où le gouvernement belge est en exil et reçoit des envois, y compris de collections.

16. Environ 600 *items* ont été enregistrés jusqu'en 1960 dans cette collection (AA) qui a été transférée en 1962.

17. Pour plus d'informations sur Olbrechts, voir Petridis 2001.

18. Près de 64 % des collections d'Anthropologie culturelle du musée de Tervuren (130 000 *items* : objets ethnographiques et instruments de musique) ont été acquis avant l'indépendance du Congo, pays dont les objets proviennent essentiellement.

et collectionneuse bruxelloise Jeanne Walschot entre 1977 et 1980 qui comprend près de 3000 objets¹⁹.

Enfin, jusqu'au terme des années 1990, la politique des missions du musée est restée très dynamique dans le but d'orienter le développement des collections sur l'ensemble du continent africain (par exemple, Afrique du Nord, Afrique de l'Est, Côte d'Ivoire et Afrique australe), mais aussi sur le reste du monde (par exemple, Brésil). Au sein de la section d'Ethnographie, la collecte est alors – toujours – considérée comme une mission principale de la fonction de conservateur dans le but d'accroître, parfois massivement, les collections du musée (Bouttiaux, dans cet ouvrage).

C'est à cette période que remontent les débuts d'une analyse critique sur l'histoire et la provenance. Cette dernière se trouve, en 2000, au cœur de l'exposition *ExItCongoMuseum* de Boris Wastiau et du commissaire invité Toma Muteba Luntumbue (Wastiau 2000b ; Bisschop dans ce volume)²⁰. Pour la première fois, l'origine coloniale des collections est publiquement mise au premier plan, reléguant l'argument de leur scientificité : une véritable rupture épistémologique dans la perception et la réception des collections du musée d'autant que l'exposition et son catalogue sont accompagnés d'un colloque sur les violences concomitantes de la constitution coloniale des collections. L'intervention de Toma Muteba Luntumbue permet en outre d'engager les collections naturalistes²¹ dans ce questionnement ; une approche singulière qui reste encore sous-explorée. Ces collections font pourtant partie des mêmes contextes historiques, politiques et idéologiques (Pouillard et Van Schuylenbergh, dans ce volume).

L'ampleur et la diversité de ce patrimoine donnent la mesure des enjeux²² pour le musée de s'engager dans une analyse globale concernant la recherche de ses provenances, même si, pour l'instant, ce sont le plus souvent les collections culturelles qui se trouvent, aujourd'hui comme hier, au cœur des relectures historiques critiques concernant la place des collections d'origine coloniale en Occident.

19. Bien souvent constitués dans la première moitié du XX^e siècle, ces ensembles relèvent pleinement des contextes coloniaux belgo-congolais/rwandais/burundais.

20. P. Van Schuylenbergh relève qu'un regard plus attentif et critique sur les collecteurs et le parcours des objets, et partant sur la « biographie des collections », « correspond à la redynamisation des expositions temporaires par de nouveaux chercheurs qui y insufflent des narrations critiques empruntées aux *Subaltern and Post-Colonial Studies* » (Van Schuylenbergh 2021 : 258).

21. Dont les estimations chiffrées sont rappelées par Pouillard dans l'introduction de son texte (dans cet ouvrage).

22. D'autres collections non représentées dans cet ouvrage sont importantes aussi à mentionner, parce qu'elles ont un potentiel tant comme objets que comme outils de la recherche de provenance : la carthothèque du département de Géologie compte plus de 20 000 documents ; le xylarium du service de Biologie du bois comprend 82 000 échantillons ; les différentes collections photographiques comptabilisent plus de 250 000 documents (dont, cependant, il y a de nombreux doublons).

Sur la provenance et la restitution

Bien que les débats sur la restitution du patrimoine africain aient été très présents dans les médias au cours des dernières années, ces conversations et ces demandes sont loin d'être nouvelles. Les demandes de restitution d'objets ont parfois eu lieu au moment du pillage ou immédiatement après celui-ci. Les demandes systématiques de restitution d'objets de musées africains sont apparues à l'époque de la décolonisation, au milieu du XX^e siècle. Ces demandes ont fortement influencé le rôle du patrimoine dans les relations mondiales en général. Les protocoles internationaux pour la protection des biens culturels se sont avérés (et continuent d'être) profondément inadéquats pour traiter le sort des objets enlevés pendant la période coloniale²³.

Dans le cas de la République démocratique du Congo (RDC, rebaptisée Zaïre en 1971), les premières demandes de restitution des collections de la Belgique remontent aux années précédant l'indépendance (tout comme les demandes de restitution des archives)²⁴. À l'époque, les médias ont comparé l'importance des collections en tant que ressources culturelles pour une nouvelle nation indépendante aux richesses économiques que représentaient les gisements miniers. Bien que ces revendications n'aient jamais fait partie des discussions de la Table ronde organisée pour préparer l'indépendance, elles n'ont pas pour autant disparu et sont réapparues en tant que revendications politiques sous le régime de Mobutu, d'abord en 1967, puis en 1973, lorsque le président zaïrois a évoqué, à l'ONU et ailleurs, le « pillage systématique » du patrimoine africain en tant que symbole du colonialisme européen. Si cette pression a conduit à une collaboration zaïro-belge pour la création d'un Institut des Musées nationaux du Zaïre (IMNZ), ce n'est que lorsque le pays, plusieurs années plus tard, s'est distancié de l'utilisation du mot « restitution » et a accepté la préférence belge pour le mot « don », que 114 objets ont été renvoyés de Belgique²⁵. Bien que cela ait été défini comme « don », le titre de propriété légal de ce lot n'a en fait jamais été transféré au Zaïre.

La résurgence du débat sur la restitution au cours des dernières années inscrit davantage la question dans le contexte des réparations, en soulignant non seulement le pillage colonial des objets eux-mêmes, mais aussi les dommages que la disparition des objets et l'impact global du colonialisme ont eu sur les cultures rituelles et artistiques d'Afrique centrale.

23. La Convention et le protocole de La Haye de 1954, intitulée *Convention pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé*, a façonné l'idée que les biens culturels devaient être protégés de la destruction en temps de guerre et maintenus dans leur culture d'origine (Vrdoljak 2006).

24. Cet aperçu repose sur Van Beurden 2015 : 143-164 ; 2021 ; Mumbembele 2019 : 459-472 et Wastiau 2000b. Sur les archives, voir Piret 2015 : 22-23. Pour une vue d'ensemble des débats africains sur la restitution, voir Savoy 2022.

25. Pour une vue d'ensemble des objets, voir Wastiau 2000b.

Débats actuels

Pourquoi et comment notre compréhension de la recherche de provenance a-t-elle évolué ? Les débats sur la recherche de provenance et les collections coloniales sont bien plus que des exercices académiques. Dans plusieurs pays européens, ces conversations ont également lieu dans l'arène politique et sociétale, avec une myriade d'initiatives pour la formulation de directives et même de lois destinées à encadrer la gestion, la recherche et la restitution des collections coloniales.

Plusieurs éléments motivent la résurgence récente du débat sur les collections d'objets non occidentaux dans les musées des pays du Nord. Le changement de génération et l'éloignement de la période coloniale y sont pour beaucoup. Il y a bien sûr l'historique des demandes de restitution de longue date des communautés indigènes et des pays du Sud, qui ont constamment attiré l'attention sur les origines problématiques des collections coloniales. Mais ces dernières années, les militants de la diaspora africaine ont remis le sujet à l'ordre du jour²⁶. Cette démarche a rencontré un intérêt académique croissant, notamment dans les façons dont les passés coloniaux se perpétuent aujourd'hui²⁷. L'expansion de la Smithsonian Institution aux États-Unis, avec le Musée national des Indiens d'Amérique et le Musée national de l'Histoire et de la Culture afro-américaines, témoigne de l'évolution du paysage muséal. La réinstallation ou la réinvention (pas toujours réussie) de nombreuses collections ethnographiques en Europe est à noter également. En Allemagne, la fermeture de l'Ethnologisches Museum à Dahlem et l'intégration de ses collections dans le Humboldt Forum récemment construit dans le centre de Berlin ont été fortement critiquées pour son bâtiment (une reconstruction d'un palais prussien) ainsi que pour sa conceptualisation en tant que musée et centre culturel combinant des collections africaines, asiatiques et américaines avec des expositions temporaires. Il est également devenu un point central des débats sur le passé colonial de l'Allemagne (von Oswald 2022 : 59-61). Plus d'une décennie auparavant, un mouvement similaire a eu lieu en France, lorsque les collections de l'ancien Musée de l'Homme ont été intégrées au nouveau Musée du Quai Branly²⁸. En Belgique, la rénovation et la réouverture de l'AfricaMuseum à Tervuren ont attiré une foule de visiteurs ainsi que des critiques²⁹. D'une manière générale, ces institutions sont jugées pour n'avoir pas réussi à remanier leurs approches muséographiques et à reconnaître leur propre rôle dans la formation et le maintien des paradigmes coloniaux de la connaissance, de la possession et de l'exposition.

26. Voir par exemple : « Musées coloniaux et “restitution” des trésors africains », dossier spécial, association Bamko-Cran, <https://www.bamko.org/post-colonial>

27. Sur ce sujet, voir par exemple von Oswald & Tinius 2020. On trouve un bon compte-rendu de ces débats dans Deliss 2020.

28. Sur le Musée du Quai Branly, voir par exemple Price 2007. Un bon aperçu des débats académiques sur la décolonisation des musées est disponible sur le blog de Boas « Decolonizing Collections – Networking towards Relationality (DCNtR) » : <https://boasblogs.org/dcntr/>

29. Voir par exemple DeBlock 2019 : 272-281 ; Hersak 2020 : 80-91 ; Van Bockhaven 2019 : 1082-1087.

Outre les critiques muséologiques, ces débats sur les collections coloniales ont également donné lieu à une multitude de rapports, de projets et de directives qui ont tenté d'aborder la question de la gestion et de la restitution potentielle des collections coloniales. Le *Code de déontologie* du Conseil international des musées (ICOM) souligne l'importance de la recherche de provenance et de la diligence raisonnable auxquelles doivent se soumettre les musées lors de leurs acquisitions. L'ICOM fournit également une « liste de contrôle » sur l'éthique de la propriété des biens culturels pour les musées, mais son approche reste minimaliste³⁰. Le rapport commandé par le président français Emmanuel Macron à Felwine Sarr et Bénédicte Savoy, *Restituer le Patrimoine africain : vers une nouvelle éthique relationnelle* (2018), est le plus connu parmi les actions récentes. Il se concentre explicitement sur la restitution et examine la recherche de provenance dans ce contexte. Les auteurs affirment que pour les objets obtenus tant comme butin de guerre que par le personnel militaire, les administrateurs coloniaux et les expéditions scientifiques, la restitution devrait être exécutée si elle est demandée³¹. Bien entendu, cette position suppose que l'on dispose d'une connaissance de base de l'origine des objets, ce qui n'est pas toujours le cas.

Plus récemment, Macron a commandé un rapport à l'ancien directeur du Louvre Jean-Luc Martinez, *Patrimoine partagé : universalité, restitutions et circulation des œuvres d'art. Vers une législation et une doctrine française sur les « critères de restituabilité » pour les biens culturels* (2023). Ce texte propose des suggestions concrètes de procédures de restitution, limitant les possibilités évoquées dans le rapport Sarr-Savoy. Les objets dont l'acquisition est jugée illégale ainsi que ceux considérés comme ayant été obtenus de manière illégitime (une vente sous pression, par exemple) deviennent potentiellement éligibles à la restitution. Deux arguments de longue date contre la restitution sont toutefois réintroduits : les références à la valeur universelle de certains objets et le statut de patrimoine « partagé » de certains d'entre eux³².

En 2018, l'Association allemande des Musées (Deutscher Museumsbund) a créé les *Guidelines for German Museums. Care of Collections from Colonial Contexts* avec des conseils pratiques pour les musées qui possèdent de telles collections³³. Ces lignes directrices soulignent la nécessité d'une (nouvelle) recherche de provenance, ainsi que d'un plus grand accès en ligne aux

30. La recherche de provenance fait partie intégrante de la mission d'un musée, comme le définit le *Code de déontologie* de l'ICOM : « L'histoire complète et la propriété d'un objet depuis sa découverte ou sa création jusqu'à nos jours, par laquelle l'authenticité et la propriété sont déterminées » (ICOM 2017 : 49).

31. L'Assemblée nationale française a récemment voté la restitution de 26 objets au Bénin et d'un objet au Sénégal, bien que d'autres recommandations du rapport n'aient pas encore été suivies (Sansom 2020).

32. Le rapport Martinez est disponible en ligne : <https://www.culture.gouv.fr/fr/Espace-documentation/Rapports/Remise-du-rapport-Patrimoine-partage-universalite-restitutions-et-circulation-des-oeuvres-d-art-de-Jean-Luc-Martinez>

33. Deutscher Museumsbund 2018. Le document a été révisé en 2019, en réponse aux commentaires du public.

collections et aux informations qui les accompagnent. Elles mentionnent également la nécessité de collaborer avec les communautés d'origine des objets. En 2022, le Comité Gonçalves néerlandais (comité consultatif sur la politique nationale des collections coloniales) a recommandé la reconnaissance et la rectification du détournement d'objets à l'époque coloniale, y compris la restitution inconditionnelle des objets qui font l'objet d'une demande. Ses recommandations n'ont cependant pas encore été adoptées par le gouvernement néerlandais³⁴.

Si les exemples ci-dessus concernent des initiatives gouvernementales ou institutionnelles, dans d'autres pays, leur absence a donné lieu à des rapports émanant de divers groupes de pression. Par exemple, au Royaume-Uni, l'association diasporique AFFORD (African Foundation for Development) a publié le rapport *Return of the Icons: Key issues and recommendations around the restitution of stolen African artefacts* (2020) sur la base d'une consultation communautaire³⁵. En Belgique, un groupe indépendant de professionnels des musées et d'universitaires a publié en 2021 les *Principes éthiques pour la gestion et la restitution des collections coloniales*, qui concernent toutes les collections coloniales, et pas seulement le patrimoine africain³⁶.

Ces différentes initiatives européennes ne s'accordent pas toutes sur la question de savoir si un contexte colonial présente automatiquement une provenance problématique, et donc sur ce qui peut être considéré comme obtenu de manière illicite. Par exemple, si les directives allemandes soulignent bien la nécessité d'un examen approfondi et d'une plus grande attention dans le cas de provenance coloniale, les auteurs affirment qu'il est problématique de nier une quelconque « agentivité » (entremise) aux communautés d'origine, même lors de contextes coloniaux³⁷. D'autres exemples, comme le rapport Sarr-Savoy, mettent, eux, en exergue l'importance fondamentale de la violence structurelle que représentait le colonialisme. Selon ce raisonnement, les circonstances globales d'injustice priment sur les actions individuelles. En conséquence, dans ce texte la charge de la preuve revient aux musées : si l'acquisition légale d'un objet ne pouvait être prouvée, celui-ci devrait être éligible à la restitution. Le récent rapport français de Jean-Luc Martinez, cité plus haut, s'éloigne toutefois de cette approche en proposant une série de critères pour la restitution et en attribuant un rôle clé à la recherche de provenance afin de déterminer si, et comment, ces critères ont été respectés.

En RDC, principal interlocuteur de la Belgique sur ces questions, nombre d'événements et de forums sur la restitution se sont développés au cours des dernières années. La conférence « Les musées en convers(at)ion. Perspectives congolaises sur la restitution des biens culturels et la transformation des

34. « Koloniale Collecties en Erkenning van Onrecht: Advies over de omgang met koloniale collecties » (Nederlandse Raad voor Cultuur 2020).

35. African Foundation for Development 2020.

36. Disponible sur : restitutionbelgium.be (paru en juin 2021).

37. Sur les entremises africaines et les collections de musées, voir plusieurs études de cas dans Kingdon 2019.

pratiques muséales en Afrique », organisée en octobre 2018 à Kinshasa par le Goethe-Institut et le Centre d'art Waza de Lubumbashi, a suscité un intérêt croissant pour le sujet de la part des artistes congolais. Les conférences et ateliers qui ont suivi ont impliqué l'Institut national des Musées du Congo, les universités de Kinshasa et de Lubumbashi, ainsi que d'autres partenaires nationaux et internationaux. Le gouvernement congolais a désigné un responsable pour le dossier de restitution au ministère de la Culture et est en train de nommer un comité ad hoc. En février 2021, lors du 34^e sommet des chefs d'État de l'Union africaine (UA), son président d'alors, le président congolais Félix Tshisekedi, a déclaré (sans apporter toutefois de précisions concrètes) que la restitution de l'art africain figurait parmi les points d'action de l'UA.

Sur le continent africain, l'accent a plutôt été placé sur l'amélioration de l'infrastructure des musées, ainsi que sur les projets qui associent la création et la science (voir la section sur les nouvelles muséologies, ci-dessous), plutôt que sur l'élaboration de politiques. L'infrastructure des musées se développe avec, entre autres, le Musée des Civilisations noires à Dakar et le nouveau Musée national à Kinshasa. Des initiatives privées, telles que la Fondation Zinsou au Bénin et l'ancienne Fondation Sindika Dokolo en Angola, ont également joué un rôle important dans le plaidoyer en faveur de la restitution et de l'exposition d'œuvres d'art sur le continent lui-même. Des projets de collaboration tels que le « Benin Dialogue Group » (une initiative multilatérale qui réunit des musées européens et des partenaires au Nigéria ainsi que la Cour royale de Bénin) et l'« International Inventories Programme » (un projet de recherche et de base de données avec des composantes artistiques et de conservation qui étudie les objets kenyans détenus dans des institutions culturelles du monde entier, basé au Kenya, en Allemagne et en France) s'attachent à rendre visible et assurer la traçabilité de collections à travers le monde³⁸. Toutes ces initiatives partagent la conviction de l'importance de la recherche de provenance, même si elles varient dans le rôle qu'elles lui accordent et dans la manière dont elles la considèrent par rapport aux procédures de restitution. Qu'il s'agisse de l'envisager comme une condition préalable (quelle que soit la charge de la preuve) à la restitution des objets, ou de déconnecter les procédures de restitution des objets de la recherche de provenance, un nouveau type de recherche de provenance est considéré comme nécessaire, en tant qu'entreprise collaborative dotée d'une méthodologie renouvelée. Pour être utiles, ces connaissances doivent être cocrées par des institutions et des chercheurs des pays du Nord et du Sud. Cependant, la plupart des lignes directrices et des rapports sont le fruit d'initiatives d'Europe, impliquant un engagement relativement limité avec les communautés de la diaspora africaine et les partenaires du continent africain. Le même problème se pose dans

38. « Benin Dialogue Group », communiqué de presse, Benin City, Nigéria, 5-7 juillet 2019, en ligne sur : https://smart.smb.museum/media/news/69069/Press_Statement__Benin_Dialogue_Group_2019.pdf
<https://www.inventoriesprogramme.org/concept-paper>

le domaine du financement accordé à la recherche de provenance : une grande partie, sinon la totalité, est budgétisée et contrôlée par les musées européens où se trouvent les collections, ce qui renforce les inégalités existantes et situe la création de nouvelles connaissances dans/par les pays du Nord. Par ailleurs, il n'y a eu que peu de retours physiques. Parmi les exceptions, on trouve les 26 objets pillés à Abomey (Royaume du Dahomey) et le sabre d'El Hadj Oumar Tal restitués par la France, ainsi que l'accord récent de l'Allemagne pour la restitution de 512 bronzes du Royaume de Bénin au Nigéria. Des institutions particulières telles que le musée Horniman et le Musée national d'Art africain de la Smithsonian Institution ont également restitué des objets du Royaume de Bénin³⁹.

Initiatives officielles belges

Pour répondre aux débats qui animent tant une partie de la communauté académique que de la société civile⁴⁰, le gouvernement belge, par l'intermédiaire de son secrétaire d'État pour la Relance et les Investissements stratégiques et chargé de la Politique scientifique, Thomas Dermine, s'est engagé en 2021 dans deux initiatives conjointes. Sur le plan juridique, la conception d'une nouvelle loi s'ancre dans la dissociation/distinction entre le transfert de la propriété d'un objet (« restitution ») et son transfert matériel (« retour »). L'identification des biens susceptibles d'être, ou non, restitués et retournés est quant à elle établie par une étude et une évaluation scientifique historique (recherche de provenance) censée permettre un classement des acquisitions en trois catégories :

- acquisition illégitime (à restituer) ;
- acquisition légitime (non éligible à la restitution) ;
- acquisition indéterminée (potentiellement restituable).

En fonction de cette classification, un transfert des biens devient possible entre le patrimoine public et le patrimoine privé de l'État, permettant l'aliénabilité des objets conservés dans les collections fédérales et, partant, la restitution du patrimoine culturel des anciennes colonies⁴¹. Cette approche

39. Cela ne comprend pas les exemples de restitution de restes humains et d'objets aux communautés autochtones aux États-Unis, par exemple, où les restitutions ont été plus fréquentes en raison de l'accord NAGPRA (*Native American Graves Protection and Repatriation Act*) de 1990. Pour un historique plus large des retours, voir Van Beurden 2021b : 118-166.

40. En Belgique, ce débat s'est intensifié pendant la Commission parlementaire « Congo. Passé colonial » créée en juillet 2020, un mois après la manifestation *Black Lives Matter* ayant rassemblé plus de 10 000 personnes à Bruxelles le 7 juin 2020 (Goddeeris 2020). Un chapitre du rapport de la Commission « Congo » met en avant le contexte des injustices historiques qui ont donné lieu à l'acquisition des objets du patrimoine culturel congolais collectés pendant la période coloniale (Van Beurden 2021b).

41. Voir De Boeck 2022, et Katia Dewulf, conseillère au sein du cabinet du secrétaire d'État Thomas Dermine : « Les biens dont il aura été déterminé, après étude de provenance et avis scientifique, qu'ils ont été acquis de manière illégitime pourront être restitués, la propriété juridique sera transférée immédiatement. Celle-ci n'implique en revanche pas automatiquement leur retour physique, qui devra faire l'objet d'une demande expresse », citée par Vassy 2023.

reposant essentiellement sur la détermination de la légitimité des acquisitions peut d'emblée être perçue comme un piège du fait de l'importance numérique des collections concernées, mais aussi de la nature lacunaire des sources qui s'y réfèrent et de leur contenu souvent limité. Pour certains, elle apparaît comme une manœuvre dilatoire destinée à retarder une échéance ou un dénouement jugé restauratif, donc inéluctable⁴². Mais si le manque de sources est certes un écueil majeur pour arriver à des résultats probants, les deux principaux obstacles à la recherche de provenance restent sa durée et son coût⁴³.

Aussi, parallèlement à l'élaboration du texte législatif⁴⁴, le gouvernement belge a-t-il investi le MRAC d'une mission scientifique de recherche de provenance sur ses collections par la mise à disposition, début 2022, d'un budget de 2,3 millions d'euros sur quatre ans. Saisissant l'occasion de cette annonce gouvernementale⁴⁵ qui eut lieu au musée, son directeur Guido Gryseels, en signe de transparence et d'ouverture quant à l'origine des collections de l'institution, remit au Premier ministre congolais, Jean-Michel Sama Lukonde, un inventaire listant l'ensemble des objets d'Anthropologie culturelle provenant de la RDC et plus largement de l'Afrique centrale⁴⁶. Ce contexte hautement politisé révèle toutefois le rôle secondaire du *leadership* scientifique de l'institution muséale qui sert avant tout de cadre symbolique à une communication ministérielle et/ou gouvernementale.

C'est pourtant au MRAC que revient, dans un second temps, la responsabilité de l'élaboration du projet visant à planifier et mettre en œuvre le programme de recherche scientifique sur la provenance de ses collections – concernées par la future loi. Sur base, tant du budget gouvernemental belge imparti sur quatre années que du corpus de l'inventaire remis au ministre congolais, son étape préalable consiste en la mise en ligne de cet inventaire afin que les membres de l'Institut des Musées nationaux du Congo (IMNC) – d'emblée considéré comme principal partenaire du MRAC – puissent dès lors y identifier les priorités d'une recherche conjointe sur la provenance.

Ce calendrier synchrone des deux initiatives belges ne manque pas de provoquer une certaine confusion dans les esprits entre le projet politique de loi et le projet scientifique de recherche, ce dernier n'étant nullement engagé dans un quelconque processus de (préparation de) restitution, mais bien de

42. Voir B. Niangi Batulukisi et A.W. Mpoma (dans cet ouvrage).

43. Tant les objets eux-mêmes que les archives et la documentation référant à une seule et même collection d'origine sont souvent « dispersés » dans plusieurs fonds à une échelle institutionnelle, nationale, voire internationale.

44. Une première version du texte de loi avait été discutée à la Chambre des représentants en avril 2022. Le 3 juillet 2022, le gouvernement belge approuva un texte définitif intitulé : « Loi reconnaissant le caractère aliénable des biens liés au passé colonial de l'État belge et déterminant un cadre juridique pour leur restitution et leur retour ». Ce texte fut ratifié par le roi et publié au *Moniteur belge* le 23 septembre 2022 devenant effectif à partir de cette date.

45. Par le Premier ministre Alexander De Croo et le secrétaire d'État Thomas Dermine, le 17 février 2022.

46. L'inventaire comprend près de 84 000 objets, acquis tant avant qu'après 1960 : une version sous forme de base de données est consultable en ligne sur : <https://proche.africamuseum.be/>

mise en partage des données (celles déjà existantes et celles à cocréer) sur les collections.

Cet état de fait est révélateur du peu de place laissée à l'engagement proprement congolais quant à ce dossier. Car quel intérêt pour le Congo (gouvernement, institutions, acteurs) d'investir en temps et en énergie dans la recherche de provenance des collections en Belgique⁴⁷ si ce n'est pour leur restitution (éventuelle) ? Mais pour des partenaires qui ont le plus souvent pris soin de parler de « reconstitution » patrimoniale⁴⁸ plutôt que de « restitution », (s'évertuer à) établir la provenance légitime ou non des collections, est-ce le meilleur moyen de s'engager dans une démarche commune ?

Cette ambivalence transparaît également à travers le choix opéré par le Cabinet du Roi (à la veille de l'approbation de la loi par le gouvernement belge) d'un masque suku pour être déposé en prêt à durée indéterminée au MNRDC en juin 2022. Alors que cet événement s'apparente bien à une « restitution » (Mumbembele Sanger, dans ce volume), le masque *kakuungu* remis n'appartient pas à l'une des catégories lacunaires des collections nationales congolaises⁴⁹ ni ne semble (au contraire) avoir été sélectionné du fait du caractère litigieux de son acquisition⁵⁰.

De fait, si la recherche de provenance reste bien un point fondamental indispensable dans le cadre juridique créé par la loi belge, celle-ci mentionne que c'est la ratification d'un traité entre États (en l'occurrence Belgique et RDC) qui pourra véritablement définir l'ensemble de la procédure des éventuelles restitutions⁵¹. Aussi ce traité sera-t-il déterminant tant pour l'application que pour les modalités de mise en exercice de cette loi et pourrait éventuellement se distancier des catégories relatives à l'acquisition telles que définies du côté belge (« légitime », « illégitime » et « indéterminée ») : le caractère d'illégitimité pourrait ainsi s'étendre à l'ensemble du contexte colonial (par exemple) : ce qui participerait à modifier sinon minimiser le rôle de la recherche de provenance. La finalisation d'un tel traité bilatéral est donc capitale pour initier un

47. Le vaste corpus pris en compte par Henry Bundjoko dans son article suggère d'ailleurs que la question de la provenance (y compris problématique ?) des collections peut se poser également aux professionnels des musées congolais.

48. Forum national « La Reconstitution des Archives et du Patrimoine culturel congolais », IMNC Kinshasa, 25-29 juin 2020 ; colloque « La reconstitution des biens culturels et la Renaissance africaine », Kinshasa, décembre 2021.

49. Par exemple, celle des masques yaka : typologie identifiée comme faiblement représentée dans les collections de l'IMNC par Placide Mumbembele avant sa résidence scientifique au MRAC en juillet 2021. https://www.africamuseum.be/fr/get_involved/scientist-in-residence/placide-mumbembele-sanger

50. Ce masque a été collecté par le conservateur Albert Maesen lors d'une mission au Congo et emballé dans la caisse n° 117 de l'expédition qui sera envoyée de Kikwit en Belgique, le 19 avril 1954. Les informations consignées par Maesen dans ses carnets de terrain sont minimalistes et ne permettent pas de présumer du contexte exact des transactions. Les archives mentionnent toutefois que ce masque sculpté par Nkoy a été acquis directement auprès du sculpteur dans le village de Pungu-Luala pour la somme de 400 francs.

51. https://www.africamuseum.be/fr/about_us/restitution

véritable dialogue à ce sujet⁵². Car malgré les bonnes intentions, le projet de loi et le projet scientifique de recherche de provenance sont confrontés aux difficultés de leur mise en œuvre dans un contexte polarisé entre deux États, mais dont la Belgique au départ semble avoir restreint, par ses initiatives, la marge de manœuvre de son partenaire.

Le projet de recherche sur les collections du MRAC, finalement intitulé : « PROvenance Research on the Ethnographic Collection – Herkomstonderzoek op de Ethnografische collectie (PROCHE) »⁵³, participe donc de et à ce contexte interétatique incertain. Le devoir de recherche approfondie et de critique sur l'histoire de l'appropriation de collections, que le MRAC conserve parfois depuis plus d'un siècle, est bien sûr tributaire de la mise en place d'une approche collaborative impliquant un ensemble de chercheurs et d'acteurs institutionnels du pays d'origine des collections⁵⁴. C'est à cette seule condition – mais celle-ci ne peut être prescrite depuis la Belgique⁵⁵ – qu'il sera possible de favoriser une coproduction diversifiée de savoirs à leur sujet dont la provenance n'est assurément que l'un des volets.

Possibilités et limitations

Dans le meilleur des cas, la recherche de provenance peut redonner un contexte aux objets, fournir des perspectives ascendantes sur leur histoire et encourager l'innovation méthodologique. Pourtant elle a aussi ses limites lorsqu'il s'agit de découvrir la vie complète des objets et des collections. Dans sa pratique actuelle, elle s'appuie trop souvent uniquement sur les archives coloniales. Il s'agit notamment des archives conservées dans les musées, mais aussi des archives missionnaires ou des archives des gouvernements coloniaux. Les archives en général, et en particulier les archives coloniales, ne sont pas des sources d'information neutres. Elles ont été créées en grande partie par et au service du projet colonial et documentent principalement des événements pertinents depuis ce point de vue. Leur statut d'archives les inscrit dans les idéologies et les réalités sociales du système colonial (Stoler 2002). De plus, les documents d'archives qui peuvent nous renseigner sur le moment exact de la « collecte » d'un objet ou de « restes humains » – du moins du point de vue des nombreuses questions soulevées dans ce volume – sont rares, en

52. Depuis l'adoption de la loi, la Belgique a communiqué un projet de traité bilatéral à la RDC pour négociation (le projet porte notamment sur la constitution d'une commission scientifique mixte, sur le mode de saisine de la commission et sur la procédure d'examen des dossiers de restitution).

53. https://www.africamuseum.be/fr/discover/project_proche

54. Ainsi le projet « PROCHE » comprend également un volet visant à établir et maintenir durablement en RDC un réseau scientifique d'expertise autour de la recherche de provenance. Concrètement il s'agit de financer 3 recherches doctorales et des stages pour des professionnels des instituts de l'IMNC.

55. En l'occurrence, le récent « Décret n° 23/06 du 20 février 2023 portant création, organisation et fonctionnement d'une commission nationale chargée du rapatriement des biens culturels, des archives et des restes des corps humains soustraits du patrimoine culturel congolais » (RDC 2023), n'est qu'une première étape à la prise en charge de ce suivi.

grande partie parce que ces objets et restes n'ont pas été jugés dignes d'être documentés. Comme indiqué plus haut, les objets achetés à des marchands d'art ou donnés au musée étaient également souvent séparés de toute information contextuelle sur leur provenance. Le processus de singularisation et de transformation de ces objets en marchandises et en œuvres d'art a été facilité par l'élimination de ce contexte, qui a été remplacé par leur pédigrée, un « historique » composé de noms d'illustres collectionneurs et marchands d'art et de références expographiques et bibliographiques. Ce sont ces éléments qui construisent l'« authenticité » ; qui témoignent de l'importance de l'objet et de celle de leur propriétaire.

Bien que la notion positiviste selon laquelle les archives disent une « vérité » sur le « moment » singulier de la « collecte » d'un objet puisse être largement écartée, il existe un certain nombre de moyens pour contrecarrer la domination de la perspective coloniale à leur sujet. Le premier consiste à lire les archives produites par les colons en étant conscient des relations de pouvoir et des structures de connaissances qui ont façonné ces archives – en d'autres termes, en les reconnaissant comme des structures de pouvoir. Cependant, ces archives peuvent également être lues pour leurs silences et pour les voix africaines qu'elles révèlent de manière inversée (Gordon 2018 ; Stoler 2009). Une deuxième façon d'extraire de nouvelles informations des archives coloniales repose sur des méthodes innovantes inspirées des sciences humaines numériques. La création et la superposition de bases de données avec des informations sur les objets, la cartographie des réseaux et la visualisation de grandes quantités de données permettent d'extraire de nouveaux niveaux d'information. Les enquêtes sur les collections réalisées à l'aide de ces méthodes appliquées aux collections coloniales allemandes, par exemple, révèlent « des points communs et des différences dans les structures des collections en ce qui concerne les périodes de leur arrivée et les circonstances entourant leur acquisition [...] [et] [...] les relations entre la composition des fonds et les particularités de la domination allemande dans chaque colonie » (Grimme 2020 : 55, traduction libre). De même, la cartographie des parcours biographiques des donateurs peut rendre visibles les structures coloniales dans l'espace et dans le temps, et nous permet de « travailler sur les liens entre l'établissement et l'extension des collections et les structures coloniales » (*ibid.* : 60). Comme le chapitre de Vanhee dans cet ouvrage le démontre amplement, ces approches constituent d'excellents points de départ pour élaborer des recherches plus approfondies et permettre l'émergence de nouvelles questions.

Cependant, pour remédier véritablement à la dépendance excessive à l'égard des archives coloniales, il est particulièrement important d'élargir l'éventail des sources utilisées dans la recherche de provenance. Comme le démontrent avec force plusieurs contributions de ce volume, les histoires orales et les mémoires des communautés d'origine sont des éléments cruciaux pour une approche renouvelée de la recherche de provenance. Bien que ces sources soient au cœur de la pratique de l'histoire africaine depuis des décennies, leur intégration à la recherche de provenance n'est pas (encore) systématique. Plus qu'un indispensable élargissement de l'éventail des sources d'information,

elles nous obligent également à réévaluer les questions à poser. Les témoignages et les cultures orales expriment souvent plus profondément les ontologies locales et populaires que les archives et nécessitent une reconnaissance des différentes modalités de la mémoire (collective, privée, publique, etc.) et une compréhension de la dynamique qui permet à ces différentes modalités de la mémoire d'obtenir une reconnaissance et une expression sociales. Elles nous obligent donc également à adapter le type de questions que nous posons, ainsi que les conceptions trop positivistes de la vérité et de la « preuve irréfutable » du moment de l'enlèvement. Il faudrait plutôt adopter une approche élargie qui prenne appui sur les preuves indirectes.

Ces observations ainsi que la discussion de « PROCHE » (voir ci-dessus) soulèvent la question plus large du rôle des pays et des communautés d'origine dans la définition de l'objectif, le développement et l'exécution de la recherche de provenance et l'importance cruciale de la cocréation collaborative de la connaissance. Si les méthodes innovantes telles que les actions créatives participatives (voir Yip, dans ce volume) sont prometteuses, les collaborations doivent être radicalement différentes afin de ne pas perpétuer et renforcer les inégalités existantes en termes d'infrastructures de recherche et de création de connaissances (Weber-Sinn & Ivanov 2020 : 75). Afin de favoriser la cocréation de connaissances sur la provenance, il est également important que les inventaires des collections (avec photos et informations historiques) soient accessibles en ligne et sous forme de fichiers téléchargeables (Van Bockhaven, dans cet ouvrage ; Basu 2021).

Certains des autres défis posés par la recherche de provenance sont également liés à l'impact à long terme des structures de connaissances coloniales telles qu'elles sont exprimées dans les classifications des musées, et dans les idées sur la création, la propriété et l'origine, ce qui entraîne une « tension entre l'essentialisme stratégique et la déconstruction » (Weber-Sinn & Ivanov 2020 : 75, traduction libre). On entend généralement par « communautés d'origine » les communautés qui ont produit et/ou utilisé les objets en premier lieu. Celles-ci ne correspondent pas toujours à des pays ou à des « nations d'origine » puisqu'il peut s'agir de groupes infranationaux, de communautés autochtones ou diasporiques avec de possibles implications transrégionales. Les conceptions actuelles de l'identité ne tiennent pas non plus compte de l'évolution culturelle diachronique. La recherche de provenance risque donc de renforcer les notions essentialistes d'identité et d'appartenance. Les concepts sur l'identité ne sont pas les seuls à subir l'impact continu du « savoir » colonial. Comme le montre avec puissance le chapitre de Strother, il en va de même pour l'appréhension contemporaine des objets en tant que patrimoine, qui a supplanté l'éphémérité des objets au sein de certaines communautés. Dans l'ensemble, nous devons veiller à ce que la recherche de provenance ne devienne pas une nouvelle procédure professionnelle apparemment neutre, mais en fait profondément coloniale, dans la lignée de pratiques antérieures telles que la conservation, la préservation et la classification. Comme le montre le rapport de 2022 d'un projet pilote néerlandais sur la provenance d'objets issus de collections coloniales, ce type

de recherche est d'autant plus efficace quand il ne s'agit pas d'un « exercice généalogique » axé sur la « transmission linéaire », mais d'une réflexion plus poussée sur l'« implication structurelle » (Lidchi & Brinkgrave 2022 : 71, traduction libre).

Même avec la plus grande volonté, du temps et un financement important, il ne sera pas possible de retrouver la provenance de tous les objets, ce qui soulève la question suivante : et s'il était impossible de savoir ? Les objets silencieux sont peut-être le véritable cœur des collections coloniales. Ils reflètent les silences des archives coloniales et la violence de l'effacement et de la négligence. Dans les approches précédentes de la provenance – axées sur la vie de ces objets dans les pays du Nord –, ces silences ont généré de nouvelles identités et épistémologies, créant un espace pour de nouveaux récits, classifications et appropriations dans lesquels les politiques de la connaissance et de la valeur étaient profondément imbriquées. Il serait dommageable que ce manque d'informations sur l'origine renforce les modèles actuels de propriété.

Dans l'ensemble, les possibilités et les limites de la recherche de provenance démontrent deux choses importantes. Premièrement, la pratique de cette recherche fait l'objet d'une révision nécessaire et innovante qui, dans le meilleur des cas, permettra de développer de nouvelles méthodologies. De nombreuses informations pertinentes et révélatrices découleront de ces études. Deuxièmement, il existe suffisamment de limites dans la pratique pour qu'il soit conseillé de ne pas faire des preuves potentiellement issues de ces recherches une condition préalable aux procédures de restitution. La prise en compte des objets silencieux a également des implications pour la formulation de politiques de restitution équitables, car celles-ci ne peuvent pas être formulées exclusivement sur la base de la recherche de provenance.

Recherche de provenance et nouvelles muséologies

La recherche de provenance et les initiatives de restitution sont profondément liées à la nécessité de décoloniser les pratiques muséales dans le monde entier et affectent inévitablement la manière dont de nouvelles muséologies sont imaginées et mises en œuvre, tant sur le plan pratique qu'intellectuel. Non seulement parce que les musées du Nord sont invités à partager davantage d'informations sur leurs collections, à les rendre plus accessibles et à les restituer, mais aussi parce que tous ces changements peuvent avoir un effet sur leurs politiques d'exposition et de conservation. Comment la provenance des collections est-elle abordée dans les expositions ? Les débats actuels remettent profondément en question le cœur même de la mission des musées et leurs liens avec les conceptions coloniales du monde ainsi qu'avec leurs paradigmes du savoir. Ces développements sont encore en cours, toutefois nous pouvons considérer ces processus tels qu'ils se déroulent actuellement. Les développements actuels de la muséologie – tant dans les pays du Nord que

dans ceux du Sud – montrent qu'il est nécessaire de revoir qui est impliqué dans les secteurs du patrimoine en général, et comment⁵⁶.

Les musées peuvent-ils être des espaces de réparation pour le passé colonial (Rassool 2021)⁵⁷ ? Wayne Modest, directeur du Centre de Recherche sur la Culture matérielle et directeur du Musée national des Cultures du Monde aux Pays-Bas, affirme que les musées sont confrontés à une « double contrainte de critique et de reconnaissance ». S'ils entretiennent « des relations enchevêtrées avec le passé colonial – d'extraction et de violence, d'appropriation et de fausse représentation », ils s'imposent également comme « des espaces puissants de réflexion sur les implications coloniales dans le présent » (Modest 2019, traduction libre). Mais à quoi ressemble un musée décolonial, et la nouvelle recherche de provenance a-t-elle un rôle à jouer dans une telle institution ? Dans l'immédiat, les expositions pourraient refléter davantage d'informations historiques sur les collections, indiquer où il y a des silences, et pourquoi. Le débat sur la restitution des collections peut être un moyen de discuter des histoires violentes de ces collections, du rôle du musée en tant qu'agent impérial et des inégalités globales qui sous-tendent les connaissances développées sur la base de ces collections⁵⁸. Par exemple, un programme de réseau muséal financé par l'UE intitulé « TAKING CARE: Ethnographic and World Cultures Museums as Spaces of Care » (voir aussi l'Avant-propos de J. Maniacky, dans ce volume) aborde certaines des questions relatives au rôle des musées dans le contexte du changement environnemental et climatique. Cette approche ne considère plus les musées comme des dépositaires du patrimoine, mais comme des lieux d'expérimentation sociale laissant la place à de multiples modes de connaissance et de cocréation, dans lesquels un avenir décolonial est un avenir durable. Un autre exemple récent de projet dans lequel les espaces muséaux ont fait partie d'une réactivation des connexions transnationales qui sous-tendent les collections coloniales est « [Re :]Entanglements: Colonial Collections in Decolonial Times », dans le cadre du projet « Museum Affordances », dirigé par Paul Basu. Ce projet visait à trouver des moyens de renouer avec une collection et des archives coloniales dans la perspective du présent et par le biais d'un engagement avec les communautés en Afrique de l'Ouest d'où provient la collection⁵⁹.

Sur le continent africain lui-même, les initiatives sud-africaines dans le secteur du patrimoine ont joué un rôle précurseur en termes de conservation

56. Voir par exemple Phillips 2003 : 155-170 ; Golding & Modest 2013.

57. <https://www.britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-19/death-writing-in-the-colonial-museums>

58. Voici quelques exemples récents d'application : *Raubkunst? Provenienzforschung zu den Sammlungen des MK&G* au musée d'Art et de Commerce de Hambourg (2018-) et l'exposition *Vermissten/I Miss You* au musée Rautenstrauch-Joest de Cologne (2022-2023), qui s'intéressent toutes deux à la provenance troublée des bronzes béninois. *Onze Koloniale Erfnis*, la nouvelle exposition permanente du Tropenmuseum d'Amsterdam, aborde également ces questions, mais les place dans le contexte plus large des séquelles coloniales.

59. Voir <https://re-entanglements.net> et Basu 2015 : 337-363.

communautaire, par exemple⁶⁰. Chipangura et Mataga, dans leur ouvrage sur les musées au Zimbabwe, décrivent les efforts intenses de co-conservation et de collaboration équitable avec des communautés précédemment marginalisées par des institutions telles que le musée. En d'autres termes, il s'agit de donner la priorité aux personnes et aux communautés par rapport à une approche centrée sur l'objet (Chipangura & Mataga 2021). L'expérimentation de pratiques collaboratives a également eu lieu en RDC, notamment lors de l'exposition *Ukumbusho* organisée en 2000 au Musée national de Lubumbashi (MNL) (Sizaïre 2001)⁶¹. Fruit d'un projet d'histoire orale avec des partenaires congolais et internationaux, l'exposition a permis de donner une place à la mémoire et à l'histoire orale au sein du musée, de mettre en lumière l'histoire sociale de la cité minière et de faire entrer dans le musée une autre catégorie d'objets (objets utilitaires, photos de famille, etc.). Le Centre d'art Waza de Lubumbashi a poursuivi cette approche avec d'autres projets. *Waza Chumba Wazi* (« Imagine la chambre vide »), par exemple, organisée en collaboration avec Vansa (Visual Arts Network of South Africa), a utilisé une maison dans le quartier historique des mineurs de la ville comme espace d'exposition pour explorer les relations tendues entre les membres de la communauté et la Gécamines, la grande société minière du Congo (Middernacht 2017 : 162-165). *Disolo*, en collaboration avec le Wits Art Museum portait sur la question des collections coloniales conservées en Afrique (en particulier les collections Burton d'objets luba conservées au Wits Museum et les collections du MNL). L'exposition mettait l'accent sur les conversations avec les « aînés » et le simple fait de s'asseoir avec des objets afin d'honorer les connaissances vivantes, mais comprenait également des interventions artistiques visant à réinventer les collections et les objets. Ces initiatives soulignent non seulement la nécessité d'un accès et d'une collaboration équitables, mais aussi d'une présentation dynamique et évolutive dans les musées⁶².

Lorsqu'en 1997, James Clifford a parlé du musée comme d'une zone de contact, il l'a envisagé comme un lieu d'interaction entre différentes cultures. Bien que la valeur de l'échange et de l'interaction demeure, le modèle du musée en tant que zone de contact a depuis été remis en question, en partie à cause de l'emplacement de nombreux musées dans les pays du Nord, privilégiant ainsi ces publics comme bénéficiaires de l'interaction et de la collaboration. La vague actuelle de recherche de provenance pourrait servir de base à un mouvement correctif de ce que Robin Boast a appelé le « musée néolibéral » (Boast 2011 : 56-70). L'acquisition de connaissances nouvelles et plus nombreuses sur les collections et les objets et leur communication vers les publics sont des moyens de transformer ces musées en lieux d'échange et

60. L'exemple le plus connu est probablement le District Six Museum. Voir les initiatives décrites dans Witz, Minkley & Rassool 2017. Il convient de noter que ces pratiques ont été mises en place dans des sociétés coloniales telles que le Canada et l'Australie. Voir par exemple Hutchinson 2013.

61. Pour une analyse approfondie de cette exposition, voir Middernacht 2018.

62. Les modèles de conservation participative ne sont pas nouveaux, voir Sansi 2020.

de changement. Les débats eux-mêmes sont également des espaces importants pour modifier les récits sur le passé. Larissa Förster a récemment écrit à propos de l'effet du débat concernant les restes humains en Allemagne sur la décolonisation du langage autour de ces objets/sujets (Förster 2016 ; 2023 : 60-61). Et il est certain que « *words matter* » (Modest & Lelijveld 2018) lorsque la neutralité des mots et des situations qu'ils décrivent recouvre en réalité un large éventail de pratiques (souvent violentes). Rendre visibles ces éléments, ainsi que les mécanismes historiques qui les ont soutenus et perpétués, est d'une importance capitale pour tout effort visant à développer de nouvelles muséologies décoloniales.

Dans cet ouvrage : thèmes et contributions

Ce volume fait le point sur l'état actuel de la recherche de provenance des collections d'Afrique centrale du MRAC, ainsi que de certaines collections et objets connexes, et donne un aperçu des débats en cours, des questions et des orientations de la recherche. Inévitablement, il y a des lacunes dans le contenu de ce livre dont les chapitres se concentrent fortement – mais pas exclusivement – sur les collections d'anthropologie culturelle du musée. Les objets du Rwanda et du Burundi (qui composent environ 3 %⁶³ de la collection du MRAC) ne sont pas couverts⁶⁴. De telles omissions reflètent en grande partie l'état actuel du domaine. Des secteurs tels que les collections géologiques, paléontologiques et végétales restent pour l'instant largement sous le radar des études de provenance. Cependant, leur absence dans ce volume ne doit pas être comprise comme une indication d'un manque d'intérêt. Au contraire, les origines, la gestion et la restitution de ces collections feront probablement l'objet de débats dans les années à venir, poussant la recherche de provenance vers de nouvelles questions sur le développement de l'histoire naturelle, ainsi que sur la propriété et l'utilisation de l'information génétique⁶⁵.

Lors de la rédaction de ce livre, les éditeurs (tous affiliés dans des institutions du Nord) se sont efforcés de trouver un équilibre entre les auteurs du Nord et ceux du Sud. Le déséquilibre dans le financement académique et

63. Ce pourcentage est calculé avec les informations issues de la base de données TMS qui recense un peu plus de 2300 objets (y compris instruments de musique) du Rwanda et environ 1200 du Burundi. Il n'inclut donc ni les collections archéologiques (pour lesquelles ce pourcentage pourrait être estimé à plus de 10 %) ni celles des autres disciplines présentes au musée.

64. En ce qui concerne les discussions sur la restitution des archives coloniales, celles avec le Rwanda sont toutefois bien plus avancées que d'autres. À la demande des autorités rwandaises, un projet pluriannuel a été lancé pour le rapatriement numérique des archives relatives à l'ère coloniale au Rwanda. Il s'agit notamment des archives des Archives du Royaume de Belgique, du ministère des Affaires étrangères et du musée de Tervuren. Le financement du projet provient de la Coopération belge au Développement (DGD), du MRAC et du Rwanda. Le rapatriement numérique de certaines archives géologiques et minières conservées au MRAC a été achevé en 2020 au profit de l'Office rwandais des mines, du pétrole et du gaz. Pour plus d'informations, voir : Mathys *et al.* 2021 et Van Beurden 2021b : 387 et 528-529. Sur les archives coloniales et les demandes de restitution, voir Piret 2015 : 419-431.

65. Voir par exemple Nadim, Mohr & Loewe 2015 : 348-366 ; Das & Lowe 2018 : 4-14.

l'accès aux collections entre la Belgique et le Congo en particulier, lui-même un héritage du même projet colonial qui a donné naissance à ces collections, a un effet sur la production de connaissances aujourd'hui.

Partant des sources et méthodes, la première partie de cet ouvrage collectif s'attache donc à examiner les « objets » et le patrimoine qu'ils constituent dans leur dimension polysémique, à retracer leurs trajectoires contestées, sans faire passer par pertes et profits les questions brûlantes que soulèvent les restitutions. La notion même de « collecte », le fruit d'un rapport transactionnel entre le lieu d'origine des *items* et le musée, établi par le truchement de nombreux acteurs, doit désormais être réévaluée à l'aune des enjeux du présent. La nouvelle recherche de provenance que préconise Hein Vanhee entrevoit la « collecte » non plus comme une transaction uniforme, mais dont les modes d'acquisition varient d'une simple cession à des actes de violence, notamment parce qu'une large partie de l'inventaire du MRAC provient de « collectes » liées à la conquête coloniale. En l'absence de méthodes précises, Vanhee préconise une approche qui allie la recherche archivistique à la constitution de bases de données numériques pour permettre de faire l'inventaire des objets de façon séquentielle et non plus en isolation. À cela s'ajoutent les sources orales qui demeurent essentielles lorsqu'il s'agit, par exemple, d'anciennes collectes d'Anthropologie physique. Ayant déjà appliqué cette méthode avec succès pour établir les modes de recrutement des travailleurs de l'Union minière du Haut-Katanga (UMHK) ainsi que leurs régions de provenance, Donatien Dibwe dia Mwembu s'emploie, en retenant plusieurs cas, notamment ceux du collier de Tippto Tip et de la tête décapitée de Msiri, à croiser les sources orales avec les documents d'archives pour obtenir ce qu'il appelle une « version partagée ». S'agissant des objets rituels, Dibwe dia Mwembu n'occulte pas les limites des sources orales, montrant par exemple comment il est parfois difficile d'obtenir des informations de provenance au sein de communautés devenues chrétiennes et refusant de se prononcer sur des objets jugés « diaboliques ». Cet assemblage ou ce recoupement des archives et des sources orales rend également possible la recherche inédite que propose Lies Busselen dans le cadre de « Human Remains Origin(s) Multidisciplinary Evaluation (HOME) », un projet pluridisciplinaire dont les recherches de terrains se sont déroulées à Feshi, le chef-lieu de la province du Kwango, où dans les années 1940 des excavations systématiques de tombes ont été entreprises pour alimenter l'anthropologie physique et les projets eugénistes de l'Europe de l'après-guerre. Les archives, cependant, restent incontournables pour entreprendre une étude de provenance, notamment parce que, contrairement aux collectionneurs privés, les musées se singularisent par la nécessité de cataloguer et consigner chaque nouvelle acquisition. La numérisation du « Registre général des entrées » du MRAC fait l'objet du chapitre de Tom Morren. Ici encore, la notion de « partage » et d'« héritage commun », à l'aide de la numérisation, met à la disposition des chercheurs (quels que soit leur affiliation et leur pays) des pans entiers d'archives, inaugurant ainsi des pistes nouvelles pour la recherche de provenance, autant de jalons qui balisent le chemin encore long à parcourir pour parvenir à une restitution équitable.

La deuxième partie de l'ouvrage rassemble des études de cas, avec comme fils conducteurs les interrogations quant aux trajectoires des objets, leur matérialité et usage pour créer des images et des dispositifs épistémologiques. Faire le récit de l'extraction des objets et des « dépouilles⁶⁶ » humaines de leurs lieux d'origine – la recherche de provenance à proprement parler – ne suffit pas ni pour comprendre le pillage colonial ni pour aborder la question épineuse de la restitution. Faut-il encore s'interroger sur les trajectoires que ces objets ont empruntées et la somme de sens dont on les a investis de façon souvent incongrue. C'est ce à quoi s'attelle Vicky Van Bockhaven à travers la biographie culturelle d'une œuvre dont la fascination en Belgique tire ses origines dans sa conception pour le musée vers 1911 et le dessein délibéré de lui conserver une part de mystère et un pouvoir énigmatique. Il s'agit d'une sculpture représentant un *anioto* (homme-léopard) affublé d'une réplique du costume, d'une cagoule et de griffes, que portaient les *anioto* au sein des clans bali du nord-est du Congo lors de cérémonies initiatiques. Ethnologisé après sa muséification, l'objet devient une sorte de succédané d'un Congo sauvage, un trope de l'indicible irrationalité et primitivité de l'homme noir. Du musée, il s'incarne dans d'autres genres notamment la bande dessinée de *Tintin au Congo*. Parfois, croiser l'itinéraire du collecteur et la biographie des objets comme le fait Patricia Van Schuylenbergh à propos de Sven Molin – ce sous-officier suédois recruté comme agent de l'État indépendant du Congo – et des spécimens zoologiques et les objets ethnographiques qu'il acquiert au Congo pour le compte du MRAC, expose la violence extractive comme un projet macabre que les collecteurs exécutent à tout prix et souvent en violation des pratiques locales pour étoffer les collections du musée. Des enjeux similaires sont relevés même pour des objets, généralement définis comme anodins et considérés comme parents pauvres des collections muséales tels que les céramiques, que Nicolas Nikis et Alexandre Livingstone Smith examinent avec minutie. Les collecteurs n'hésitent pas à violer des tombes de chefs pour prélever des objets, y compris des faïences et poteries européennes, au profit des collections du MRAC. Le texte saisissant d'Anne-Marie Bouttiaux, qui a effectué des collectes en Afrique de l'Ouest entre 1993 et 2002 pour le compte du MRAC, témoigne de la pérennité des « rapports de force inégaux » dans les acquisitions. Venue effectuer des recherches anthropologiques sur les masques guro en Côte-d'Ivoire, elle eut la tentation insidieuse de collecter et de faire entorse à une certaine déontologie du métier qui lui fait regretter « d'avoir à constituer des collections pour un musée ».

Cette tension entre recherche et collecte, mais aussi permanence et éphémérité des œuvres rituelles se situe au cœur de la contribution de Zoë Strother sur les masques Pende. Son chapitre inaugure la troisième partie de cet ouvrage en même temps qu'il annonce la dernière partie sur les restitutions. À travers la biographie des objets, dans leur matérialité (matériau

66. Voir référence citée en note 5 : dans la sous-partie « *Words matter* » (p. 6) du texte de Busselen (2022), l'autrice présente différents avis des participants au projet privilégiant l'usage de cette terminologie en français.

utilisé), leur utilité et leur éphémérité (durée de vie assignée), Strother adopte une approche qui n'accentue plus l'objet en tant que tel, mais souligne son arc de vie à l'issue duquel intervient une autotomie destinée à favoriser la permanence et la continuité. Le masque, en fin de vie, est déritualisé et mis à l'écart (il est parfois brûlé) afin de libérer l'énergie créative latente d'une nouvelle génération d'artistes. Cette éphémérité se retrouve également dans l'univers des collections naturalistes étudiées par Violette Pouillard à travers une « vie-d'avant », interrompue par des prises d'une hyperphagie boulimique (à lui seul le MRAC abrite plusieurs millions de spécimens divers) et une « vie-après-la-mort ». En mobilisant les théories biopolitiques récentes assimilant la faune à un sujet colonial – les animaux eux aussi ont été colonisés (Aderinto 2022 ; Garland 2008 : 51-74) –, elle montre comment ponction destructive et conservation ont contribué à asseoir le (bio)pouvoir colonial. L'autre pôle de cette binarité de l'éphémère et du pérenne est présenté par Henry Bundjoko Banyata dans son évocation des tambours leele. Outre leur usage rituel, ces tambours fonctionnent comme des archives, en consignnant des données taxonomiques et éthologiques, et nécessitent donc ici des procédés sémiotiques pour révéler leur science occultée.

Les chapitres rassemblés dans la dernière partie du volume illustrent la complexité des questions attenantes à la restitution. Le cas des instruments de musique, sur lequel Adilia Yip se penche, démontre la limite de la restitution. Le retour de l'objet pillé ou acquis suivant des pratiques douteuses ne restitue pas entièrement la dimension de l'objet à son milieu. À l'inverse de l'analyse de Strother, qui montre comment l'éphémérité des objets rituels permet la continuité de la tradition artistique, on se situe ici dans un curieux paradoxe où les objets reviennent des musées, certes dotés d'une valeur financière, mais dénués de leur résonance culturelle. Les pertes de culture, de savoir-faire et de mémoire sont en effet irréversibles pour que ces objets réintègrent sans heurt leur milieu et recouvrent leur agentivité. Pour redonner vie à ces objets, muséifiés en Occident pendant plus d'un siècle, et restaurer la mémoire perdue, A. Yip préconise une restitution accompagnée et activée par la participation artistique (*participatory creative action*) d'acteurs locaux et diasporiques⁶⁷. Déjà, en amont, la résidence de ces artistes, à travers des initiatives d'accueil lancées par le MRAC et d'autres musées, fait revivre ces instruments (notamment les xylophones azande) lors de concerts publics et grâce à des synthèses musicales alliant technologie moderne et sonorités traditionnelles ; générant ainsi des processus de cocréativité suggérés plus haut dans cette introduction. Vicky Van Bockhaven s'interroge, elle aussi, à l'instar des populations concernées, sur l'agentivité de ces objets. « Parlent-ils encore ? », se demande-t-elle. Il ne s'agit pas ici d'instruments de musique,

67. L'approche de Yip fait écho aux analyses de Dorine Kondo. Reconnaissant qu'un seul geste, qu'une seule initiative ne peut effacer des siècles de violence et de brutalité, cette anthropologue américaine promeut des actes de « *reparative creativity* » à travers une multitude de productions performatives afin de redresser, suggère-t-elle, les violences et les inégalités structurelles (Kondo 2018).

mais d'instruments investis d'un autre pouvoir, de masques et de statues rituels. Se demander si ces statues parlent encore fait écho aux préoccupations d'A. Yip. Si en effet les objets demeurent présents, en revanche leurs interlocuteurs – les agents actifs qui les animent et leur procurent leur sens et pouvoir – ont disparu. À cela s'ajoute le fait que les communautés d'origine censées les accueillir les considèrent désormais comme des objets possédant des attributs maléfiques.

La dépossession de ces objets, un véritable « épistémicide », part aussi d'un échange inégal camouflé en troque : en évangélisant les populations locales en échange de leurs objets rituels, que l'on confisque en les faisant passer à leurs yeux pour des objets d'anathème, on les aliène ainsi de leur ontologie et de leur patrimoine culturel. Les statues parlent encore, peut-on dire, mais elles ne parlent plus le même langage, ni de la même façon ni aux mêmes interlocuteurs. Voilà pourquoi le cadre du réseau « AFRISURGE » que propose Van Bockhaven semble tout indiqué pour combler le fossé entre les collections du MRAC et les communautés de la province du Haut-Uele et opérer des reconnections, préalables à des restitutions physiques et, au-delà, à des réparations. Placide Mumbembele Sanger, anthropologue et ancien directeur général de l'Institut des Musées nationaux du Congo, clôt cette dernière partie en fournissant un exemple emblématique de « restitution ». Son récit passe d'abord en revue les faux départs et les attermoissements qui ont présidé à la question des restitutions entre le Congo et la Belgique pour s'appesantir ensuite sur un acte de restitution tout aussi symbolique que légal et politique, le « retour » du masque *kakuunqu*, reçu en grande pompe par le président Tshisekedi des mains du roi Philippe le 8 juin 2022. Mais, au-delà des débats sur le cadre légal de ce « retour » et l'authenticité de cet objet, l'auteur qui a vécu cet événement aux premières loges s'intéresse davantage à son accueil par la communauté source, bouclant ainsi la boucle.

À ces recherches originales s'ajoutent des *interviews* d'artistes, de spécialistes et d'activistes. Alisson Bisschop invite Boris Wastiau et Toma Muteba Luntumbue à une réflexion *a posteriori* sur l'exposition *ExItCongoMuseum. Un siècle d'art avec ou sans papiers* qui, il y a déjà plus de deux décennies, a balisé les premières pistes pour une décolonisation muséale du MRAC. Barly Baruti, sans aucun doute le plus renommé des bédéistes congolais, confie à Didier Gondola sa vision d'une « histoire partagée » entre la Belgique et le Congo qui bien qu'enracinée dans la violence peut renaître à l'aune des enjeux de restitution du patrimoine ancien et de circulation des œuvres contemporaines. Les deux artistes kinois interviewés par Sarah Van Beurden, Géraldine Tobe et Jeanpy Kabongo, prônent à travers deux projets de ressourcement, « Esprit des ancêtres » et « Handicap mental », une reconnection entre art et spiritualité, être idiosyncratique et imaginaire collectif, et dans une perspective aussi bien holistique que thérapeutique.

La Conclusion et la Postface de l'ouvrage donnent l'occasion à une experte congolaise, Bibiane Niangi Batulukisi, et à la curatrice artiste Anne Wetsi Mpoma de fournir leurs grilles de lecture et se prononcer sur les questions

épineuses abordées dans cet ouvrage. Tandis que Batulukisi souligne la nécessité d'associer les communautés sources dans la quête de restitution, Mpoma quant à elle situe le combat des « experts et expertes » de la diaspora – combat souvent passé sous silence – au cœur des mouvements de revendication qui ont mis la restitution à l'ordre du jour. Les deux autrices se rejoignent, cependant, dans leur insistance que la recherche de provenance ne doit ni s'interposer ni conditionner la restitution. Elle ne doit pas non plus déboucher sur une nomenclature qui, en son sein, oppose objets mal acquis et objets légitimes comme c'est le cas de la législation belge sur la restitution élaborée à l'initiative du secrétaire d'État Thomas Dermine.

En fin de compte, la complexité de ces questions a trait à la versatilité même de notre objet d'étude que le titre de cette introduction laisse présager. Les objets extra-européens que l'on retrouve dans les musées, ainsi que ceux qui fournissent aux collections privées leur valence, sont non seulement possédés, mais possèdent également une foule de publics, des collecteurs aux communautés sources, en passant par les conservateurs et visiteurs des musées, sans oublier les gouvernants. Voilà pourquoi les contributions rassemblées ici oscillent entre une approche qui privilégie l'objet et une autre qui accorde la priorité aux les parties prenantes dans ces questions de provenance et de restitution. Il y a lieu de se dégager du réflexe qui met l'humain au centre des interactions avec et entre objets, comme le préconisent les tenants des mouvements « Actor-Network Theory (ANT) » et « Object-Oriented Ontology (OOO) » qui ont pris le relais des structuralistes et de la pensée postmoderne en accélérant ce l'on appelle « *object turn* » (Appadurai 1986 ; Latour & Weibels 2005 ; Miller 2013 ; Harman 2018). Autrement dit, les objets possèdent un pouvoir « agentif », ils parlent d'eux-mêmes, parlent entre eux, à travers un réseau de signifiants exempt d'intervention humaine. Loin d'être animé par l'action humaine, c'est en revanche l'objet qui, par son pouvoir hypnotique (qui découle aussi bien de son esthétique, sa valeur financière que de ses vertus immatérielles) influence le comportement humain et réduit la subjectivité humaine en un objet en soi⁶⁸. Remettre l'humain (notamment les communautés sources) au cœur du débat, comme le font plusieurs contributeurs, ne revient pas à nier le pouvoir de l'objet, mais, démontre, bien au contraire, l'influence qu'il exerce sur l'existence des sociétés humaines.

Remerciements

Les coéditeurs de l'ouvrage remercient Guido Gryseels qui a initié ce projet de publication, ainsi que l'ensemble des évaluateurs anonymes qui ont contribué à son contenu.

Le service de Gestion des collections du MRAC et notamment An Cardoen, Agata Dierickx, Tom Morren, Eline Van Heymbeck, Anne Welschen qui ont répondu à nos sollicitations quant à la mise à disposition de documents

68. Pour une critique méthodique de « ANT » et « OOO », voir Cole 2013 : 106-118.

iconographiques ainsi que de données (chiffrées) ; de même qu'Alexander Vral, du service de Préhistoire, et pour le département de Biologie : Hans Beeckman et Didier Van den Spiegel.

De nombreux collègues externes et internes ont également apporté leur soutien de diverses manières : nos plus vifs remerciements à Elisabeth Seyerl (Humboldt Forum), Katia Dewulf, Christine Bluard (pour son travail sur les *interviews* G. Tobe et B. Baruti), Friederike Kratky (pour sa récréation des illustrations du texte de H. Bundjoko) et toute l'équipe du projet « PROCHE ».

Bibliographie

- Adam, S.M. 2013. *Speculative Grace: Bruno Latour and Object-Oriented Theology*. New York : Fordham University Press.
- Aderinto, S. 2022. *Animality and Colonial Subjecthood in Africa: The Human and Nonhuman Creatures of Nigeria*. Athens : Ohio University Press.
- African Foundation for Development (AFFORD). 2020. « Return of the Icons: The restitution of African artefacts & human remains ». Rapport de projet. En ligne sur : <https://www.afford-uk.org/wp-content/uploads/2020/06/RoIMappingReportFinal.pdf>
- Appadurai, A. 1986. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Basu, P. 2015. « Reanimating cultural heritage: Digital curatorship, knowledge networks and social transformation in Sierra Leone ». In A.E. Coombes & R.B. Phillips (éd.), *Museum Transformations: Decolonization and Democratization*. Londres : Wiley-Blackwell, pp. 337-363.
- Basu, P. 2021. « Re-mobilizing colonial collections in decolonial times: exploring the latent possibilities of N.W. Thomas's West African collections. » In F. Driver, M. Nesbitt & C. Cornish (éd.), *Mobile Museums. Collections in Circulation*. Londres : University College of London Press, pp. 44-70.
- Bennett, T., Cameron, F., Dias, N., Dibley, B., Harrison, R., Jackson, I. & McCarty, C. 2017. *Collecting, Ordering and Governing. Anthropology, Museums, and Liberal Government*. Durham, NC : Duke University Press.
- Boas. Blog DCNtR (Decolonizing Collections – Networking towards Relationality). En ligne sur : <https://boasblogs.org/dcntr/>
- Boast, R. 2011. « Neocolonial collaboration: Museum as contact zone revisited ». *Museum Anthropology* 34 (1) : 56-70.
- Busselen, L. (éd.). 2022. « 'HOME, Human remains Origin(s) Multidisciplinary Evaluation'. From colonial collections of human remains towards processes of repatriation and beyond. Report on the colonial collections of human remains of the Royal Museum for Central Africa (RMCA) ». Rapport inédit, MRAC.
- Chipangura, N. & Mataga, J. 2021. *Museums as Agents of Social Change. Collaborative Programmes at the Mutare Museum*. London/New York : Routledge.
- Clifford, J. 1997. *Routes: Translation and Travel in the Late Twentieth Century*. Boston : Harvard University Press.
- Cole, A. 2013. « The call of things: A critique of object-oriented ontologies ». *The Minnesota Review* 80 : 106-118.
- Corbey, R. 2000. *Tribal Art Traffic: A Chronicle of Taste, Trade and Desire in Colonial and Post-colonial Times*. Amsterdam : Royal Tropical Institute.

- Couttenier, M. 2005. *Congo tentoongesteld: een geschiedenis van de Belgische antropologie en het museum van Tervuren (1882-1925)*. Louvain : Acco.
- Couttenier, M. 2010a. « No documents, no history ». *Museum History Journal* 3 (2) : 123-148.
- Couttenier, M. 2010b. *Si les murs pouvaient parler. Le musée de Tervuren|Als muren spreken. Het museum van Tervuren (1910-2010)*. Tervuren : MRAC.
- Couttenier, M. 2011. « Brussels 1897, or the universal meets the colonial ». In P. Blanchard, G. Boëtsch & N.J. Snoep (éd.), *Human Zoos. The Invention of the Savage*. Arles/Paris : Actes Sud/Musée du Quai Branly, pp. 210-211. Paru également en français : *Exhibitions. L'invention du sauvage*.
- Couttenier, M. 2012. « Sociétés scientifiques, musées, universités ». *Les Nouvelles de l'archéologie* 128. DOI : <https://doi.org/10.4000/nda.1636>
- Das, S. & Lowe, M. 2018. « Nature read in black and white: Decolonial approaches to interpreting natural history collections ». *Journal of Natural Science Collections* 6 : 4-14.
- DeBlock, H. 2019. « The Africa Museum of Tervuren, Belgium: The reopening of “the last colonial museum in the world”. Issues on decolonization and repatriation ». *Museum and Society* 17 (2) : 272-281.
- De Boeck, P. 2022. « Restitution des œuvres de la colonisation : “C’est une loi pionnière”, assure Thomas Dermine ». *Le Soir*. En ligne sur : <https://www.lesoir.be/451464/article/2022-06-29/restitution-des-oeuvres-de-la-colonisation-cest-une-loi-pionniere-assure-thomas>
- de Haulleville, A. 1958. « C’est dans un grenier à foin que Léopold II réunit les premières collections du Musée du Congo belge ». *Les Cahiers léopoldiens* 29-30.
- Deliss, C. 2020. *The Metabolic Museum*. Berlin : Hatje Cantz Verlag.
- de Maret, P. 1990. « Phases and facies in the archeology of Central Africa ». In P. Robertshaw, *A History of African Archeology*. Londres : James Currey Ltd, pp. 109-134.
- Deutscher Museumsbund. 2018. *Guidelines on Dealing with Collections from Colonial Contexts*. Berlin : Deutscher Museumsbund. En ligne sur : <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2019/10/dmb-guidelines-colonial-context.pdf>
- Dujardin, L. & Vanhee, H. 2007. *La Vie d'un patrimoine naturel et culturel*. Tervuren : MRAC (coll. « Collections du MRAC »), 80 p.
- Förster, L. 2016. « Plea for a more systematic, comparative, international and long-term approach to restitution, provenance research and the historiography of collections ». *Museumskunde* 81 (1/16) : 49-54.
- Förster, L. 2023. « Talking and going about things differently. On changing vocabularies and practices in the postcolonial provenance and restitution debates ». In S. MacDonald (éd.), *Doing Diversity in Museums and Heritage. A Berlin Ethnography*. Bielefeld : Transcript Verlag, pp. 60-61.
- Garland, E. 2008. « The elephant in the room: Confronting the colonial character of the wild life conservation in Africa ». *African Studies Review* 51 (3) : 51-74.
- Goddeeris, I. 2020. « Black Lives Matter in Belgium (June-July 2020). A catalyst in postcolonial memory? ». Bruxelles : Rosa Luxembourg Stiftung. En ligne sur : <https://www.rosalux.eu/en/article/1796.black-lives-matter-in-belgium-june-july-2020.html>

- Golding, V. & Modest, W. 2013. *Museums and Communities: Curators, Collections and Collaboration*. Londres/New York : Bloomsbury.
- Gordon, D.M. 2018. « Reading the archives as sources ». *Oxford Research Encyclopedia of African History*. Oxford: Oxford University Press. En ligne sur : <https://oxfordre.com/africanhistory/display/10.1093/acrefore/9780190277734.001.0001/acrefore-9780190277734-e-227> (consulté le 1^{er} juin 2022).
- Grimme, G. 2020. « Systematizing provenance research on objects from colonial contexts ». *Museum & Society* 18 (1) : 55.
- Harman, G. 2018. *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. New York : Pelican Books.
- Hersak, D. (éd.). 2020. « AfricaMuseum reopening. Tervuren, Belgium ». *African Arts* 53 (2) : 80-91.
- Hutchinson, M. 2013. « “Shared authority”: Collaboration, curatorial voice and exhibition design in Canberra, Australia ». In V. Golding & W. Modest (éd.), *Museums and Communities: Curators, Collections and Collaboration*. Londres/New York : Bloomsbury, pp. 143-162.
- ICOM. 2017. *Code of Ethics for Museums*. En ligne sur : <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-En-web.pdf>
- Jadot J.-M. 1950. « La Belgique colonisatrice et l'art des noirs congolais de 1885 à 1930 ». In Ministère des Affaires africaines, *L'Art nègre du Congo belge*. Bruxelles : Copami/Éditions du Chat qui pêche, pp. 32-42.
- Jadot, J.-M. 1959. « Les tendances actuelles des arts plastiques indigènes au Congo belge ». *Problèmes d'Afrique centrale* 44 : 110-131.
- Kingdon, Z. 2019. *Ethnographic Collecting and African Agency in Early Colonial West Africa: A Study of Trans-Imperial Cultural Flows*. Londres/New York : Bloomsbury.
- Kondo, D. 2018. *Worldmaking: Race, Performance, and the Work of Creativity*. Durham, NC : Duke University Press.
- Kopytoff, I. 1986. « The Cultural Biography of Things ». In A. Appadurai (éd.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge : Cambridge University Press, pp. 64-91.
- Latour, B. & Weibel, P. (éd.). 2005. *Making Things Public: Atmosphere of Democracy*. Cambridge, Massachussets : The MIT Press.
- Leurquin, A. 1988. « De verspreiding van het Afrikaanse object, de geschiedenis van een zwerftocht ». In J. Debbaut, D. Favart & G. Van Geertruyen (éd.), *Utotombo: Kunst uit Zwart Afrika in Privé-bezit*. Bruxelles : Vereniging voor Tentoonstellingen van het Paleis der Schone Kunsten te Brussel, pp. 315-330.
- Lidchi, H. & Brinkgreve, F. 2022. « Thinking through provenance ». In *Clues. Research into Provenance History and Significance of Cultural Objects and Collections Acquired in Colonial Situations*. Amsterdam : Rijksmuseum, National Museum of World Cultures, Institute for War, Holocaust and Genocide Studies, pp. 71-72.
- Luwel, M. 1958. « Le Musée du Congo de Léopold II. Des combles des Écuries royales aux somptueuses salles de Tervuren ». *Revue congolaise illustrée* 30 (6) : 13-16.
- Luwel, M. 1959. « Le Musée royal du Congo belge ». *Belgique d'Outremer* 289 : 209-212.

- Luwel, M. 1960. « Histoire du Musée royal du Congo belge à Tervuren ». *Congo-Tervuren* 6 (2) : 30-49.
- Luwel, M. 1967. *Tervueren 1897*. Tervuren : MRAC.
- Mathys, G., Van Beurden, S, M'Bokolo, E., Zana Etambala, M., Plasman, P.-L. & Uwase, L. 2021. *Rapport des experts. Commission spéciale chargée d'examiner l'État indépendant du Congo et le passé colonial de la Belgique au Congo, au Rwanda et au Burundi, ses conséquences et les suites qu'il convient d'y réserver* / *Bijzondere commissie belast met het onderzoek over Congo-Vrijstaat (1885-1908) en het Belgisch koloniaal verleden in Congo (1908-1960), Rwanda en Burundi (1919-1962), de impact hiervan en de gevolgen die hieraan dienen gegeven te worden: Verslag van de Deskundigen*. Bruxelles : Chambre des représentants de Belgique.
- Mathys, G. & Van Beurden, S. 2021. « Archives ». In *Rapport des experts. Commission spéciale chargée d'examiner l'État indépendant du Congo et le passé colonial de la Belgique au Congo, au Rwanda et au Burundi, ses conséquences et les suites qu'il convient d'y réserver*. Bruxelles : Chambre des Représentants de Belgique, doc. 55 1462/002, 387 et 528-529. En ligne sur : <https://www.lachambre.be/flwb/pdf/55/1462/55K1462002.pdf>
- Middernacht, S. 2017. « *Waza Chuma Wazi* : Imagine la chambre vide ». In S. Middernacht, M. Moilola, P. Mudekereza & V. Sadie, *Revolution Room*. Johannesburg/Lubumbashi : Vansa/Centre d'art Wasa, pp. 162-165.
- Middernacht S. 2018. « From collective curating to sharing curatorial authority: Collaborative practices as strategies of democratisation in exhibitionmaking in Lubumbashi, Democratic Republic of Congo ». *Memoire de master en Heritage Studies, University of Witwatersrand*.
- Modest, W. 2019. « Introduction: Ethnographic museums and the double bind » in W. Modest, N. Thomas, D. Prlić & C. Augustat (éd.), *Matters of Belonging: Ethnographic Museums in a Changing Europe*. Leiden : Sidestone Press.
- Modest, W. & Lelijveld, R. (éd.). 2018. *Words Matter. An Unfinished Guide to Word Choices in the Cultural Sector*. Amsterdam : Tropenmuseum/Wereldmuseum/Afrikamuseum/Museum Volkenkunde.
- Mumbembele Sanger, P. « La restitution des biens culturels en situation (post) coloniale au Congo ». *Volkskunde Tijdschrift over de cultuur van het dagelijks leven* 120 (3) : 459-472.
- Nadim, T., Mohr, B. & Loewe, S. 2015. « Reconstructions of a historic palaeontological collection: Diversity re-created ». *Earth Sciences History* 34 (2) : 348-366.
- Nederlandse Raad voor Cultuur. 2020. « Koloniale Collecties en Erkenning van Onrecht: Advies over de omgang met koloniale collecties », rapport de l'Adviescommissie Nationaal Beleidskader Koloniale Collecties. En ligne sur : <https://www.rijksoverheid.nl/binaries/rijksoverheid/documenten/rapporten/2020/10/07/koloniale-collecties-en-erkenning-van-onrecht/koloniale-collecties-en-erkenning-van-onrecht.pdf>
- Nenquin, J. 1960. « Sectie voor Anthropologie en Praehistorie ». *Congo-Tervuren* 6 (2) : 71-72.
- Nooter, M.H. 1992. « Fragments of forsaken glory: Luba royal culture invented and represented (1883-1992) (Zaire) ». In E. Beumers & H.J. Koloss (éd.), *Kings of Africa: Art and Authority in Central Africa*. Maastricht : Foundation Kings of Africa, pp. 79-89.

- Nooter-Roberts, M. & Roberts, A.F. (éd.). 1996. *Memory: Luba Art and the Making of History*. New York : Museum for African Art.
- Petridis, C. (éd.). 2001. *Frans M. Olbrechts. Op zoek naar kunst in Afrika. 1899-1958*. Anvers : Etnografisch Museum van Antwerpen.
- Phillips, R. 2003. « Community collaboration in exhibitions, towards a dialogic paradigm: Introduction ». In L. Peers & A.K. Brown (éd.), *Museums and Source Communities. A Routledge Reader*. Londres/New York : Routledge, pp. 155-170.
- Piret, B. 2015. « Reviving the remains of decolonization. The Belgian colonial archives in Brussels ». *History in Africa* 42 : 22-23.
- Price, S. 2007. *Paris Primitive. Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*. Chicago : University of Chicago Press.
- Procter, A. 2020. *The Whole Picture. The Colonial Story of the Art in our Museums & Why We Need to Talk About It*. Londres : Cassell.
- Rassool, C. 2021. « Restitution as a forensic museology ». In D. Hicks, *Necrography: Death-Writing in the Colonial Museum*. Londres : British Art Studies (Yale) (coll. « Conversation Piece », vol. 19). En ligne sur : <https://www.britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-19/death-writing-in-the-colonial-museums>
- RDC. 2023. « Décret n° 23/06 du 20 février 2023 portant création, organisation et fonctionnement d'une commission nationale chargée du rapatriement des biens culturels, des archives et des restes des corps humains soustraits du patrimoine culturel congolais ».
- Salmon, P. 1992. « Réflexions à propos du goût des arts zaïrois en Belgique durant la période coloniale (1885-1960) ». In M. Quaghebeur & E. Van Balberge (éd.), *Papier blanc, encre noire. Cent ans de culture francophone en Afrique centrale (Zaïre, Rwanda et Burundi)*, vol. 1. Bruxelles : Labor, pp. 179-201.
- Sansi, R. 2020. « Introduction ». In R. Sansi (éd.), *The Anthropologist as Curator*. Londres : Bloomsbury, pp. 1-16.
- Sansom, A. 2020. « France's National Assembly votes to return colonial-era artefacts to Benin and Senegal ». *The Art Newspaper*. En ligne sur : <https://www.theartnewspaper.com/news/france-s-national-assembly-votes-to-return-colonial-era-artefacts-to-benin-and-senegal>
- Savoy, B. 2022. *Africa's Struggle for its Art*. Princeton : Princeton University Press.
- Schildkrout, E. & Keim, C. 2008. *Scramble for Central African Art*. Londres : Cambridge University Press.
- Sizaïre, V. (éd.). 2001. *Ukumbusho, souvenir. Mémoires de Lubumbashi. Images, objets, paroles*. Paris : L'Harmattan.
- Stoler, A.L. 2002. « Colonial archives and the arts of governance ». *Archival Science* 2 (1-2) : 87-109.
- Stoler, A.L. 2009. *Along the Archival Grain. Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*. Princeton : Princeton University Press.
- Van Beurden, J. 2021. *Ongemakkelijk Erfgoed. Koloniale collecties en teruggave in de Lage Landen*. Zutphen : Walburg Pers, pp. 118-166.
- Van Beurden, S. 2015. *Authentically African. Arts and the Translational Politics of Congolese Culture*. Athens : Ohio University Press.
- Van Beurden, S. 2021a. *Congo en vitrine. Art africain, muséologie et politique. Les musées de Kinshasa et de Tervuren*. Tervuren : MRAC (coll. « Studies in Social Sciences and Humanities », n° 180).

- Van Beurden, S. 2021b. « Restitution d'objets de musée et des restes humains ». In *Rapport des experts. Commission spéciale chargée d'examiner l'État indépendant du Congo et le passé colonial de la Belgique au Congo, au Rwanda et au Burundi, ses conséquences et les suites qu'il convient d'y réserver*. Bruxelles : Chambre des Représentants de Belgique, doc. 55 1462/002, 387 et 528-529. En ligne sur : <https://www.lachambre.be/flwb/pdf/55/1462/55K1462002.pdf>
- Van Bockhaven, V. 2019. « Decolonizing the Royal Museum for Central Africa in Belgium's second museum age ». *Antiquity* 93 (370) : 1082-1087.
- Van Schuylenbergh, P. 1995. « Découverte et vie des arts plastiques du bassin du Congo dans la Belgique des années 1920-1930 ». In P. Van Schuylenbergh & F. Morimont (éd.), *Rencontres artistiques Belgique-Congo, 1920-1950*. Louvain-la-Neuve : Centre d'Histoire de l'Afrique, pp. 1-60.
- Van Schuylenbergh, P. 2019. *Faune sauvage et colonisation. Une histoire de destruction et de protection de la nature congolaise (1885-1960)*. Bruxelles/Berlin : PIE Peter Lang (coll. « Outre-Mers », n° 8).
- Van Schuylenbergh, P. 2021. « Archives du Vivant. Les collections naturalistes des missionnaires du Congo belge au Musée royal de l'Afrique centrale ». In L. Zerbin (éd.), *L'Objet africain dans les expositions et les musées missionnaires (XIX^e-XXI^e siècle). Dépouiller, partager, restituer*. Paris : Hémisphères, pp. 233-262.
- Vassy, L. 2023. « Restitutions : vers un cadre juridique plus favorable en Europe ». *Quotidien de l'Art* 2591 : 9.
- Vogel, S. 2004. « Always true to the object, in our fashion ». In D. Preziosi & C. Farago (éd.), *Grasping the World: The Idea of the Museum*. Londres : Routledge, pp. 653-663.
- von Oswald, M. 2022. *Working Through Colonial Collections. An Ethnography of the Ethnological Museum in Berlin*. Louvain : Leuven University Press.
- von Oswald, M. & Tinius, J. (éd.). 2020. *Across Anthropology. Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial*. Louvain : Leuven University Press.
- Vrdoljak, A.F. 2006. *International Law, Museums and the Return of Cultural Objects*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Wastiau, B. 2017. « The legacy of collecting: Colonial collecting in the Belgian Congo and the duty of unveiling provenance ». In J.B. Gardner & P. Hamilton (éd.), *The Oxford Handbook of Public History*. Oxford : Oxford University Press, pp. 460-478.
- Wastiau, B. 2000a. *Congo-Tervuren. Aller-retour. Le transfert de pièces ethnographiques du Musée royal de l'Afrique centrale à l'Institut des Musées nationaux du Zaïre, 1976-1982*. Tervuren : MRAC.
- Wastiau, B. 2000b. *ExItCongoMuseum. Un essai sur la vie sociale des chefs-d'œuvre du musée de Tervuren*. Tervuren : MRAC.
- Weber-Sinn, K. & Ivanov, P. 2020. « Collaborative provenance research. About the (im)possibility of smashing colonial frameworks ». *Museum and Society* 18 (1) : 66-81.
- Witz, L., Minkley, G. & Rassool, C. 2017. *Unsettled History. Making South African Public Pasts*. Ann Arbor : University of Michigan Press.
- Wynants, M. 1997. *Des ducs de Brabant aux villages congolais. Tervuren et l'Exposition coloniale 1897*. Tervuren : MRAC.

I.

SOURCES ET MÉTHODES

Collecter au Congo avant la Première Guerre mondiale : le butin d'une conquête violente

Hein Vanhee¹

Grâce à l'activisme des associations de la diaspora africaine en Belgique et à un remarquable travail de journalisme d'investigation, la provenance des collections du Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC) a récemment fait l'objet d'une grande attention dans le débat public². Au sein même du musée, la recherche de provenance a certes toujours existé, mais pendant longtemps, elle s'est cantonnée à des questions concernant le lieu, l'auteur, la manière et la raison de la fabrication et de l'utilisation d'objets spécifiques. Au cours des dernières décennies cependant, la recherche de provenance s'est élargie aux circonstances dans lesquelles les objets avaient quitté leur contexte de production et d'utilisation en Afrique. Bien que les Africains aient parfois joué un rôle actif dans ces processus, ce chapitre se concentre sur les pratiques de collecte européennes³. Les transactions étaient-elles généralement libres et équitables, ou bien contraintes ? Sous cet angle, la recherche de provenance reste peu développée aujourd'hui au MRAC.

J'analyserai tout d'abord l'état de la recherche de provenance au MRAC, en sondant le contexte de « collecte » des objets – terme véhiculant « une innocence trompeuse qui peut masquer les diverses manières d'obtenir des objets » (Van Beurden 2015 : 30 ; 2021 : 43). Je plaiderai ensuite en faveur d'une nouvelle stratégie et approche, qui tire des informations des sources primaires disponibles et applique les méthodes des humanités numériques pour nettoyer, enrichir et analyser les données⁴.

Recherche de provenance au MRAC

L'absence d'une tradition de recherche de provenance axée sur le contexte de collecte des objets a eu des conséquences considérables pour le MRAC. À la base, jusqu'en 2010 au moins, l'institution n'était pas en mesure d'indiquer

1. Musée royal de l'Afrique centrale.

2. Parmi les associations de la diaspora africaine en Belgique, Bamko a été la plus véhémement. Voir : « Dossier Musées coloniaux », <https://www.bamko.org/post-colonial> (consulté le 1^{er} mai 2022). Michel Bouffieux a publié une série d'articles sur l'art spolié au MRAC dans l'édition belge de Paris Match entre 2018 et 2020. Voir : <https://www.michelbouffieux.be/2019/12/les-fantomes-du-musee-de-tervuren.html> (consulté le 1^{er} mai 2022).

3. J'ai mené une recherche sur un cas où des Africains avaient volontairement cédé des objets en les apportant à une station missionnaire catholique (Vanhee 2000).

4. Cette recherche s'appuie sur l'étude fondamentale de M. Couttenier portant sur l'histoire ancienne du musée de Tervuren, intitulée *Congo tentoongesteld* (2005), et sur l'ouvrage de S. Van Beurden *Authentically African* (2015) et sa version française *Congo en vitrine* (2021), qui traite des imbrications historiques entre les musées de Tervuren et de Kinshasa.

avec précision le nombre d'« objets ethnographiques » en sa possession. Alors que ce nombre est aujourd'hui évalué de manière fiable à environ 120 000 pour les « objets ethnographiques », des estimations publiées dans les années 1990 et 2000 ont surestimé ce chiffre de respectivement 200 % et 150 % (Verswijver 1995 ; Dujardin & Vanhee 2007)⁵. Il n'est toujours pas possible aujourd'hui de déterminer avec précision dans la base de données institutionnelle des collections combien d'objets proviennent d'Afrique (par opposition à l'Amérique ou l'Océanie) ou de la République démocratique du Congo (RDC), et encore moins combien ont été donnés ou vendus au musée, ou combien ont été acquis par la force. Quatre facteurs expliquent cette situation.

Tout d'abord, pendant plus d'un siècle, la recherche de provenance au MRAC s'est essentiellement concentrée sur deux variables : la localité ou la région d'où provenaient les objets et le « groupe ethnique » qui les fabriquait et les utilisait. Au début de la période coloniale, lorsque le récit dominant visait à décrire les stades supposés inférieurs de la civilisation humaine (évolutionnisme), on estimait qu'une description générale de ces objets suffisait. À partir de 1910, un enregistrement plus précis de l'origine géographique et ethnique fut souhaité, lorsque l'étude de la diffusion des coutumes et des techniques (diffusionnisme) devint le paradigme dominant (Couttenier 2005 : 253-257). Outre les origines, les matériaux, les techniques, l'utilisation et la finalité des objets, un intérêt pour les artistes en tant qu'individus émergea à partir des années 1930 (Van Beurden 2015 : 44-46 ; 2021 : 59-63).

Deuxièmement, les sources primaires pour la recherche de provenance sont très lacunaires. Pour une grande partie de la collection, nous ne savons rien ou presque des collecteurs et de leurs méthodes. C'est par exemple le cas des plus de 8500 objets de l'« Ancienne Collection » (acquis avant 1910), des plus de 2600 objets achetés au marchand d'art Henri Pareyn (1911, 1914), ou des plus de 1500 objets donnés par la Compagnie du Kasai (1905, 1910, 1913).

Troisièmement, il n'existe pas de tradition de recherche de provenance impliquant des étudiants et des universitaires congolais, malgré les possibilités prometteuses qui s'offrent à cet égard⁶. La connaissance des typologies du patrimoine culturel, des identités historiques et de la topographie régionale est généralement mieux développée et préservée dans les pays d'origine des collections muséales. Il en va de même pour le patrimoine congolais. En outre, de nombreux événements de la période coloniale, dont le retrait d'objets, ont laissé des traces dans les mémoires individuelles et collectives. L'histoire africaine en tant que discipline a suffisamment démontré que ces réminiscences

5. Les quelque 9100 instruments de musique constituent aujourd'hui une collection distincte. Je les inclue chaque fois que je fais référence à la collection coloniale d'« objets ethnographiques ».

6. M. Couttenier a effectué un travail de terrain au Congo avec S. Baloji sur l'expédition Lemaire (1898-1900) (Couttenier & Baloji 2014). L. Busselen et P. Mumbembele ont effectué des recherches au Congo sur la provenance des restes humains dans les collections belges, dans le cadre du projet HOME (voir L. Busselen, ce volume). V. Van Bockhaven et F. Fufulafu ont effectué une enquête de terrain dans le nord-est du Congo sur les collections de l'expédition Hutereau (1911-1913) dans le cadre du projet AFRISURGE.

peuvent faire l'objet d'études critiques (Vansina 1985 ; Tonkin 1992). Dès lors, la direction la plus prometteuse pour de nouvelles recherches de provenance est sans aucun doute le développement d'un programme de recherche en partenariat, au Congo.

Enfin, un quatrième facteur expliquant cette situation réside dans l'absence d'un outil efficace de recherche de provenance au MRAC. À ce jour, la base de données des collections est incomplète, y compris pour les objets pour lesquels on dispose de métadonnées pertinentes dans les dossiers d'acquisition⁷. Dépendre d'un logiciel propriétaire pour la gestion de la base de données complique encore la tâche, car ce logiciel offre des possibilités limitées de visualisation, de nettoyage et d'édition par lots des données. Comme les ajouts et les corrections doivent être effectués objet par objet, il s'agit d'un travail fastidieux.

Une approche de la recherche de provenance fondée sur les humanités numériques

J'ai commencé à explorer d'autres voies pour faire avancer la recherche de provenance dans le cadre de mes contributions au projet AFRISURGE⁸. Comme l'estimait L. Förster, « la recherche de provenance ne doit pas se réduire à la simple association d'anecdotes intéressantes à des objets ou groupes d'objets sélectionnés », elle doit plutôt « enquêter de manière systématique sur la façon dont les collections muséales se font et se défont » (Förster 2016 : 51-52). Dans ce qui suit, je vais présenter une méthode de ma conception, en trois étapes, qui vise à déplacer l'attention des objets individuels vers des séries d'objets⁹.

La première étape a consisté à créer un nouvel ensemble de données, en extrayant les métadonnées de tous les objets de la base de données de l'institution, puis en les organisant dans un tableau (feuille de calcul). J'ai pu ensuite utiliser différents outils pour détecter et éliminer les incohérences : lieux situés dans les mauvais districts, districts situés dans les mauvais pays, anomalies dans la chronologie, termes ethniques orthographiés différemment, etc. Pour les décisions éditoriales, je me suis appuyé sur ma connaissance des collections, de l'histoire et de la géographie congolaises. En outre, j'ai régulièrement consulté des sources primaires et secondaires¹⁰.

7. En 2022, un nouveau projet de recherche sur la provenance des objets a été lancé, qui visera, entre autres, à remédier à ce problème. Voir : https://www.belspo.be/belspo/IMPULS/project_nl.stm

8. AFRISURGE est un projet collaboratif du MRAC, de l'Université de Gand, de l'Université d'Anvers et de l'Université de l'Uele (RDC). Il vise à réaliser, entre autres, une « restitution numérique » du patrimoine culturel en tenant compte des critiques contemporaines du « colonialisme numérique ». Voir : https://www.africamuseum.be/en/research/discover/projects/prj_detail?prjid=717

9. Je dois préciser ici que je suis historien et non expert en données. Au fil des années, j'ai acquis des compétences de niveau intermédiaire pour développer et éditer de grands tableaux, principalement sur MS Excel et d'OpenRefine.

10. Un nouveau bilan des archives conservées au MRAC a récemment été dressé par l'archiviste T. Morren (2022).

Dans la deuxième étape, j'ai répertorié la totalité des séquences de numéros d'inventaire attribuées à toute acquisition incluant plus d'un objet, depuis les premières années jusqu'à la fin des années 1940¹¹. Pour chaque séquence, j'ai noté le nom du collecteur, sa date de naissance et de décès, ainsi que le numéro du dossier d'acquisition¹². Ces informations ont été tirées des registres et des dossiers d'acquisition¹³. La séquence « 39884-39893 » correspond par exemple à dix numéros consécutifs attribués à des objets dont les trajectoires d'acquisition partagent certains paramètres importants. Le dossier d'acquisition n° 1103 nous apprend que ces objets ont été « collectés » par le commandant militaire F. Festraets lors de la répression de la révolte des Basongo-Meno, tandis que l'historiographie nous dit que cet événement a eu lieu en 1931 (Vellut 2017 : 180). J'ai ainsi noté plus de 1500 séquences de ce type, puis je les ai converties en une nouvelle feuille de calcul, avec une ligne par objet, et dans laquelle les métadonnées des séquences partagées étaient enregistrées dans des colonnes appropriées.

Troisième et dernière étape, j'ai fusionné les deux feuilles de calcul sur la base des numéros d'inventaire, en gardant trace des sources primaires des données dans les différentes colonnes. Dans la mesure du possible, j'ai terminé le travail en effectuant d'autres opérations de nettoyage, de correction et d'enrichissement des données. J'ai également procédé à des vérifications manuelles approfondies, en consultant à la fois les archives et les sources secondaires. Le résultat est un nouvel inventaire plus complet et plus cohérent, notamment en ce qui concerne les métadonnées qui sont primordiales pour la recherche de provenance.

Géographie et chronologie

Si l'on examine le nouvel inventaire à l'échelle la plus large de provenance géographique, on constate que 95 % des objets proviennent du continent africain, le reste des Amériques (3 %) et d'Océanie (2 %). Concernant l'Afrique, 80 % des objets proviennent d'Afrique centrale, 9 % d'Afrique de l'Ouest et 8 % d'Afrique de l'Est¹⁴. Des sous-groupes plus petits proviennent d'Afrique du Nord (1 %) et d'Afrique australe (1 %). Pour 1 % de la collection africaine,

11. En 1949, le système de numérotation a changé, ce qui nécessiterait des codages différents de ceux décrits ci-dessous. Certains objets collectés avant la Première Guerre mondiale peuvent n'avoir été enregistrés qu'après 1949. C'est pourquoi, lorsqu'il est question des profils des collecteurs, je qualifie les pourcentages d'« au moins ».

12. Une partie de ce travail a été réalisée en collaboration pendant la période où je dirigeais le service de gestion des collections (2006-2012). Je remercie tout particulièrement N. Dewolf. J'ai procédé à un contrôle de qualité approfondi de mes propres données et de celles des autres.

13. Les registres d'acquisition sont des cahiers de grand format dans lesquels sont inscrites les nouvelles acquisitions, chaque ligne correspondant à un objet. Les dossiers d'acquisition sont des chemises contenant des lettres, des notes et les listes d'objets liés à chaque acquisition.

14. Ces divisions géographiques sont celles du Schéma géographique des Nations Unies pour l'Afrique, à l'exception du fait que j'utilise le terme d'« Afrique centrale » au lieu de celui d'« Afrique moyenne ». Voir : <https://unstats.un.org/unsd/methodology/m49> (consulté le 1^{er} mai 2022).

on ne peut pas (encore) déterminer la région spécifique de provenance.

En poursuivant mon analyse au niveau des pays, j'ai constaté que la part non (encore) identifiée était plus importante et s'élevait à 15 %. Étant donné qu'une grande partie de la « collecte » a eu lieu dans des régions ultérieurement devenues frontalières et n'a pas été documentée avec précision, certains objets pourraient ne jamais être attribués de manière non ambiguë à un seul pays. Ce qui ressort clairement, c'est que la RDC est concernée pour au moins 64 % de la collection, soit plus de 78 000 objets. Le Rwanda et l'Éthiopie comptent chacun pour 2 % de ces objets, une douzaine d'autres pays pour 1 %. J'ai construit ma colonne « pays » dans le nouvel inventaire à partir de données plus anciennes sur les pays, et de données identifiant la région ou le lieu d'origine des objets, ou le « groupe ethnique » correspondant (par exemple, pour des variables telles que « Kasāi », « Basankusu », « Kuba », etc. j'ai écrit « RD Congo » dans la colonne « pays »)¹⁵.

En plus de la géographie, j'ai étudié la chronologie, ce qui a permis de porter à 97 % le nombre d'objets dont la date d'enregistrement est connue. L'examen des dossiers d'acquisition et des biographies des collecteurs m'a permis d'en déduire que plus de 40 000 objets ont été collectés au Congo avant le début de la Première Guerre mondiale, ce qui correspond à au moins 60 % de tous les objets de la RDC enregistrés au MRAC avant la fin de l'année 1960.

Les collecteurs

En développant un nouvel inventaire des collections, mon principal objectif était cependant d'obtenir une meilleure vision d'ensemble des collecteurs et des pratiques de collecte. Lorsque nous adoptons une approche centrée sur l'objet, il est souvent impossible d'identifier les collecteurs. Même lorsque des noms, des dates et des lieux ont été enregistrés, nous disposons rarement d'une description du moment où les objets ont changé de mains et commencé leur voyage vers le musée. Il existe cependant quelques exceptions notables de cas bien documentés de « collectes » violentes, qui ont été publiés au cours des dernières décennies¹⁶. Les noms d'A. Delcommune, d'E. Storms et d'O. Michaux sont ainsi désormais définitivement associés à l'idée de « pillage d'œuvres d'art ».

La confiscation d'objets dans des situations de conflit était plus répandue que ne le laisse supposer l'attention récente portée sur quelques objets bien connus. D'innombrables cas méritent un examen plus approfondi, comme la petite figurine de pouvoir yombe prise par le commandant de la Force publique V. Simon en 1892, lors de la soumission violente des chefs

15. Afin de faire correspondre les dénominations ethniques et les pays, lorsque cela est possible sans ambiguïté, j'ai utilisé comme source secondaire la « Liste des populations » de la base de données bibliographique du Centre de documentation en sciences humaines et sociales du MRAC. Voir : http://societies.africamuseum.be/en/tp_ethnie

16. Voir Wastiau 2004 et Roberts 2013 sur E. Storms, Ceysens 2011 sur O. Michaux, et Couttenier 2018 sur A. Delcommune. À cela s'ajoutent les travaux de Michel Bouffiuox (2018-2020) évoqués plus haut.



Figure 1. *Nkisi yombe* collecté lors de la répression d'une révolte par le commandant V. Simon en 1892.

(EO.1967.63.241, collection MRAC ; photo J.-M. Vandyc, CC BY 4.0.)

yombe¹⁷. L'objet est entré dans la collection du MRAC dans le cadre d'un échange avec les Musées royaux d'Art et d'Histoire (MRAH) en 1967¹⁸. Fait rare, l'objet portait encore une ancienne étiquette, ce qui nous permet de l'identifier comme un butin du début de la colonisation (fig. 1). Les dossiers d'acquisition contiennent d'autres références à des collectes violentes. Ainsi, un couteau de jet entré dans la collection en 1906 a été collecté « pendant la révolte dans [la concession de] l'ABIR » (Anglo-Belgian India Rubber Company). L'objet avait servi à « rendre les indigènes invisibles dans leurs attaques contre les Européens »¹⁹. Ailleurs, nous voyons des soldats africains de la Force publique impliqués dans la collecte et la documentation d'objets. Une petite statue vendue au musée en 1902 a ainsi été identifiée comme « fétiche ou amulette Bakongo » sur la base de « l'impression première de plusieurs soldats »²⁰. Les relations hostiles entre les premiers collecteurs et les

17. Sur ces événements, voir Jenssen-Tusch 1902 et Vibeke Knudsen 2003. Sur V. Simon, voir Coosemans 1952.

18. Archives MRAC, DA.3.588. Objet EO.1967.63.241.

19. Archives MRAC, DE378.

20. Archives MRAC, DE 218. Objet EO.o.o.144-1.

Congolais ont souvent empêché tout enregistrement fiable d'informations. À propos d'une série d'objets « collectés » par le militaire Rao dans le district d'Ubangi, une note explique que les noms des objets dans la langue locale n'ont pu être enregistrés « vu l'état d'hostilité de la tribu Babanga »²¹.

On peut certes poursuivre la description de contextes violents de collecte, mais la question se pose inévitablement de savoir dans quelle mesure ils sont représentatifs, et significatifs de l'histoire globale des collections du MRAC. Compte tenu de l'absence de sources primaires pour un grand nombre d'objets, il semble impossible de répondre à cette question de façon stricte et vérifiable.

Il est toutefois possible d'enrichir l'historiographie des collections du MRAC. J'ai, dans la mesure du possible, utilisé le nouvel inventaire pour attribuer des profils aux différentes personnes impliquées dans la collecte. J'ai limité jusqu'à présent ce travail d'identification, de « profilage », aux individus ayant effectué des collectes au Congo avant la Première Guerre mondiale. Bien que cette restriction ait avant tout obéi à des raisons pragmatiques – la recherche laborieuse de biographies de collectionneurs m'ayant amené à cette conclusion –, elle n'est pas sans signification historique. De nombreux collectionneurs sont rentrés chez eux juste avant ou pendant la guerre, et certains n'ont pas survécu. La guerre a également entraîné un arrêt temporaire de l'afflux d'objets. Le résultat de ce profilage apporte peu de précision au niveau des objets individuels, mais il contribue à notre compréhension de l'évolution historique de la collection du MRAC. Un effort similaire a été entrepris en Allemagne pour les collections du Linden-Museum de Stuttgart, avec des résultats qu'il est intéressant de comparer (Grimme 2020 : 55-59)²².

Les diagrammes de la figure 2 présentent les résultats du profilage pour certaines des principales parties de la collection. Plus de la moitié des plus de 40 000 objets collectés au Congo avant la Première Guerre mondiale faisaient partie, soit d'une importante acquisition, soit de ce que l'on appelle l'« Ancienne Collection ». Ces sous-ensembles plus importants, assortis de dates approximatives, sont représentés dans le plus grand diagramme en haut à gauche. La première grosse portion à partir du haut et dans le sens des aiguilles d'une montre correspond à l'Ancienne Collection. Il s'agit de plus de 8500 objets enregistrés avant 1910, dont beaucoup ont appartenu à l'État indépendant du Congo et ont parfois été exposés avant la création du musée en 1898. Couttenier (2005 : 197-198) a montré comment ces objets étaient classés à l'origine selon une grille composée de douze régions géographiques et de douze groupes thématiques. Les objets étaient identifiés par des numéros tels que « Eq.IX.344 », « Eq. » faisant référence à la région de l'Équateur et « IX » au groupe thématique « Guerre ». En 1910, J. Maes débuta une

21. Archives MRAC, DE 189.

22. « Discomforting heritage: objects from colonial contexts in anthropological museums » (2016-2018) était un projet de collaboration entre le Linden-Museum de Stuttgart et l'université de Tübingen. Dans son étude de 2020, Grimme compare les collections de Namibie, du Cameroun et de l'archipel Bismarck.

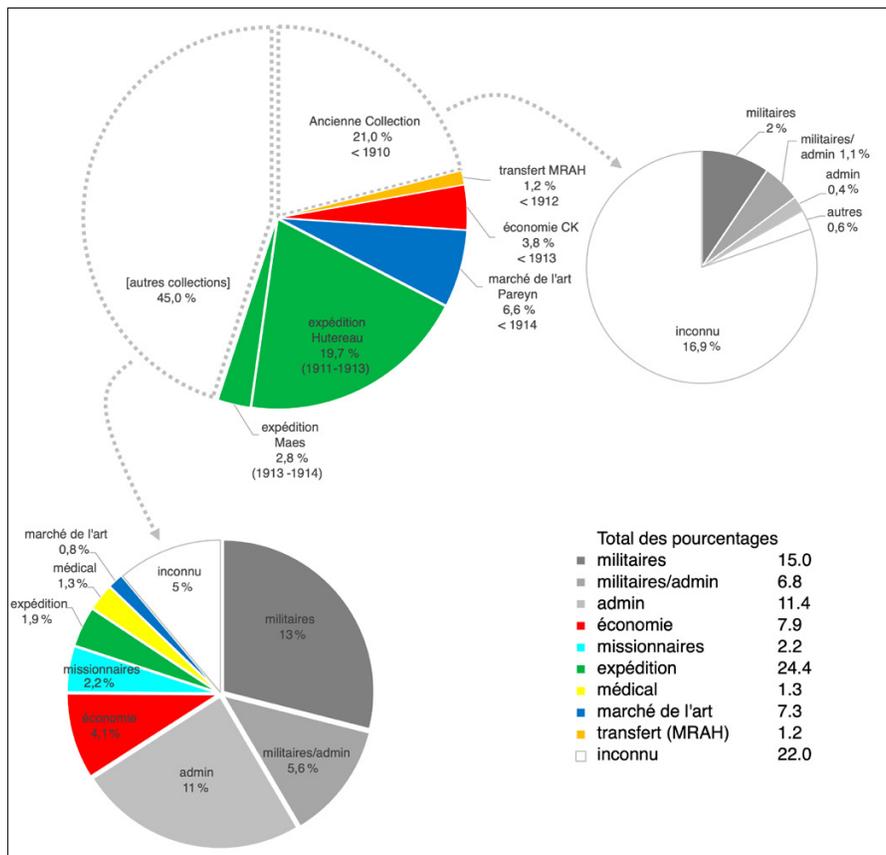


Figure 2. Diagrammes indiquant les profils des collecteurs au Congo. Tous les pourcentages se rapportent au nombre d'objets collectés au Congo avant la Première Guerre mondiale (40 466 objets). (Graphiques réalisés par l'auteur).

nouvelle classification, le Répertoire général (RG), dans laquelle un numéro unique était attribué à chaque objet. L'Ancienne Collection fut renumérotée et l'exemple ci-dessus devint finalement « R.G. 55 2/1 » (fig. 3)²³.

Nous ne disposons des noms des collecteurs que pour 15 % de l'Ancienne Collection. Le petit diagramme en haut à droite, révèle qu'il s'agit en grande majorité de militaires. En l'absence de dates de collecte, j'ai comptabilisé dans la catégorie « militaire/admin » les officiers de l'armée qui ont ensuite endossé des fonctions administratives. Les fonctionnaires d'État non liés à la Force publique sont classés dans la catégorie « admin », et une catégorie résiduelle comprend deux médecins, un missionnaire, un commerçant et un collectionneur d'art de la première heure. On ignore le nom du collecteur

23. Le processus de renumérotation a duré plusieurs décennies. Au début des années 2000, des numéros tels que « R.G. 55 2/1 » ont été modifiés en « EO.o.o.55-1 » pour avoir des numéros d'inventaire uniques pour tous les objets du MRAC (fig. 3).

pour la plupart des objets. L'historiographie nous apprend cependant que l'État indépendant du Congo était dirigé principalement par des militaires (Couttenier 2005 : 168). Si l'on examine les types d'objets collectés, environ un cinquième d'entre eux sont des armes, tandis que la catégorie la plus importante est constituée d'ustensiles ménagers. Il est plus que probable que le pourcentage de militaires parmi les collecteurs connus, soit 60 à 75 %, vaut aussi pour le reste de l'Ancienne Collection.

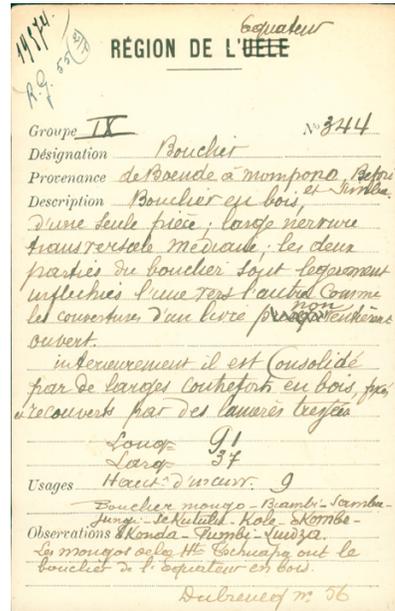


Figure 3. Bouclier collecté par le lieutenant René Dubreucq (1869-1914) dans la région de l'Équateur de l'État indépendant du Congo. L'objet faisait partie de l'Ancienne Collection.

À droite, l'ancienne fiche d'inventaire.

(EO.0.0.55-1, collection MRAC ; photos J. Van de Vyver, CC BY 4.0.)

Le sous-ensemble suivant, dans le sens des aiguilles d'une montre, est beaucoup plus petit et représente les objets transférés du Musée du Cinquantenaire au Musée du Congo belge en 1912. Quelques objets seulement, dont les dates d'acquisition se situent entre 1891 et 1902, sont accompagnés d'informations sur leurs collecteurs. Nous savons, par exemple, que certains ont été « collectés » par le militaire G. Gustin, qui fit également un don direct au musée de Tervuren. L'origine de l'objet le plus impressionnant de ce transfert n'a été connue que dix ans plus tard, lorsque l'ancien marchand A. Delcommune (1922 : 104) a raconté dans ses mémoires comment il s'était emparé d'une grande statue *nkisi*, lors d'une brève guerre entre les chefs de Boma et les maisons de commerce européennes.

La sous-collection suivante correspond à trois dons consécutifs faits par la Compagnie du Kasai (CK), une société de production de caoutchouc créée en 1902 et longtemps contrôlée par Léopold II. Les objets sont arrivés en

1905, 1910 et 1913, le dernier don étant le plus important avec plus de 1400 objets. Grâce à ce soutien au musée de Tervuren, la CK espérait redorer son blason. Aucun des dossiers d'acquisition ne contient d'informations sur les collecteurs d'origine et leurs pratiques de collecte²⁴. L'historiographie de la domination de la CK sur le Kasai est cependant suffisamment claire pour savoir qu'il serait absurde de croire que les collections du CK étaient le fruit de transactions libres et équitables. Pour maximiser l'extraction du caoutchouc et les profits, la CK soumettait la population congolaise à des formes d'oppression dégradantes (Vansina 2010 : 86-116 ; Vellut 2017 : 172 ; Zana Etambala 2020 : 41-47).

Viennent ensuite d'importantes acquisitions du collectionneur et marchand d'art et d'objets congolais Henri Pareyn, basé à Anvers. À partir de 1903, Pareyn arpente les quais de l'Escaut chaque fois qu'un navire accoste en provenance du Congo, proposant aux hommes en congé de la colonie de gagner un peu d'argent en échange de leurs souvenirs exotiques. À force d'accords sélectifs avec les colons, il affûta son coup d'œil et bientôt repérer ce qui était rare, ancien ou avait une valeur esthétique. Le Musée du Congo belge lui a acheté environ 80 objets en 1911, et une collection beaucoup plus importante de plus de 2500 objets en 1914 (Wastiau 2000 ; Couttenier 2005 : 262-263 ; De Palmenaer 2020 : 73-74). Aujourd'hui, Pareyn est célébré en tant que fondateur d'importantes collections muséales, mais sa correspondance est le plus souvent muette sur l'identité des premiers collecteurs²⁵.

La portion suivante du diagramme représente les plus de 7900 objets amassés par Joseph Armand Hutereau dans la région de l'Uele, au nord-est du Congo, lors d'une mission de collecte ethnographique qui s'est déroulée de 1911 à 1913. Capitaine de la Force publique, Hutereau avait combattu plusieurs rébellions et commandé plusieurs postes et camps militaires dans la région de l'Uele entre 1897 et 1903. Il était craint par la population locale, ce qui eut un impact certain sur sa mission de « collecteur ». Dans certains cas, il semble qu'il ait acheté des objets à des chefs qu'il avait combattus auparavant (Vandenbergen 2019 : 120). Hutereau moissonnait à la hâte et en grandes quantités, sans prendre beaucoup de temps pour enregistrer les informations contextuelles. Il correspondait avec les agents coloniaux en poste dans les régions qu'il allait ensuite explorer, et les objets étaient souvent demandés et remis par les communautés locales avant même son arrivée (Couttenier 2005 : 272). À Tervuren, les objets d'Hutereau envahirent les réserves, mais à cause de la guerre, leur enregistrement ne commença qu'en 1917.

24. Archives MRAC, DE 42 (1905), DE 116 (1910) et DE 357 (1913). Le DE 42 contient le catalogue imprimé *La Compagnie du Kasai à l'Exposition coloniale de Tervueren* (1910), « vendu au profit d'Œuvres Coloniales ».

25. Archives MRAC, DE 200 (1911) et DE 378 (1914). Après le décès de Pareyn en 1928, sa collection a été vendue aux enchères. Une grande partie a été achetée par Sir H. Wellcome et ces objets ont été transférés au Fowler Museum de l'UCLA en 1964 (De Palmenaer 2020 : 75-76). Fait relativement surprenant, le catalogue de 1928 mentionne pour certains objets « Collection Ct. Lemaire 1897 ». Je remercie Carlee Forbes pour avoir attiré mon attention sur ce point.

Hutereau n'était pas encore complètement rentré qu'une autre mission de collecte ethnographique avait démarré, dirigée cette fois-ci non par un militaire, mais par un ethnologue et conservateur de musée du nom de Joseph Maes. L'expédition de Maes débuta en mai 1913 et se concentra sur les bassins des rivières Lukenie, Kasai et Sankuru. En 10 mois, Maes visita 120 villages et expédia plus de 1200 objets. Contrairement à ses prédécesseurs, il était sélectif et chercha surtout à compléter les collections de Tervuren. Il nota soigneusement les emplacements géographiques, mais relativement peu le contexte social des objets. En outre, Maes faisait souvent appel à des agents coloniaux (Couttenier 2005 : 278-284).

En partant de l'Ancienne Collection dans le sens des aiguilles d'une montre jusqu'à la mission de collecte de Maes, le diagramme supérieur gauche de la figure 2 représente plus de 55 % des objets collectés au Congo avant la Première Guerre mondiale. Pour les objets restants, j'ai continué à établir le profil des collecteurs, en identifiant à chaque fois les individus associés au moment où les objets commençaient leur voyage vers le musée. J'ai consulté les informations biographiques contenues dans les dossiers d'acquisition du musée et dans la Biographie coloniale belge, ainsi que d'autres sources. Les catégories que j'ai choisies sont des généralisations abstraites et, en tant que telles, discutables. Leur utilité (limitée) réside dans le fait que j'ai essayé d'être aussi cohérent que possible lors de mes recherches et dans le classement de plusieurs centaines d'individus. Les résultats sont présentés dans le diagramme inférieur de la figure 2.

La catégorie la plus importante, soit 13 %, est celle des militaires en service actif lors de la collecte des objets. J'ai comptabilisé 6 % des objets dans la catégorie « militaires/admin » lorsqu'ils ont été collectés par des personnes dont le parcours professionnel les a fait passer d'une profession militaire à une profession plus administrative, et lorsque les sources ne nous permettent pas de savoir à quel moment de ce parcours les objets ont été collectés. Les acteurs étatiques aux fonctions administratives et qui n'étaient pas impliqués dans la Force publique ont été comptabilisés dans « admin », soit un pourcentage de 11 %. J'ai regroupé les marchands, logisticiens, ingénieurs, chefs de plantations, agronomes, etc., dans la catégorie « économie », soit 4 %. Les « missionnaires » ne représentent quant à eux que 2 % et occupent une place moins importante que celle qui leur est habituellement attribuée dans les récits. Des pourcentages tout aussi faibles ont été calculés pour les profils « expédition », désignant les personnes impliquées dans de petites explorations scientifiques ; « médical », catégorisant les médecins et un vétérinaire, et « marché de l'art », regroupant certaines personnalités éminentes de la société, qui rassemblaient des collections dans un souci mondain d'expression de leur sophistication. Une catégorie résiduelle de 5 %, labellisée « inconnu » correspond à des dons anonymes ou à des collecteurs que je n'ai pas (encore) pu identifier.

Conclusions

La recherche de provenance nous incite aujourd'hui à nous éloigner d'une approche centrée sur l'objet, souvent sans issue, pour analyser des séries d'objets liés par des histoires d'acquisition communes. Grâce à l'application de méthodes issues des sciences humaines numériques, j'ai construit un inventaire amélioré des collections, marquant ainsi une étape importante dans notre compréhension de la composition quantitative de la collection par continent, sous-continent et pays. Cet inventaire a permis d'observer qu'au moins 60 % des objets congolais enregistrés pendant la période coloniale avaient été collectés avant la Première Guerre mondiale. J'ai ensuite analysé l'identité des collecteurs et les ai regroupés en grandes catégories que j'ai pu en partie relier à certaines acquisitions majeures.

Cette recherche éclaire d'un jour nouveau l'importance relative de la collecte en contexte de violence ou de domination politique dans la constitution historique des premières collections du MRAC en provenance du Congo. Elle esquisse une réponse à des questions qui sont au cœur du débat sociétal plus large, concernant le destin futur des collections coloniales. Si cette étude n'établit pas de distinction claire entre ce qui doit ou ne doit pas être considéré comme « pillé » ou obtenu « illégalement », elle exclut l'hypothèse qui a refait surface dernièrement selon laquelle pas plus d'« un pour cent » des objets auraient été obtenus par la violence et l'oppression²⁶. En Belgique, le mythe d'une conquête pacifique du Congo par les troupes de Léopold II, qui aurait libéré le peuple de l'esclavage et inauguré une ère de progrès, a été entretenu pendant une grande partie du XX^e siècle (Vellut 1984 : 671-672 ; Vanthemsche 2012 : 70-72). L'un des prolongements les plus persistants de ce mythe est sans doute l'idée que les collections du MRAC sont principalement issues d'échanges fraternels et de transactions honnêtes.

Au moins 15 % des objets collectés avant la Première Guerre mondiale ont été emportés par des militaires en service actif, et au moins 11 % par du personnel administratif qui se trouvait lui aussi dans une position d'inégalité fondamentale vis-à-vis des Congolais. Ces chiffres constituent un minimum dans l'évaluation des acquisitions par la violence directe ou implicite. L'historiographie de l'État indépendant du Congo et des premières années du Congo belge nous permet de supposer raisonnablement qu'une partie importante de l'Ancienne Collection, du transfert du Cinquantenaire, de la donation de la CK, de l'achat Pareyn, des expéditions Hutereau et Maes, jusqu'aux objets collectés par les ingénieurs, les médecins et les personnalités de la haute société, ont originellement été acquis par la force ou sous la pression. Compte tenu des similitudes dans la nature de la domination coloniale

26. L'idée a plusieurs fois été reprise dans la presse en 2021, avec des titres tels que « *Dermine geeft Congolese roofkunst terug* » (Dermine rend les œuvres d'art congolaises spoliées) (*De Standaard*, 19/06/2021), « *Belgium leads in systematically returning stolen art* » (La Belgique est leader dans la restitution systématique d'œuvres d'art volées) (*Brussels Times*, 7/07/2021), ou encore, « *Tout n'est pas spoliation au musée de Tervuren !* » (*L'Écho*, 21/11/2021).

des puissances européennes à travers l'Afrique, il n'y a aucune raison de croire que la proportion de personnel militaire parmi les collecteurs au Congo ait été inférieure à ce que l'on a observé, par exemple, pour les collections du Linden-Museum pour la Namibie (46 % de militaires) et le Cameroun (41 %) (Grimme 2020 : 57-58). Et si cette recherche ne confirme pas les soupçons des activistes décoloniaux, selon lesquels tous les objets du MRAC ont été volés, on est bien obligé de conclure modestement que leur évaluation est sans doute plus proche de la réalité historique que ce que les discours plus officiels nous présentent aujourd'hui.

Bibliographie

- Baloji, S. & Couttenier, M. 2014. « The Charles Lemaire expedition revisited: Sammy Baloji as a portraitist of present humans in *Congo Far West* ». *African Arts* 47 (1) : 66-81.
- Ceyssens, R. 2011. *De Luulu à Tervuren. La Collection Oscar Michaux au Musée royal de l'Afrique centrale*. Tervuren : MRAC (coll. « Studies in Social Sciences and Humanities », vol. 172), 325 p.
- Coosemans, M. 1958. « Simon, Victor-Joseph ». *Biographie coloniale belge* V : 758-759.
- Couttenier, M. 2005. *Congo tentoongesteld: een geschiedenis van de Belgische antropologie en het museum van Tervuren (1882-1925)*. Louvain : Acco.
- Couttenier, M. 2018. « EO.o.o.7943 ». *BMGN-Low Countries Historical Review* 133 (2) : 91-104.
- De Palmenaer, E. 2020. « Henri Pareyn, collectionneur anversois et marchand d'art africain ». In E. De Palmenaer (éd.), *100 x Congo : Un siècle d'art congolais à Anvers*. Kontich/Tervuren : BAI (MAS Books)/MRAC, pp.73-77.
- Delcommune, A. 1922. *Vingt années de vie africaine : récits de voyages, d'aventures et d'exploration au Congo belge, 1874-1893*. Bruxelles : Larcier.
- Dujardin, L. & Vanhee, H. 2007. *La vie d'un patrimoine naturel et culturel*. Tervuren : MRAC (coll. « Collections du MRAC »), 80 p.
- Förster, L. 2016. « Plea for a more systematic, comparative, international and long-term approach to restitution, provenance research, and the historiography of collections ». *Museumskunde* 81 (1/16) : 49-54.
- Grimme, G. 2020. « Systemizing provenance research on objects from colonial contexts ». *Museum & Society* 18 (1) : 52-65.
- Jensen-Tusch, H.C.L. von. 1902. *Skandinaver i Congo. Svenske, Norske Og Danske Mænds Og Kvinders Virksomhed i Den Uafhængige Congostat*. Copenhagen.
- Morren, T. 2022. « The archives of the Royal Museum of Central Africa ». In P. Van Schuylenbergh & M. Leduc-Grimaldi (éd.), *The Congo Free State: What Could Archives Tell Us? New Light and Research Perspective*. Bruxelles : P. Lang.
- Roberts, A.F. 2013. *A Dance of Assassins. Performing Early Colonial Hegemony in the Congo*. Bloomington : Indiana University Press.
- Tonkin, E. 1992. *Narrating our Pasts: The Social Construction of Oral History*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Van Beurden, S. 2015. *Authentically African: Arts and the Transnational Politics of Congolese Culture*. Athens, Ohio : Ohio University Press.

- Van Beurden, S. 2021. *Congo en vitrine. Art africain, muséologie et politique. Les musées de Kinshasa et de Tervuren*. Tervuren : MRAC (coll. « Studies in Social Sciences and Humanities », vol. 180).
- Vandenbergen, H. 2019. « Mythes, faits, récits ? La représentation de l'autre et du soi dans la collection Hutereau (1911-1913) au Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren ». In R. Giordano, E. Quaretta & D. Dibwe dia Mwembu (éd.), *Dynamiques sociales et représentations congolaises (RD Congo)*. « L'expérience fait la différence ». Volume hommage à Bogumil Jewsiewicki. Paris : L'Harmattan.
- Vanhee, H. 2000. « Agents of order and disorder: Kongo Minkisi ». In K. Arnaut (éd.), *Re-Visions: New perspectives on the African Collections of the Horniman Museum? Londres/Coimbra : Horniman Museum and Gardens/ Museu Antropológico da Universidade de Coimbra*, pp. 89-106.
- Vansina, J. 1985. *Oral tradition as History*. Madison : University of Wisconsin Press.
- Vansina, J. 2010. *Being Colonized. The Kuba Experience in Rural Congo, 1880-1960*. Madison : University of Wisconsin Press.
- Vanthemsche, G. 2012. *Belgium and the Congo, 1885-1980*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Vellut, J.-L. 1984. « La violence armée dans l'État indépendant du Congo : ténèbres et clartés dans l'histoire d'un État conquérant ». *Cultures et développement* 16 (3/4) : 671-707.
- Vellut, J.-L. 2017. *Congo, ambitions et désenchantements. 1880-1960*. Paris : Karthala.
- Verswijver, G. 1995. « Hidden treasures of the Tervuren Museum ». *African Arts* 28 (3) : 22-31.
- Vibeke Knudsen, A. 2003. *Bornholm-Congo-tur|retur: fortællinger om bornholmere, andre danskere og congolésere samt lidt om Congos historie fra 1870erne til nu*. Rønne: Bornholms Museum.
- Wastiau, B. 2000. *ExItCongoMuseum*. Tervuren : MRAC, 96 p.
- Wastiau, B. 2004. « The scourge of Chief Kansabala: The ritual life of two Congolese masterpieces at the Royal Museum for Central Africa (1884-2001) ». In M. Bouquet & N. Porto (éd.), *Science, Magic, and Religion: The Ritual Process of Museum Magic*. New York/Oxford : Berghman, pp. 95-115.
- Zana Etambala, M. 2020. *Congo 1876-1914. Veroverd, bezet, gekoloniseerd*. Gorredijk: Sterck & de Vreese.

La place des sources orales dans la recherche de provenance des objets culturels

Donatien Dibwe dia Mwembu¹

Introduction

La restitution des biens culturels fait couler beaucoup d'encre et de salive. À l'occasion du Sommet entre les dirigeants de l'Union africaine et ceux de l'Union européenne, à Bruxelles², le 17 février 2022, le Premier ministre de la RDC, Jean-Michel Sama Lukonde Kyenge, a reçu des mains du Premier ministre belge, Alexander De Croo, un « inventaire complet » de 84 000 objets ethnographiques et organologiques (sculptures, masques, ustensiles, instruments de musique, etc.) d'origine congolaise que le MRAC a amassés depuis 1885. L'épineux problème qui se pose aujourd'hui est donc celui de la documentation, sinon de la définition, des conditions de provenance de ces biens culturels et de l'identification de leurs lieux d'origine, plus particulièrement des communautés propriétaires desdits biens culturels.

Les sources orales, dont il est question dans cette étude, renferment les mémoires collectives, les récits de vie des informateurs, les témoignages oraux sur des événements que ces derniers ont vécus, les interviews, les rumeurs, etc. L'utilisation de l'un ou l'autre type de source orale est fonction des objectifs que le chercheur s'est assignés.

Quel est le sens que j'accorde au terme « mémoires » ? Je pars de la définition que lui donne Bogumil Jewsiewicki, « la mémoire, fondée sur l'oubli, sélectionne et simplifie les faits, elle déforme, évolue, se construit, se déconstruit, se laisse influencer, projette le passé dans le présent et travaille par conséquent avec l'anachronisme » (Jewsiewicki 2005). Mais, j'utilise la mémoire dans le sens de se souvenir de ce qui n'est pas dit par l'histoire, de donner son point de vue, de compléter en se rappelant l'aspect omis, négligé ou oublié par l'écrit, bref, d'apporter des renseignements complémentaires, de fournir plus de détails pour mieux appréhender la situation à un moment donné de l'histoire.

Dans le cadre de cette étude, je tente, grâce à quelques exemples, de montrer non seulement l'apport des sources orales, mais aussi leur limite dans la recherche de provenance des objets culturels et restes humains. En d'autres termes, je voudrais répondre à la question de savoir en quoi, dans cette quête de l'origine, elles complètent les sources écrites et d'archives.

1. Chef de projet / chercheur, Université de Lubumbashi, RDC.

2. Il s'agit du sixième sommet Union européenne-Union africaine qui eut lieu les 17 et 18 février 2022, à Bruxelles.

1. Recherche effectuée de la provenance des objets culturels et restes humains

Je voudrais, avant toute chose, dire que j'ai déjà utilisé les récits de vie et les témoignages oraux des informateurs dans l'élaboration de l'histoire sociale des travailleurs de l'Union minière du Haut-Katanga (Dibwe dia Mwembu 2001). Ces sources orales m'ont permis, par exemple, de répartir les travailleurs par leur région d'origine, de connaître le mode de recrutement à l'époque (forcé ou volontaire) et les conditions de leur acheminement (à pied, par train ou par avion pour les Rwandais et Burundais) jusque dans les villes minières du Haut-Katanga industriel. Ces témoignages oraux constituent un autre son de cloche par rapport aux documents d'archives qui expriment le point de vue du colonisateur.

Je pense aussi que, dans le cadre de la recherche de provenance des objets culturels, pillés ou non, le recours aux sources orales est d'une grande utilité. Certes, c'est un travail fastidieux et coûteux. Pourtant, les récits constituent une source intéressante et riche en informations pour les chercheurs en quête de l'origine des biens culturels. L'utilisation des sources orales a le mérite de confronter les sources écrites et permet de corriger, de compléter, de remettre en question les déclarations des prétendus propriétaires des œuvres d'art conservées dans les musées publics ou privés, et, enfin, de combler le vide là où l'écrit sur le lieu d'origine n'existe pas.

Dans ce contexte, je partage le point de vue de Léon Verbeek qui note que les récits de vie « fournissent l'explication de certains faits et comportements que l'histoire écrite ne donne pas » (Verbeek 1999 : 167). Jan Vansina renchérit en ces termes :

« L'histoire orale ajoute toujours quelques éléments d'information à l'histoire connue, elle est presque toujours plus vivante que l'écrit et elle nuance pour le moins l'interprétation de la documentation écrite ou orale connue, autorisant même parfois une toute nouvelle interprétation » (Vansina 2008 : 18-19).

J'estime que là où la mémoire collective est vivace et marquée par les fonctions de certains objets culturels, la recherche de la provenance de ces derniers auprès de la communauté locale peut aboutir à des résultats satisfaisants. En voici quelques exemples.

1.1. La question des sept squelettes des Mbuti de Wamba³

La provenance des sept squelettes des Mbuti, dits jadis « pygmées », de la région de Wamba dans le nord-est de la RDC est bien connue, de même que l'identité de leur collecteur, le docteur Boris Adé de l'Université de Genève. En ce qui concerne les conditions de collecte de ces squelettes, le docteur Adé déclare avoir exhumé sept corps de pygmées avec l'autorisation des membres de leurs clans respectifs. Mais les enquêtes menées par Christophe

3. Ils sont conservés en dépôt à l'unité d'Anthropologie de l'Université de Genève.

Goumand, adjoint scientifique à l'unité d'Anthropologie de l'Université de Genève, ont montré que l'exhumation des sept corps n'avait pas été autorisée par les responsables de la tribu des Mbuti⁴.

Un projet de recherche, nommé « Retour des fantômes », a été initié sous l'égide du Centre d'art Waza de Lubumbashi, de ses partenaires de la ville de Kinshasa et de ceux d'Europe, à Genève, en collaboration avec l'Université de Lubumbashi⁵. Une mission d'enquête (Mulumbwa Luna 2022), composée des représentants de ces différentes institutions, s'est rendue dans la province de Haut-Uele, dans le territoire de Wamba du 23 janvier au 8 février 2022. Elle devait rassembler des informations sur les circonstances de la collecte des sept corps à Wamba par le docteur Adé, médecin suisse qui a travaillé pour le compte de l'administration coloniale belge, dans les années 1950, à l'hôpital de Wamba. Les enquêteurs ont visité les sites de Bedegao, Bagoya, Maboma, Medjedje, Kasongo, lieux de provenance desdits squelettes. Ils ont procédé à la collecte des témoignages oraux auprès des villageois sur les corps que le docteur Adé avait exhumés et emportés en Suisse, sur les sites historiques de provenance de ces squelettes, et sur leurs impressions à propos de la restitution de ces derniers. Il ressort des informations recueillies, entre autres, que les populations pygmées n'ont pas été consultées au sujet de l'exhumation des sept corps. Un des petits-fils du cuisinier du docteur Adé a révélé que son grand-père avait été chargé de décharner les corps et d'enduire ainsi les squelettes d'un produit pour leur entretien. La question de la restitution des restes humains de ces pygmées n'est pas bien accueillie. Mais les avis sont divergents : une petite frange de la population accepte d'accueillir les ossements et d'organiser des rites funéraires pour leur inhumation. Ils souhaiteraient alors ériger un mémorial en leur mémoire. Par contre, d'autres personnes pensent que selon la coutume, l'inhumation ne se fait qu'une seule fois chez eux et non deux fois. Le retour de ces squelettes dans leurs milieux d'origine risque de poser d'énormes problèmes parmi la population. En effet, selon sa croyance, la présence de ces « fantômes » pourrait jeter un mauvais sort aux habitants. Il vaudrait mieux alors construire des œuvres sociales comme des hôpitaux, des écoles modernes, etc., dans les villages en leur mémoire plutôt que de ramener ces dépouilles.

1.2. La problématique du collier « de Tippo Tip »

L'exemple du collier « de Tippo Tip » porté par une des femmes du chef songye Kamanda ya Kaumbu est un autre cas illustratif. La citation suivante expose la version exprimée dans les archives du MRAC :

4. Lire « Les sept squelettes pygmées de l'Ituri » (UNIGE 2020 : 30-34).

5. Les partenaires du Centre d'art Waza, qui ont fait partie de la délégation, sont la dramaturge Éva Marie Bertschy et le musicien Elia Rediger, tous deux Suisses. À ces Européens, il faut ajouter les Congolais de Kinshasa Michael Disanka et Christiana Tabaro et celui de l'université de Lubumbashi, Olivier Mulumbwa Luna.

« Enregistré dans les collections historiques du musée en 1959, le collier se trouvait déjà dans l'institution depuis près de 10 ans. En effet, en 1949, M. Dandoudis Spiros, un résident grec de la colonie belge de passage dans la métropole, propose à la vente et dépose le collier dans le bureau du directeur du Musée de Tervuren, F.M. Olbrechts (1899-1958).

Les informations consignées alors par ce dernier indiquent que M. Dandoudis Spiros aurait reçu l'objet d'un mécanicien belge, peut-être de la Combelga (une compagnie commerciale belgo-congolaise créée en 1918 à Kabinda pour travailler le coton de la région de Lusambo).

Ce mécanicien aurait été le propriétaire du collier (des années 1930 aux années 1940) à Kabinda, où il l'aurait lui-même acheté (peut-être au début des années 1930) auprès du chef Yakaumbu Kamanda Lumpungu (1890-1936) » (Lacaille 2022).

De 1993 à 2002, j'ai rassemblé beaucoup de témoignages oraux à Kabinda et à Lubumbashi autour du chef songye Kamanda ya Kaumbu, pendu en 1936 par l'administration coloniale (Dibwe dia Mwembu 2007). À ces déclarations, il y a lieu d'ajouter celles que j'ai récoltées à l'issue de l'enquête menée dans le chef-lieu de la province de Lomami, auprès des notables et de l'actuel chef Kamanda, petit-fils du premier chef Kamanda, sur le collier de « Tippo-Tip » à la demande d'Agnès Lacaille du MRAC. Ces sources orales offrent beaucoup d'informations, dont certaines ont été corroborées par certains documents d'archives du district de Kabinda. D'après ces récits, après la pendaison du grand chef songye Kamanda ya Kaumbu, l'administration coloniale a commis des actes de destruction méchante avec l'intention d'effacer une partie de la mémoire collective songye, en général, et les traces de ce chef, en particulier. L'administration coloniale a détruit sa résidence et a utilisé les briques pour la construction d'une maternité à Kabinda. Elle a procédé à la vente aux enchères de sa voiture et de certains de ses biens précieux, dont notamment l'épée d'honneur que lui avait remis le prince Léopold, futur Léopold III, de passage à Kabinda en 1925, etc. (Dibwe dia Mwembu 2007). C'est dans ce contexte que le collier dont il a hérité de son père Lumpungu Kaumbu et que portait une de ses femmes, Mfute, se retrouve aujourd'hui au MRAC à Tervuren. Les témoignages des notables songye, y compris celui en courte vidéo de l'actuel chef songye Kamanda (Lacaille 2022), renseignent que le chef songye Kamanda ya Kaumbu n'a jamais vendu le collier qu'il avait d'ailleurs offert à sa femme favorite, Mfute.

2. Collaboration entre les sources orales et les documents d'archives dans la connaissance des conditions d'acquisition de certains objets culturels

Les enquêtes orales, appuyées par les documents d'archives, peuvent contribuer à la connaissance des contextes locaux de certains biens culturels dans la mesure où la population source (locale) connaît leurs histoires et leurs fonctions communautaires. En voici trois exemples.

2.1. *Le fétiche du chef Nkolomonyi*

Le chef Nkolomonyi est reconnu jusqu'à présent comme un Songye originaire du village d'Eyimeno, près du village de Basubukie, dans la chefferie de Tshofa, territoire de Lubao, dans la province de Lomami. Il était un compagnon de Ngongo Lutete, grand chef tetela, jusqu'au moment de l'arrestation de ce dernier et de sa mort sur la colline de Kabondo. Il s'est imposé chef non seulement chez les Songye mais aussi chez les Tetela. C'est pourquoi les colonisateurs belges l'appelaient (abusivement ?) « chef des Basonga Meno de la région des Batetela » (Dibwe dia Mwembu 2020a).

Féticheur, guerrier et puis chef coutumier dans la région songye surtout dans la chefferie de Tshofa, Nkolomonyi avait beaucoup d'esclaves sur lesquels il disposait du droit de vie ou de mort. Il devait aussi sa réputation à son fétiche à pouvoirs. Ce dernier jouait plusieurs rôles : le protéger pendant la guerre, dévoiler la position de l'ennemi, faire tomber la pluie durant les hostilités pour dissiper la visibilité de l'adversaire, empêcher ce dernier de voir, transformer Nkolomonyi en oiseau pour se déplacer rapidement et atteindre son milieu de destination ou pour fuir l'adversaire, l'hypnotiser et l'attraper facilement, etc. (Dibwe dia Mwembu 2020b).

Les relations entre Nkolomonyi et les colonisateurs n'étaient pas harmonieuses dans la mesure où il se comportait en résistant contre l'occupation de sa région par le régime militariste de l'État indépendant du Congo (EIC) qui s'illustrait par ses exactions et les travaux forcés imposés à son peuple.

La mort de dix-sept personnes, dont il aurait été l'auteur (collection MAS, AE 1940 0001.0047. AE.4014), fut l'occasion tant attendue par le pouvoir colonial pour pouvoir le condamner à mort. La mise à sac des biens d'un grand chef tué était une pratique courante chez les colonisateurs. Les cas de Lusinga, chef des Tabwa en 1884, de M'Siri, roi du royaume de Garenganze en 1891, etc. en sont des exemples. Le cas du chef Nkolomonyi des Songye (1903) n'est donc pas isolé. C'est dans ce contexte que l'on a déploré, après la mort de ce chef, la disparition de certains de ses biens, notamment son fétiche protecteur qui orne aujourd'hui les vitrines du MAS (Museum aan de Stroom) à Anvers en Belgique.

Ce fétiche a été emporté en Belgique par Paul Louis Osterrieth, un commerçant allemand qui s'occupait des plantations de Sukudi Lubao dans le territoire de Lubao. C'est après sa mort en 1939 que sa famille va léguer le fétiche du chef Nkolomonyi au musée d'Anvers. La collecte des sources orales, entendons ici la mémoire collective, peut contribuer à définir les conditions dans lesquelles Paul Louis Osterrieth est entré en possession des objets culturels, notamment ce fétiche (Dibwe dia Mwembu 2020a)⁶.

6. Si les recherches préliminaires sur le chef Nkolomonyi ont été menées dans le cadre de l'exposition *100 x Congo* et son catalogue (2020), je participe actuellement à une recherche de provenance plus approfondie initiée par le MAS : « La collection congolaise du MAS, recherche de provenance dans une perspective belgo-congolaise » avec le soutien du gouvernement flamand.

2.2. *L'épée d'honneur du chef Kamanda ya Kaumbu*

Comme le chef Lumpungu Kaumbu se faisait très vieux, le pouvoir colonial a jugé bon de préparer son successeur parmi ses enfants. Ngongo Lumpungu, l'héritier d'après la coutume, fut écarté puisqu'il était considéré par l'administration coloniale comme « une brute aux impulsions dangereuses ». Il fut de ce fait relégué dans la province de l'Équateur. L'autorité coloniale choisit Kamanda, pour sa jeunesse, comme futur héritier du chef Lumpungu. Elle l'inscrit à l'école des enfants des chefs coutumiers pour y être initié aux méthodes de gestion européenne des entités administratives et répondre ainsi aux critères d'éligibilité à la fonction d'autorité coutumière. Au début de son règne, Kamanda impressionna ses supérieurs : récolte de l'impôt, contribution au recrutement de la main-d'œuvre à destination du Haut-Katanga industriel, etc. C'est dans ce contexte que, de passage à Kabinda en 1925, le prince Léopold lui aurait offert une épée d'honneur, pour son dévouement à la cause coloniale. Mais, avec le temps, le comportement du chef Kamanda a été considéré comme un grain de sable dans l'engrenage de l'appareil administratif colonial. En réalité, il dérangeait. Il aurait rédigé une lettre au roi des Belges pour réclamer l'indépendance de son « pays », le Busongye. Il fallait mettre un terme à ce comportement qui risquait de contaminer les autres chefs coutumiers. Le prétendu double assassinat de Kapinga wa Tshiyamba, une métisse, et de sa fille, pour lequel il avait été pendu, n'aurait été qu'un prétexte pour se débarrasser de lui. La goutte d'eau qui avait fait déborder le vase.

Après sa pendaison en 1936, sa famille ainsi que ses notables ont déploré la confiscation de certains de ses biens. C'est dans ce contexte qu'une rumeur a commencé à circuler dans toute la région songye, sur la disparition de son épée d'honneur : l'administration coloniale se serait saisie de cette épée comme d'ailleurs des autres objets lui appartenant. Des enquêtes orales, appuyées par des documents d'archives ou d'autres documents écrits, pourraient aider à localiser cette épée ou, en tout cas, à avoir une idée sur sa trajectoire après la mort du chef Kamanda.

2.3. *La tête du chef M'Siri*

J'utilise le mot « rumeur » comme une information inexacte ou exagérée, mais qu'il faut vérifier en vue soit de l'invalider soit de la convertir en fait avéré.

Depuis longtemps, des rumeurs circulent sur la destination de la tête de M'Siri. Originaire de l'Unyamwezi dans le Tanganyika, plus précisément du sud d'Usumbwa et du clan des Basabaga, M'Siri serait né en 1824. Il est arrivé dans la région du chef Mpande des Sanga au Katanga vers 1850 à la recherche d'ivoire et d'esclaves. À la mort du chef Mpande, son hôte, il soumit les Sanga et étendit son royaume appelé Garenganze et fit de Bunkeya la capitale vers 1880.

M'Siri, sollicité par les Belges, refusa de se soumettre à l'autorité du roi des Belges et de permettre ainsi au capitaine Bodson de planter le drapeau

de l'EIC sur son territoire. Il fut considéré comme un obstacle à éliminer puisque son refus risquait de compromettre l'occupation du territoire par les agents de l'EIC au profit de Cecil Rhodes qui travaillait pour le compte de l'Angleterre. Il fut ainsi assassiné par le capitaine Bodson le 20 décembre 1891. Celui-ci fut à son tour tué par un des fils du chef M'Siri présent lors de la mort de son père (Couttenier 2018).

Après son assassinat, le corps de M'Siri fut décapité. Sa tête devait être emmenée en Europe, à l'instar de celle du chef Lusinga des Tabwa, sept ans plus tôt, en 1884. Deux versions circulent. Selon la première, officielle ou de la famille royale yeke, elle aurait été emportée en Belgique, tandis que selon la seconde, celle en dehors de la famille royale et non officielle, elle aurait été abandonnée par les porteurs de l'expédition Stairs, sur la colline Kashengeneke, dans la région de Pweto, dans le nord de l'actuelle province du Haut-Katanga alors qu'on l'acheminait en Europe. Des enquêtes orales pourraient être menées d'abord chez les Yeke pour recueillir ces différentes versions, ensuite, dans la région de Pweto, auprès des populations riveraines de la colline Kashengeneke. Il serait alors possible de les croiser et de les contextualiser, grâce aux documents écrits, notamment ceux d'archives, en vue de déboucher sur une version partagée. L'apport de ces derniers est important dans la mesure où ils pourraient infirmer ou confirmer l'une ou l'autre version. Mais, il ne faut pas perdre de vue qu'ils ne disent pas toujours la vérité. Ils expriment le point de vue des Européens.

3. Limite des sources orales

Il faut reconnaître qu'il est difficile de définir la provenance de tous les objets culturels et culturels ordinaires, c'est-à-dire familiaux ou individuels.

La plupart des pièces pillées ont été acquises à l'époque de l'EIC, une période de conquêtes et d'une administration militariste. Plusieurs expéditions punitives ont été exercées contre les chefs congolais, farouchement opposés à la pénétration européenne et à la colonisation, ou encore contre ceux qui désobéissaient aux instructions de l'administration de l'EIC. C'est dans ce contexte que beaucoup de biens culturels des chefs « rebelles » furent soit détruits soit emportés par, entre autres, les chefs militaires. Parfois, les sources orales sont muettes à leur sujet pour diverses raisons. D'abord, ces pièces sont anciennes et appartiennent à des générations disparues. La nouvelle descendance ne les a pas connues et ignore tout de leur existence, de leurs fonctions au sein de la communauté et de leur migration. Cette catégorie de personnes ne peut pas être utile dans la recherche de leur provenance.

Ensuite, il y a eu, depuis, beaucoup de changements au sein de nombreuses communautés locales. Au fur et à mesure de l'expansion du christianisme, les populations converties abandonnaient leurs pratiques culturelles qu'elles considéraient désormais comme diaboliques et donc incompatibles avec leur foi chrétienne. Dans ce contexte, il serait difficile de prétendre connaître les conditions de provenance des objets culturels qui font l'objet de tant de débats aujourd'hui.

Compte tenu des enjeux politiques d’hier (période coloniale) et d’aujourd’hui (période postindépendance), les informateurs disent parfois ce qui plaît au régime politique en place au lieu des faits tels qu’ils se sont réellement passés concernant les conditions d’acquisition d’un objet culturel. Certaines déclarations des informateurs, même celles contenues dans des documents d’archives, peuvent avoir été fabriquées de toutes pièces ou, au mieux, obtenues par contrainte. Il arrive alors que l’on décèle des contradictions entre les différents informateurs autour d’un objet culturel. « Il est important de souligner dans ce contexte que les archives coloniales – et les archives en général – ne sont pas des institutions neutres, dans lesquelles des événements et des processus sont simplement consignés et conservés, mais qu’elles produisent, reproduisent et/ou occultent activement des conceptions, des idées, des catégories et des réalités sociales » (Matthys & Van Beurden 2021 : 358). Mais, il est important de noter que des témoignages oraux recueillis professionnellement et selon une méthodologie réfléchiée auprès de la population peuvent être transcrits ou conservés sous la forme d’enregistrements (au magnétophone), etc. Dans ce cas, ils constituent ainsi des archives orales et comblent, au même titre que les sources orales, les lacunes observées dans les travaux écrits.

En guise de conclusion

Les documents d’archives donnent les points de vue des colonisateurs. Il en résulte des lacunes que seules les enquêtes orales peuvent combler. Muteba Kabemba Nsuya (1976 : 143) note que « les points de vue des Européens [...] sont souvent injustes ou incomplets et interprètent parfois très mal le comportement et les réactions des Africains ». Dans le domaine de la recherche de provenance des objets culturels, les sources orales s’érigent en une sorte de contre-expertise pour infirmer ou confirmer non seulement la provenance de l’objet culturel, mais aussi les conditions de son acquisition. Parfois, elles complètent ou corrigent les documents d’archives ou tout simplement les documents écrits. Elles sont incontournables dans la recherche de provenance. Mais elles ont des limites.

Bibliographie sommaire

- Couttenier, M. 2018. « Afrikaanse geschiedenis en kolonisatie vanuit een contra-puntisch perspectief: de confrontatie en samenwerking tussen Yeke en de Congo Vrijstaat ». In M. Couttenier, N. Standaert & K. Van Nieuwenhuyse (éd.), *Eurocentrisch denken voorbij. Interculturele perspectieven in geschiedenisonderwijs*. Louvain : Universitaire Pers Leuven (coll. « Historisch denken »), pp. 77-108.
- Dibwe dia Mwembu, D. 2001. *Histoire des conditions de vie des travailleurs de l’Union Minière du Haut-Katanga/Gécamines, 1910-1999*. Lubumbashi : Presses universitaires de Lubumbashi, 236 p.

- Dibwe dia Mwembu, D. 2007. *Le Chef songye Kamanda ya Kaumbu au rendez-vous de l'histoire et de la mémoire congolaise*. Lubumbashi : Presses universitaires de Lubumbashi. Nouvelle édition 2022 : MRAC : Tervuren (coll. « Documents de Sciences humaines et sociales », 105 p. En ligne sur : <https://www.africamuseum.be/fr/research/discover/publications/open-access/documents-social-sciences-humanities>
- Dibwe dia Mwembu, D. 2019. « Le débat sur la restitution des œuvres d'art entre Belgique et RDC ». *Africa e Mediterraneo, Cultura e Societa* 90. *Vivre sur le seuil. Rencontres congolaises* : 26-33.
- Dibwe dia Mwembu, D. 2020a. « La statuaire songye du chef Nkolomonyi dans une perspective congolaise ». In E. De Palmenaer (éd.), *100 x Congo. Un siècle d'art congolais à Anvers*. Tervuren/Anvers : Musée royal de l'Afrique centrale/BAI-MAS Books, pp. 85-88.
- Dibwe dia Mwembu, D. 2020b. « Songye ». In E. De Palmenaer (éd.), *100 x Congo. Un siècle d'art congolais à Anvers*. Tervuren/Anvers : MRAC/BAI-MAS Books, pp. 234-247.
- Jewsiewicki, B. 2005. « Intervention sur Histoire et sociologie de la mémoire dans l'Europe post-communiste », journée du 21 octobre 2005 tenue au CEVIPOF ; communication publiée dans un DVD-Rom, 2^e partie.
- Lacaille, A. 2022 (29 avril). « Ceci n'est pas le collier de Tippu Tip ». Tervuren : MRAC. En ligne sur : https://www.africamuseum.be/fr/learn/provenance/this_is_not_the_Tippu_Tip_necklace
- Mathys, G. & Van Beurden, S. 2021. « Archives et autres sources ». In G. Mathys, S. Van Beurden, E. M'Bokolo, M. Zana Etambala, P.-L. Plasman & L. Uwase (éd.), *Commission spéciale chargée d'examiner l'État indépendant du Congo et le passé colonial de la Belgique au Congo, au Rwanda et au Burundi, ses conséquences et les suites qu'il convient d'y réserver : rapport des experts*, pp. 358-359. Bruxelles : Chambre des Représentants de Belgique.
- Mulumbwa Luna, O. 2022. « Rapport d'enquête historique sur les pygmées (Mbuti) de Wamba, province de Haut-Uele/République démocratique du Congo ». Rapport. Lubumbashi : Université de Lubumbashi, 20 p.
- Muteba Kabemba Nsuya, Grégoire. 1976. « Migrations des travailleurs au Shaba dans l'entre-deux-guerres : témoignages des citoyens Kayembe (Oscar) et Kayuwa (Théodore) ». *Likundoli, Archives et Documents* 4 (2) : 140-159.
- UNIGE. 2020 (mars). « Les sept squelettes pygmées de l'Ituri ». *Campus. Le magazine scientifique de l'UNIGE* 140 (dossier « Restes humains ») : 30-34. En ligne sur : https://www.unige.ch/campus/files/1815/8341/9158/140_-_DO2.pdf
- Vansina, J. 2008. « Préface ». In D. Dibwe dia Mwembu, *Faire de l'Histoire orale dans une ville africaine. La méthode de Jan Vansina appliquée à Lubumbashi (R. D. Congo)*. Paris : L'Harmattan (coll. « Mémoires lieux de savoir »), pp. 9-33.
- Verbeek, L. 1999. « Histoire et littérature orale ». *Cahiers de littérature orale* 45 : 167.

Plus que du papier... Les archives du MRAC peuvent-elles jouer un rôle dans la recherche de provenance et la politique de restitution ?

Tom Morren¹

En réponse au débat international de plus en plus prégnant sur la présence du patrimoine africain dans les musées européens et nord-américains, le Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC) a ouvert durant l'été 2021 un nouveau parcours sur la provenance de ce patrimoine qui traverse ses salles d'exposition. Cette initiative s'est accompagnée de la publication d'une série d'articles sur l'origine des objets de collection « emblématiques » et « caractéristiques » présentés dans les salles du musée (MRAC 2021a). Un an plus tard, lors de la visite du roi Philippe en République démocratique du Congo, un masque *kakuungu* très rare a été offert, à titre symbolique, par le MRAC au Musée national de Kinshasa (Hodge 2022). Ces initiatives visibles font partie intégrante de la métamorphose de l'ancien musée colonial en une entité plus moderne, qui réserve une place éminente à la recherche de provenance et à la politique de restitution. Dans cet article, nous discuterons du rôle des archives du MRAC dans la trajectoire de décolonisation du musée.

1. Repenser la provenance et la restitution

L'importance d'un dialogue ouvert entre un peuple ou un pays et les institutions qui détiennent ses artefacts culturels est depuis longtemps reconnue dans des documents tels que la Convention de l'UNESCO de 1970 (UNESCO 1970) et le *Code de déontologie* du Conseil international des musées (ICOM 2004). Les discussions qui ont suivi le discours de Ouagadougou du président Emmanuel Macron (2017) et le rapport subséquent de Felwine Sarr et Bénédicte Savoy en novembre 2018 (Sarr & Savoy 2018) ont alimenté le débat sur la présence du patrimoine culturel des anciennes colonies dans les musées des anciennes puissances coloniales occidentales. La réouverture un mois plus tard de l'Africa-Museum rénové a suscité de grandes attentes, mais les critiques n'ont pas tardé (Mathys *et al.* 2019). Le musée avait besoin de bien plus que d'un *relooking* à caractère cosmétique ; il ne devait s'agir que de la première étape d'un long processus d'apprentissage visant à repenser les attitudes à l'égard de ses collections.

En peu de temps, le MRAC a publié une déclaration sur la politique de restitution (MRAC 2020), ouvert le débat sur la provenance (MRAC 2021a) et publié des articles sur le sujet (MRAC 2021a), approuvé de nouveaux programmes de

1. Archiviste, service Archives et Gestion des collections, département d'Anthropologie culturelle et Histoire, MRAC.

recherche sur la provenance en collaboration avec des partenaires africains (voir ci-dessous) et contribué au retour d'un masque important sous la forme d'un « prêt à long terme », statut qui rappelle les limites juridiques et politiques de la politique du musée. L'opinion publique ayant toutefois exhorté les législateurs belges à prendre leurs responsabilités, les membres du Parlement fédéral travaillent actuellement sur la définition des conditions des demandes de restitution et de retour physique des « collections coloniales » conservées dans les institutions fédérales belges (Projet de loi 2022). De même, le Parlement fédéral belge devra décider s'il suit les recommandations de réconciliation formulées par le groupe d'experts rattaché à la Commission Congo (Commission Congo 2021).

On a observé ces dernières années une floraison de nouvelles publications scientifiques sur les méthodologies de recherche de provenance et les questions juridiques connexes, qui souvent s'inspiraient les unes des autres. Par exemple, l'étude néerlandaise récemment publiée *Pilot Project Provenance Research on Objects of the Colonial Era* (PPOCE, mars 2022) a élaboré une méthodologie originale, basée sur les expériences d'une équipe d'historiens néerlandais et indonésiens qui étudient les objets issus des colonies dans les musées néerlandais, en s'inspirant d'autres études, dont des articles allemands sur les œuvres d'art volées par le régime nazi et les publications dédiées à la Provenance de l'AfricaMuseum (PPOCE 2022 : 18-55). Selon cette méthodologie et les experts de la Commission Congo, nous devrions lire ces nouveaux engagements à la lumière d'un « mouvement plus large, prônant une justice restaurative et une justice transitionnelle et visant des réparations morales mais parfois aussi matérielles pour des injustices historiques incontestables envers des groupes sociaux variés » (PPOCE 2022 : 11 ; Commission Congo 2021 : 462-475).

Quelle est la place des archives dans ce récit qui touche à la provenance, la restitution et la réparation morale d'injustices historiques ? On considère généralement que les archives liées à la période coloniale dites « archives coloniales » (Van Eeckenrode 2021 : 25-26) jouent un rôle clé dans la reconstruction de la mémoire et de la conscience collective, mais elles soutiennent également les demandes de restitution (Sarr & Savoy 2018 : 35-36). L'accès à ces sources d'un passé commun est décisif selon les experts qui conseillent la Commission Congo. Celle-ci a formulé de nombreuses recommandations en matière d'accessibilité des archives aux institutions belges qui les détiennent. Pour diverses raisons financières, pratiques et juridiques, ces institutions éprouvent des difficultés à répondre aux attentes toujours croissantes des chercheurs et de l'opinion publique (Commission Congo 2021 : 347-397, 409-411). Dans la section qui suit, nous expliquons les défis posés par la variété des archives détenues par le MRAC.

2. Les archives du MRAC et la recherche de provenance

Ce chapitre n'a pas pour ambition de retracer en détail une histoire institutionnelle du musée que l'on peut lire ailleurs (Leloup 2007 : 21-50 ; *Rapports annuels* du MRAC 2007-2020), mais je dois insister sur deux points. Depuis

1898, le musée a toujours fonctionné sous la tutelle d'autorités politiques et administratives hiérarchiques diverses, ce qui a fortement influencé l'idéologie régnant dans l'établissement et déterminé les moyens financiers dont il disposait. Aujourd'hui, en sa qualité d'établissement scientifique fédéral, le musée est régi par des lois fédérales et des arrêtés royaux et contrairement à la plupart des autres institutions scientifiques et patrimoniales, il n'est pas associé aux communautés linguistiques néerlandaise, française ou allemande. Deuxièmement, le musée se caractérisait, et c'est encore le cas aujourd'hui, par un fort degré de décentralisation. Ainsi, il n'existe pas de service central de gestion des collections : la responsabilité des spécimens d'animaux, des minéraux, des objets ethnographiques et archéologiques, des photographies et de la documentation historique est attribuée aux différents services scientifiques, organisés en trois départements (Biologie, Sciences de la Terre, Anthropologie culturelle et Histoire). Au début du XXI^e siècle, de nouveaux professionnels de la conservation, de l'enregistrement et de la numérisation ont rejoint les équipes scientifiques, ce qui a parfois entraîné la création de services d'appui scientifique distincts, comme le service Archives et gestion des collections (AGC) au sein du département d'Anthropologie culturelle (*Rapports annuels* du MRAC 2007-2020).

Chaque unité administrative ou scientifique du MRAC dispose de ses archives. Celles-ci résultent des activités quotidiennes des services ou y sont entrées en tant que pièces de collection (don, achat, etc.) de particuliers, d'institutions ou d'entreprises le plus souvent privés. Dans cet article, nous définissons les archives du MRAC comme l'ensemble des documents en la possession du musée. Les archives institutionnelles sont appelées « archives du musée », tandis que les archives acquises à des fins scientifiques sont appelées « archives privées » ou « collections d'archives ».

2.1. Les défis posés par les archives du musée

Lorsqu'ils parlent d'archives institutionnelles, les archivistes ou les documentalistes font généralement une distinction entre les documents qui sont activement utilisés au sein d'une administration, souvent appelés « archives dynamiques » ou dossiers actifs, et ceux, généralement appelés « archives anciennes » ou « historiques », qui ont perdu leur utilité administrative directe tout en conservant une importance scientifique, culturelle ou historique. Dans un monde idéal, les documentalistes et archivistes suivraient le cycle de vie des documents, du bureau à l'entrepôt de données, et parviendraient à garantir un accès direct à des informations contextualisées, conformément aux réglementations sur la protection des données personnelles ou sensibles.

Les archives du musée sont des archives publiques d'un établissement fédéral. Elles sont donc soumises à la loi sur les archives du 24 juin 1955 (modifiée le 6 mai 2009) (*Moniteur belge* 2009). L'utilisation « active » des archives du musée dans le cadre d'un enregistrement et d'une recherche en cours requiert leur conservation sur place, bien que la loi stipule que les archives de plus de 30 ans doivent être transférées aux Archives de l'État belge. Dans son *audit* des archives du musée en 2007, l'archiviste d'État Geert Leloup a toutefois souligné l'absence de politique générale en matière d'archives (Leloup 2007 : 51-54). Son rapport

de synthèse, dans lequel il a identifié les séries d'archives les plus précieuses (« séries » au sens de catégories de documents résultant d'une même activité et partageant des caractéristiques formelles similaires), a constitué la première tentative pour remédier à la fragmentation de la gestion d'archivage, mais celle-ci doit s'accompagner d'un plan de suivi pour répondre aux normes de qualité des Archives de l'État et de l'actualité numérique (*Moniteur belge* 2010).

Les archives les plus anciennes sont celles qui souffrent le plus de l'absence d'instructions concernant leur conservation et elles sont, dans une mesure variable, menacées de dispersion, de négligence et de dégradation. Nous distinguons clairement les archives des services centraux (direction, ressources humaines, comptabilité, etc.) des archives des départements scientifiques décentralisés. Les premières ont été traitées de 1898 à 1990 selon trois systèmes de classement thématique différents. Malgré les défauts inhérents à ces systèmes et quelques dossiers perdus, la structuration de ces archives a été continue. Les services scientifiques, où les documents et les dossiers ont été conservés de manière à servir au mieux la recherche, n'ont pas connu de systèmes d'archivage comparables. Les documents, au gré des changements de sujets de recherche et de personnel, perdaient leur utilité administrative ou scientifique ; par ailleurs, les compétences et les ressources nécessaires à leur conservation faisaient souvent défaut (Leloup 2007 : 51-54).

Aujourd'hui, les archives historiques de la plupart des services scientifiques sont stockées dans différents bureaux, placards ou caves et ne sont accessibles que grâce au personnel des services concernés. La gestion des anciennes archives des services centraux a été confiée au service AGC. Il existe un inventaire dans la base de données archives.africamuseum.be dont nous avons publié des segments limités de ces archives en utilisant la structure de l'étude de Leloup comme source d'inspiration, mais il reste beaucoup à faire. Nous espérons que les services scientifiques enregistreront également leurs archives dans cette base de données.

Pour éviter que le retard ne se creuse, une politique archivistique d'ensemble devrait également prendre en compte les orientations actuelles en matière de gestion des données, concernant la création (quelle action nécessite d'être documentée ?) ; l'enregistrement (quelles sont les métadonnées nécessaires ?) ; la sélection (quelles données allons-nous conserver pour l'avenir ?) ; et la conservation (comment allons-nous maintenir l'accessibilité aux données ?). Cette question est devenue plus urgente avec la numérisation du processus de travail qui a généré de nouveaux enjeux techniques dans la gestion des archives pour leur utilisation future (formats numériques, intégrité, sécurité) (Boudrez 2008).

2.2. Archives du musée et recherche de provenance

Les problèmes d'accessibilité posés par les archives du musée influencent le résultat de toute recherche de provenance, dans la mesure où ces séries d'archives donnent un aperçu du processus d'acquisition des objets, des spécimens et de la documentation. Dès le début, le conseil d'administration et les services scientifiques du MRAC ont créé des documents et rassemblé

N° de l'objet	DATE			NATURE	DOCUMENTATION	Classification	NUMERO		OBSERVATIONS
	de l'objet	de l'entrée	de l'entrée				de l'entrée	de l'entrée	
64	?	30.7.10	4.8.10	Deux caisses adhésives de collections qui se trouvent dans le service du service des études (anthropologie) contenant des restes d'ossements etc.	Lettre de la Hf n° 1 du 30-7-10 n° 11918	Statut	2610	23 24 26	Gossin n° 22
65	?	?	3-5-10	Deux objets ethnographiques offerts par M. R. Paul Schellens, agent d'immigration de la Compagnie Belge Congo, contenant des ossements humains, deux têtes, une queue, un crâne, une cheville, un œil, une pharynx, des dents.	Lettre de la Hf n° 1 du 27-7-10 n° 11918	Statut	2610	2300 2301	Gossin n° 23
66	?	5.8.10	9.8.10	Une boîte provenant des ossements de Bobolaha (district de l'Equateur) et des fragments de ossements à nu.	Lettre de la Hf n° 1 du 13-8-10 n° 11918	Statut	2610	2301 2310	Gossin n° 24
67	?	14.8.10	11.8.10	Un paquet contenant un petit animal semblant appartenir à la famille des muskulidés, capturé sur les bords du lac Léman, par M. le commissaire à l'Institut de l'Université.	Lettre du 29.8.10 n° 11918 du 28-8-10	Statut	2610	2301	Gossin n° 25
68	?	14.8.10	11.8.10	Un paquet, plantes médicinales récoltées dans le district de l'Equateur ou anthropologie congolaise.	Lettre du 29.8.10 n° 11918 du 28-8-10	Statut	2610	2301	Gossin n° 26 n° 27 et 28
69	13.8.10	?	4.8.10	Les deux sachets de la case à l'origine provenant du district de l'Equateur et accompagnés de leurs documents ethniques.	Lettre du 29.8.10 n° 1 du 15-8-10 n° 11918 n° 11918	Statut	2610	2311 2312 2316	Gossin n° 27
70	13.8.10	14.8.10	1.9.10	Objets de collection provenant du district de l'Equateur (provenance inconnue).	Lettre du 29.8.10 n° 1 du 14.8.10 n° 11918	Statut	2610	2315 2316	Gossin n° 28

Figure 1. Fragment du Registre général d'entrée. Un membre du personnel de la direction enregistre les nouvelles entrées et en réfère à la section scientifique qui reçoit les pièces de la collection.

(AA.0-RGE.1, archives du MRAC, archives du Conseil d'administration et des services de soutien ; © MRAC.)

les données sur les nouvelles entrées de collections dans des dossiers et des registres. Ceux-ci sont utilisés quotidiennement pour le premier enregistrement des collections dans les multiples bases de données du MRAC, et ont été parmi les premiers types de fichiers à être numérisés par le service AGC (Figure 1). Avant toute publication en ligne de ces documents, il faut résoudre des questions juridiques, concernant le règlement général sur la protection des données (vie privée des personnes mentionnées dans les documents).

Les dossiers et registres d'acquisition servent souvent de point de départ à de nouveaux projets internationaux de provenance et de restitution impliquant les collections du MRAC. La recherche archivistique sur les dossiers d'acquisition d'objets de pouvoir rituel du nord-est du Congo (notamment la collection Armand Hutereau) a montré dans quelle mesure leur réintégration (numérique) dans ces sociétés pouvait contribuer au processus de paix (AFRISURGE 2020). De même, les dossiers de l'ancien département d'anthropologie physique ont servi de base au projet d'évaluation multidisciplinaire de l'origine des restes humains (HOME 2019).

On trouve également des informations sur les collections dans d'autres séries d'archives comme les dossiers de missions scientifiques de terrain, la correspondance entre le directeur et les responsables des services scientifiques, les rapports annuels, ou encore les dossiers comptables. On peut également repérer des traces de la connaissance ou de l'expertise de scientifiques sur

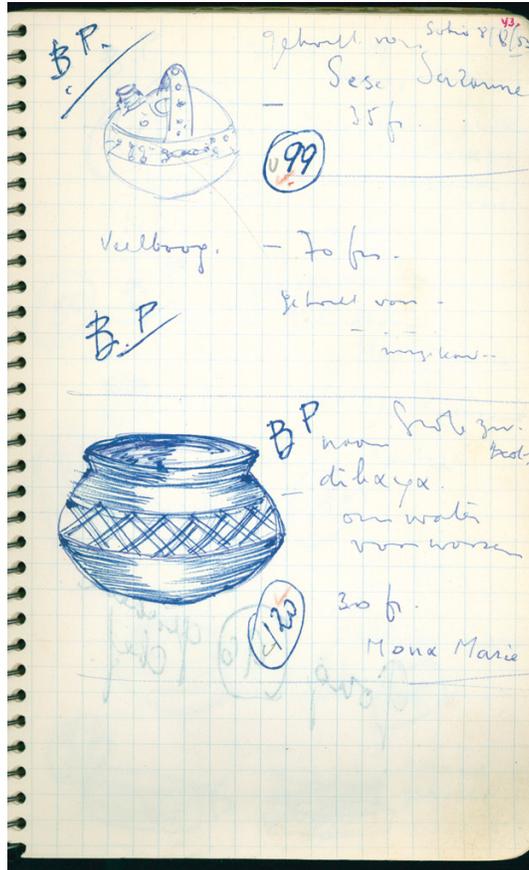


Figure 2. Dessins et notes du carnet d'Albert Maesen lors de sa mission scientifique de 1953 à 1955.

Il s'agit d'un fragment du premier carnet d'un ensemble en comprenant soixante. (DA.1.1, archives du MRAC, archives du service des études patrimoniales ; © MRAC.)

certaines collections dans les archives des services scientifiques. Certains services ont produit des milliers de fiches d'inventaire, avec des informations basiques sur la provenance des objets et les commentaires des chercheurs sur ces derniers. La vaste collection ethnographique (dont le masque *kakuungu*) rassemblée par l'employé du musée Albert Maesen, ne peut être interprétée si l'on ne consulte pas les carnets de mission de ce dernier (Figure 2), tandis que les dossiers de Max Poll du département de biologie contiennent de précieuses informations sur l'« emblématique » grand éléphant exposé au musée (MRAC 2021d).

1700	Bouclier	7933	Aruwira	Etat Indépendant	1911
1701	Bouclier	7934	Upoko	Don de 1911	
1702	Bouclier	7935	Eguateu		
1703	Bouclier	7936			
1704	Bouclier			7937	
1705	Bouclier			7938	
1706	Trompe en bois			7939	
1707	Boulelème			7940	
1708	Canne de chef			7941	
1709	Canne en bois			7942	
1710	Grand fétiche		Boma	7943	
1711	Toufflet de forge			7944	
1712	Cambour		Biangala	7945	
1713	Cambour		Bas Congo	7946	
1714	Cambour			7947	
1715	Cambour		Bas Congo	7948	
1716	Carquois en bois		Kusai	7949	
1717	Carquois en bois avec fleches		Aruwira	7950	
1718	Carquois en bois noir			7951	
1719	Carquois en bois noir			7952	
1720	Casse tête en bois noir			7953	
1721	Casse tête en bois sculpté			7954	
1722	Hache en fer poli			7955	
1723	Hache			7956	
1724	Hache			7957	
1725	Bouteau		Baloke	7958	
1726	Bouteau		Kusai	7959	

Figure 3. Le dossier d'acquisition documentant le don de *nkisi nkonde* (numéro 7943) par les Musées royaux d'Art et d'Histoire en 1912 ne mentionne ni le nom de Delcommune ni la statue.

(DA.2.277, archives du MRAC, archives du service des études patrimoniales ; © MRAC.)

La qualité du processus d'enregistrement des collections du musée a souvent varié, entre abondance et absence totale de données sur la provenance des objets. D'autres archives institutionnelles ou documents privés s'avèrent constituer des sources équivalentes et complémentaires pour les collections du MRAC. La provenance de la statue *nkisi nkonde* entrée au musée en tant que don des Musées royaux d'Art et d'Histoire (MRAH) en 1912 (Figure 3) n'a pu être retrouvée qu'en y associant les mémoires d'Alexandre Delcommune et les archives des MRAH (Couttenier 2018).

Pour mieux localiser ces sources, les Archives de l'État et le MRAC ont publié un guide des archives relatives aux anciennes colonies belges de la RDC, du Rwanda et du Burundi (*Belgique, Congo, Rwanda et Burundi. Guide des sources de l'histoire de la colonisation*). De nombreux services et institutions liés aux gouvernements coloniaux ont joué un rôle d'intermédiaire dans le processus d'acquisition et détiennent par conséquent souvent des archives complémentaires (Tallier, Van Eeckenrode & Van Schuylenbergh 2021 : 926, 940-954). Une grande partie des archives privées liées aux collections mentionnées dans le guide se trouvent à Tervuren.

2.3. Archives privées du MRAC et recherche de provenance

Chaque département scientifique a rassemblé des documents provenant d'entreprises et de personnes privées pour documenter ses collections. Les fonds d'archives privés de deux départements bénéficient de plus d'attention que les autres. Depuis 1898, les services du département des Sciences de la Terre ont exercé un lobbying actif auprès des géologues et des sociétés minières pour obtenir les archives des données géologiques de ces derniers (Chartry *et al.* 1998 : 220-221), en partie cataloguées dans la base de données minières de la RDC (www.drcmining.org). À partir de 1910, le département Histoire a acquis un volume considérable d'archives provenant d'importantes personnalités, entreprises et institutions privées coloniales. Initialement, la collecte des documents a surtout obéi à des objectifs de propagande, mais des critères plus scientifiques ont progressivement pris le dessus (Morren 2022 : 82-89). Les instruments de recherche mobilisés dans cette collecte sont accessibles en ligne (archives.africamuseum.be). Les autres départements n'ont pas encore communiqué au sujet des collections d'archives qu'ils ont acquises.

Les collections d'archives du MRAC ont servi de source primaire pour des études historiques couvrant une grande variété de sujets. L'étude de ces archives en tant que pièces de collection appelle cependant quelques remarques générales sur leur provenance. Par exemple, s'écartant des bonnes pratiques archivistiques, le musée a rarement acquis la documentation complète d'une personne ou d'une institution, mais seulement la partie ayant des liens évidents avec les anciennes colonies. Ainsi, dans les années 1930, la veuve d'Émile Storms a fait don de documents relatifs à la carrière coloniale de son mari, qui ne couvre que 8 des 71 années de sa vie. Or, dans de nombreux cas, d'autres dons accompagnaient l'acquisition des archives d'une personne. Ainsi, en plus de documents, le musée a également reçu de M^{me} Storms les attributs coloniaux personnels de son mari (uniforme, arme à feu, boussole), des objets de pouvoir tabwa et les crânes de trois chefs africains. Les journaux d'Émile Storms constituent également des objets intermédiaires fournissant des informations sur la provenance de ces objets dispersés dans différents départements scientifiques du MRAC (MRAC 2021c).

Une autre caractéristique remarquable des archives privées du MRAC est qu'elles n'intègrent que peu d'archives provenant d'institutions ou d'acteurs africains. C'est d'ailleurs le cas de nombreuses institutions belges dont les collections privées « coloniales » figurent dans le guide *Belgique, Congo, Rwanda et Burundi. Guide des sources de l'histoire de la colonisation*. La nécessité d'inclure des voix africaines dans les collections d'archives du musée n'a jamais été débattue et les sources provenant d'Européens ont été priorisées (Couttenier 2013). Cela ne veut pas dire que les voix africaines sont complètement absentes des archives, mais on ne les « entend » qu'au travers d'un filtre européen. Cette lacune a rappelé l'urgence à trouver des sources africaines avant qu'elles ne disparaissent (Van Eeckenrode 2021 : 35-36). La collecte de récits issus de la tradition orale, comme le récit tabwa du raid de Storms (Roberts 2013), devrait également améliorer la qualité de la recherche sur la provenance historique.

Une dernière remarque : qualifier ces archives de « privées » occulte le fait qu'une partie importante en est composée de documents produits dans l'exercice d'une fonction publique. Des archives comme celles du gouverneur général Félix Fuchs contiennent de nombreuses correspondances non officielles et notes préparatoires à des communications officielles, et elles pourraient sans doute être considérées comme relevant du domaine public (Piret 2011). D'autres, comme les archives de Frantz Cornet, sont le résultat d'une collecte délibérée d'archives publiques dans les administrations locales du Congo (Luwel 1960). La mission Cornet, datant de la fin des années 1940, a révélé la douloureuse absence de cadre légal pour la conservation (de manière générale) des archives publiques au Congo (et en Belgique), état de fait qui n'a changé qu'après 1955 (Piret 2015). Cette discussion sur le caractère privé ou public des archives pourrait apparaître très technique et arbitraire et pourtant, elle va traverser le débat sur la possible restitution des archives coloniales.

3. Archives du MRAC et restitution

C'est l'accessibilité générale des archives du MRAC qui décidera de leur importance dans la recherche de provenance. Les chercheurs africains en particulier rencontrent de nombreux problèmes pratiques pour consulter les sources de leur histoire, conservées en Belgique (mobilité, visa, autorisation, etc.), situation jouant l'inégalité entre Africains et Belges qui a caractérisé l'époque coloniale (Commission Congo : 392-393). De même, les gouvernements des anciennes colonies ont des difficultés à accéder aux archives produites par l'administration locale de leurs territoires (les « archives de gestion »). Comme nous l'avons mentionné, ces archives sont souvent enfouies dans des archives privées, à l'exemple de celles de Fuchs. Cette injustice est utilisée comme argument pour la restitution, mais le transfert des archives ne ferait que déplacer le problème d'inaccessibilité (Van Eeckenrode 2021 : 37-39).

Toute réponse à cette question passe par une nécessaire et totale prise de conscience du fait que ces archives publiques et privées sont nées d'une configuration euro-africaine et qu'elles portent la mémoire des deux communautés. Les archives de Josué Henry de la Lindi, militaire stationné au Congo oriental pendant la Première Guerre mondiale, recouvrent une histoire partagée par la RDC, le Rwanda, le Burundi, la Tanzanie, l'Ouganda, la Belgique, l'Allemagne et le Royaume-Uni (Thuriaux-Hennebert 1964). Lequel de ces pays mérite le plus de les posséder ? L'idée d'un « patrimoine commun » archivistique pourrait constituer une base solide permettant aux parties concernées de s'asseoir autour d'une table et de lancer le débat sur l'amélioration de la situation actuelle (Van Eeckenrode 2021 : 39-41).

Le guide des archives relatives aux colonies belges de la RDC, du Rwanda et du Burundi est le résultat d'une telle conversation, car il répond aux demandes des chercheurs belges et africains d'une meilleure transparence concernant les archives coloniales en Belgique. Il est à espérer que le projet puisse s'inscrire dans la durée, en particulier via des mises à jour régulières, et qu'il s'enrichisse des contributions d'institutions africaines.

Un pas supplémentaire a été franchi avec le projet en cours de numérisation des archives coloniales publiques et privées concernant le Rwanda, en réponse à une demande d'amélioration de l'accès portée par le gouvernement rwandais (DGD 2019). La reproduction numérique permet d'atteindre un plus grand nombre de personnes et ouvre la perspective d'un retour à la fois physique et symbolique des archives en Afrique. Plus important encore, le partage des documents permet au Rwanda de devenir un partenaire égal dans la définition des droits d'accès aux archives partagées. C'est donc à ce pays qu'incombe la lourde responsabilité de protéger les informations sensibles sur les citoyens rwandais, burundais, congolais ou belges qui figurent dans ces archives. Cela ne peut se faire que dans un climat de confiance, débarrassé de tout préjugé (paternalisme, suspicion, etc.) et obstacle juridique (déclassification, RGPD) (Van Eeckenrode 2021 : 41-44).

Un tel changement de mentalité exige du courage et de la persévérance de la part de toutes les parties. Il suppose aussi de dépasser les expériences amères des collaborations passées et des tensions politiques réciproques. Les archives du MRAC abritent le patrimoine commun d'une multitude d'acteurs et les archivistes sont régulièrement confrontés à la défiance de ceux qui ne bénéficient pas d'un accès privilégié. Ces critiques se traduisent souvent par des événements très médiatisés, tels que la vente aux enchères d'un journal important lié à la violente « histoire de l'acquisition » d'un célèbre masque luba (Bouffieux 2019 ; MRAC 2021b), voire par de pures théories du complot (Viewpoints 2019). La compréhension de l'histoire de ces frustrations et la reconnaissance des injustices sous-jacentes devraient nous encourager à trouver de nouveaux moyens d'améliorer l'accès à ces archives et, plus important encore, à engager des discussions franches avec nos collègues africains.

Conclusion

Le musée poursuit la voie de la décolonisation qu'il a choisie, et nous avons montré le rôle que les archives pouvaient jouer dans ce processus. Comme les archives du MRAC renferment la trace des pratiques de collecte de l'institution, elles constituent d'excellentes sources pour les recherches sur la provenance des collections muséales et peuvent étayer de futures demandes de restitution. Leur importance va bien au-delà cependant, car elles contiennent les mémoires d'histoires partagées entre les anciennes puissances coloniales et leurs colonies. En tant qu'ancienne institution coloniale, le musée devrait donc pleinement s'engager dans un monde en voie de décolonisation, en favorisant un accès efficace et généralisé à ses archives, à ses bases de données et à son expertise interne.

Bibliographie

AFRISURGE. 2020. « Transformative Heritage: politics, peacebuilding and digital restitution of cultural heritage in contemporary Northeast DR Congo ». En ligne : http://www.belspo.be/belspo/brain2-be/projects/AFRISURGE_E.pdf (consulté le 8 mars 2022).

- Boudrez, F. 2008. *Digitale bronnen archiveren*. En ligne : http://www.edavid.be/docs/FBoudrez_digitaleBronnenArchiveren.pdf (consulté le 12 septembre 2022).
- Bouffieux, M. 2019 (4 octobre). « Masque volé de Tervuren. La Fondation Sindika Dokolo acquiert le manuscrit de Lapière ». *Paris Match Belgique*. En ligne : <https://parismatch.be/actualites/societe/320593/masque-vole-de-tervuren-la-fondation-sindika-dokolo-acquiert-le-manuscrit-de-lapiere> (consulté le 14 septembre 2022).
- Chartry, G., Errera, M., Delhaj, J. & Tack, L. 1998. « Une documentation cartographique et géologique unique et toujours actuelle, un siècle après la création du Musée ». In D. Thys, Van den Audenaerde, S. Van Hoecke & J.L. Grootaers (éd.). *Africa Museum Tervuren 1898-1998*. Tervuren : MRAC, pp. 220-221.
- Commission Congo. 2021 (26 octobre). *Commission spéciale chargée d'examiner l'État indépendant du Congo et le passé colonial de la Belgique au Congo, Au Rwanda et au Burundi, ses conséquences et les suites qu'il convient d'y réserver. Rapport des experts*. Bruxelles : La Chambre des représentants de Belgique. En ligne : <https://www.dekamer.be/FLWB/PDF/55/1462/55K1462002.pdf> (consulté le 19 juillet 2022).
- Couttenier, M. 2018. « EO.0.0.7943 ». *BMGN–Low Countries Historical Review* 133 (2) : 79-90. DOI : <https://doi.org/10.18352/bmgn-lchr.10553>
- Couttenier, M. 2013. « No documents, no history ». *Museum History Journal* 3 (2) : 123-148. DOI : <https://doi.org/10.1179/mhj.2010.3.2.123>
- DGD (Directorate General for Development Cooperation and humanitarian Aid). 2019. *Rwanda Archives – SO2 – Rwanda*. En ligne : <https://openaid.be/fr/project/xm-dac-2-10-3837> (consulté le 14 septembre 2022).
- Hodge, L. 2022 (juin). « Koning Filip brengt voor het eerst zeldzaam masker terug naar Congo: dit is het verhaal achter het bijzondere kunstwerk ». VRT NWS. En ligne : <https://www.vrt.be/vrtnws/nl/2022/06/01/wat-is-verhaal-achter-het-zeer-zeldzame-masker-dat-koning-filip/> (consulté le 8 septembre 2022).
- HOME. 2019. *Executive summary of the HOME project*. En ligne : <http://collections.naturalsciences.be/ssh-anthropology/home/project> (consulté le 12 septembre 2022).
- ICOM. 2004. *ICOM Code of ethics for museums*. En ligne : <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-En-web.pdf> (consulté le 18 juillet 2022).
- Leloup, G. 2007. *Instellingsarchief van het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika. Een archiefselectielijst*. Bruxelles : Archives de l'État en Belgique (coll. « Archiefbeheersplannen en selectielijsten », no 4).
- Luwel, M. 1960. *Inventaire des documents provenant de la mission Frantz Cornet au Congo (1948-1949) et conservés au Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren*. Bruxelles : Académie royale des Sciences d'outre-mer (coll. « Mémoires », vol. XXIV-1).
- Mathys, G., Luyckfasseel, M., Van Beurden, S., Tansia, T. 2019. « Renovating the AfricaMuseum ». *Africa is a country*, 29 avril 2019. En ligne : <https://africasacountry.com/2019/04/renovating-the-africamuseum> (consulté le 9 septembre 2022).
- Moniteur belge. 2009. « Archiefwet van 24 juni 1955, gewijzigd door de artikelen 126 tot 132 van de wet van 6 mei 2009 houdende diverse bepalingen ». En

- ligne : https://www.ejustice.just.fgov.be/cgi/article_body.pl?language=fr&caller=summary&pub_date=09-05-19&numac=2009202053
- Moniteur belge. 2010. « Koninklijke besluiten van 18 augustus 2010 tot uitvoering van de archiefwet van 24 juni 1955: koninklijk besluit over het archieftoezicht – koninklijk besluit over de overbrenging van archief ». En ligne : https://www.ejustice.just.fgov.be/cgi/article_body.pl?language=fr&caller=summary&pub_date=10-09-23&numac=2010021091
- Morren, T. 2022. « The archives of the Royal Museum for Central Africa ». In P. Van Schuylenbergh & M. Leduc-Grimaldi (éd.), *The Congo Free State: What Could Archives Tell Us? New Light and Research Perspective*. Bruxelles : Peter Lang (coll. « Outre-Mers », no 9), pp. 69-92.
- MRAC. 2002-2020. *Annual Reports*. En ligne : https://www.africamuseum.be/en/about_us/annual_reports (consulté le 22 mars 2022).
- MRAC. 2019-2022. *Viewpoints*. En ligne : https://www.africamuseum.be/en/about_us/viewpoints
- MRAC. 2020. *Restitution policy of the Royal Museum for Central Africa*. En ligne : https://www.africamuseum.be/en/about_us/restitution (consulté le 11 septembre 2022).
- MRAC. 2021a. *Provenance in the Collections*. En ligne : <https://www.africamuseum.be/en/learn/provenance> (consulté le 8 septembre 2022).
- MRAC. 2021b. *Famous Luba Mask*. En ligne : <https://www.africamuseum.be/en/learn/provenance/luba-mask> (consulté le 9 mars 2022).
- MRAC. 2021c. *War Trophies, Ethnographic Objects, and Political Documents Obtained by the Military Officer Émile Storms*. 2021. En ligne : <https://www.africamuseum.be/en/learn/provenance/storms> (consulté le 9 mars 2022).
- MRAC. 2021d. *Elephant*. En ligne : <https://www.africamuseum.be/en/learn/provenance/elephant> (consulté le 9 mars 2022).
- Pilot Project Provenance Research on Objects of the Colonial Era. 2022. *Clues. Research into provenance history and significance of cultural objects and collections acquired in colonial situations*. En ligne : <https://rijks-frontend.azureedge.net/assets/f6ab259d-e1f3-449e-8ef6-26db6e592737?c=46bccdd4fa9d731be409bf5a11acaa6b2c9dc7cb81839f5dee945af693f665d9> (consulté le 14 mai 2022).
- Piret, B. 2011. *Inventaire des archives de Félix Fuchs (1887-1927)*. Tervuren : MRAC (coll. « Inventaire des archives historiques », no 59).
- Piret, B. 2015. « Reviving the Remains of Colonization – The Belgian Colonial Archives in Brussels ». *History in Africa* 42 (2015) : 1-13. En ligne : <https://www.cambridge.org/core/journals/history-in-africa/article/abs/reviving-the-remains-of-colonization-the-belgian-colonial-archives-in-brussels/A0CEFA62DAC09A851321BFECDBD2E111>
- Projet de loi/Wetsontwerp. 2022. *Projet de loi reconnaissant le caractère aliénable des biens liés au passé colonial de l'État belge et déterminant un cadre juridique pour leur restitution et leur retour*. Bruxelles : La Chambre des représentants de Belgique. 25 avril 2022. En ligne : <https://www.lachambre.be/FLWB/PDF/55/2646/55K2646001.pdf> (consulté le 19 juillet 2022).
- Roberts, A. 2013. *A Dance of Assassins: Performing Early Colonial Hegemony in the Congo*. Bloomington : Indiana University Press, 328 p.

- Sarr, F. & Savoy, B. 2018. *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*. En ligne : http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_fr.pdf (consulté le 19 juillet 2022).
- Tallier, P.A., Van Eeckenrode, M. & Van Schuylenbergh, P. (éd.). 2021. *Belgique, Congo, Rwanda et Burundi. Guide des sources de l'histoire de la colonisation (19^e-20^e siècle). Vers un patrimoine mieux partagé ! Bruxelles/Tervuren/Turnhout : Archives de l'État en Belgique/MRAC/Brepols.*
- Thuriaux-Hennebert, A. 1964. *Inventaire papiers Josué Henry de la Lindi, lieutenant général, géologue (1869-1957)*. Tervuren : MRAC (coll. « Inventories of the historical archives », n° 3).
- UNESCO. 1970. *Convention on the means of prohibiting and preventing the illicit import, export and transfer of ownership of cultural property*. En ligne : http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13039&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (consulté le 18 août 2022).
- Van Eeckenrode, M. 2021. « Ouvrir les archives coloniales ». In Tallier, P.A., Van Eeckenrode, M. & Van Schuylenbergh, P. (éd.), *Belgique, Congo, Rwanda et Burundi. Guide des sources de l'histoire de la colonisation (19^e-20^e siècle). Vers un patrimoine mieux partagé ! Bruxelles/Tervuren/Turnhout : Archives de l'État en Belgique/MRAC/Brepols*, pp. 25-47.

Déterrer le passé : les traces des ancêtres à Feshi

Lies Busselen¹

En étroite collaboration avec Placide Mumbembele Sanger,
Agnès Keyzer Van de Ginste Kihani, Jeanette Kihani
Van de Ginste, Willy Lusasi, Pochel Kinzabi,
Bruno Kombo Kembo et Augustin Muhika Liwanda

Ce chapitre vise à examiner de manière critique le contexte dans lequel des corps congolais ont été déterrés sous les ordres de l'agent colonial belge Ferdinand Van de Ginste (1912-1947) après la Seconde Guerre mondiale entre 1945 et 1946 dans les actuelles provinces du Kwango et du Kwilu. Les études de provenance de ce texte ont été menées dans le cadre du projet « HOME » (Human remains Origins Multidisciplinary Evaluation). À partir des recherches à travers les archives et les histoires orales, nous essayons de retracer le processus dans lequel des communautés ciblées sont devenues des objets scientifiques. Les témoignages oraux montrent comment le passé et le présent sont inextricablement liés à travers le souvenir. La prise en compte de cette dimension sociale (mémoire) est indispensable dans les analyses de provenance pour appréhender véritablement la nature « déshumanisante » des collections muséales de restes humains.

« HOME » est un projet scientifique fédéral belge lancé en décembre 2019 qui a pris fin en décembre 2022. Le Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC) collaborait avec six autres partenaires : trois institutions de Bruxelles (Institut royal des Sciences naturelles de Belgique, Institut national de Criminalistique et de Criminologie, Musées royaux d'Art et d'Histoire) et trois universités (Université libre de Bruxelles, Université de Saint-Louis et Université de Montréal). Le projet avait pour but de finaliser un inventaire complet des collections publiques de restes humains en Belgique et d'examiner différentes pistes de rapatriement.

Introduction

Le 30 août 1947, le Musée du Congo à Tervuren avait reçu de Léopoldville (actuelle Kinshasa) une collection de 229 restes humains, dont 185 crânes. Ces derniers avaient été envoyés par le commissaire provincial Firmin Peigneux (1904-1968) après le décès de l'agent colonial Van de Ginste en

1. Historienne et anthropologue de formation, chercheuse pour les études de provenance, elle est au MRAC la personne de liaison avec la RDC dans le cadre du projet « HOME ».

juillet 1947². Cette « collection » constituée par Van de Ginste représente environ 45 % des collections d'anthropologie anatomique (AA), longtemps conservée au Musée du Congo (aujourd'hui Musée royal de l'Afrique centrale) puis transférée à l'Institut royal des Sciences naturelles de Belgique en 1964 (AR 1965 : 6428). L'inventaire des collections d'AA a été spécifiquement produit entre novembre 1897 et 1960 par le Musée du Congo. Le récolement et l'identification de ces collections constituent les objectifs principaux du projet « HOME » (AfricaMuseum 2021a et b)³.

Le registre général des collections d'AA du MRAC recense 518 restes humains. Mais certains de ces enregistrements concernent plusieurs restes humains, entre autres des ossements, des crânes, des moulages de visages et de bustes. D'après les descriptions du registre des collections d'AA, c'est un total approximatif de 622 restes humains qui peut être dénombré⁴.

Ces collections ne peuvent être réduites à des chiffres. Elles représentent en premier lieu les ancêtres de personnes qui vivent parfois toujours dans l'ancien district (aujourd'hui province) du Kwango. Bien que tous les restes humains ne puissent être identifiés avec une personne, une famille ou une communauté, les catégories et les classifications qu'on leur applique et la conservation sont, selon Tiffany Jenkins et beaucoup d'autres chercheurs, déshumanisantes (Jenkins 2014 : 104 ; Rassool 2015 : 664 ; Mataga *et al.* 2022 : 11). Tal Adler, artiste et chercheur au Centre de recherche anthropologique sur le patrimoine et les musées (CARMAH) de l'Université Humboldt à Berlin, témoigne d'une visite privée aux dépôts du Musée d'Histoire naturelle de Vienne : « Voir ces deux personnes placées parmi des milliers d'autres dans la même armoire, rangées après rangées, déshumanisées, a été une dissonance cognitive et une expérience très émotionnelle⁵ » (Hannouch 2020 : 124).

Les chiffres et les classifications ne nous disent pas non plus le nombre et l'identité exacts des crânes et des ossements humains qui ont été collectés au nom de l'anthropologie physique. Mais ces chiffres révèlent néanmoins la concurrence acharnée que se livraient les musées ethnographiques dans le commerce des restes humains provenant de communautés encore vivantes (Legassick & Rassool 2000 : 1-3). La collection Van de Ginste en est un exemple.

2. Lettre « Études anthropométriques Bapende et Basuku par feu Mr. Van de Ginste, F. » de Firmin Peigneux à Floribert Duchesne, 12 juillet 1947 (Archives IRSNB, AA 45).

3. Dans le cadre de « HOME », des inventaires détaillés des collections de restes humains dans les établissements scientifiques fédéraux ont été entrepris, l'inventaire original du Musée du Congo a été transcrit et numérisé pendant plusieurs mois en 2020 et 2021, ainsi que les dossiers d'Anthropologie anatomique (AA), qui contiennent des notes sur la profanation de ces restes.

4. Registre d'Anthropologie anatomique (Archives MRAC, section d'Archéologie et Préhistoire, 1897-1960, D.A.10.11).

5. Traduction libre par Lies Busselen.



Figure 1. Portrait de Willy Lusasi par Esopa Kandu Lusasi à Feshi le 25 avril 2022.
(Photo et © Esopa Kandu Lusasi.)

Waia Waia

Il est 6h37 le 10 mars 2022 à Feshi, Willy Lusasi (°1963) nous attend à la porte d'entrée de notre logement chez Sœur Eugénie. Pour notre arrivée, il a enlevé tous les buissons autour de la tombe de l'agent colonial Van de Ginste. Willy est le fils d'un agriculteur qui a travaillé dans une ferme d'État dans les années 1940 et 1950 à Feshi, dans l'ancien district du Kwango. Il nous salue avec une chanson sur Van de Ginste, administrateur territorial de Feshi de 1945 à sa mort le 4 mars 1947 :

« Waia Waia montera (viendra) demain, celui qui n'a pas payé la taxe (manque de taxe) sera arrêté (incarcéré)

Waia Waia montera (viendra) demain, celui qui n'a pas labouré son champ (manque de champ) sera arrêté (incarcéré)

Waia Waia descendra (viendra) demain, celui qui n'a pas payé l'impôt (manque d'impôt) sera arrêté (incarcéré)

Waia Waia montera (viendra) demain, celui qui n'a pas payé la taxe sera arrêté (incarcéré)

Waia Waia descendra (viendra) demain, celui qui n'a pas labouré son champ (manque de champ) sera arrêté (incarcéré)

Waia Waia montera (viendra) demain, celui qui n'a pas payé l'impôt sera arrêté (incarcéré). »

Cette chanson était interprétée pour préparer la population à l'arrivée du Waia Waia, le surnom donné à Van de Ginste par la population locale. Ce surnom désignait une personne qui est souvent sur la route (communication personnelle Muhika Liwanda Augustin, 9 mars 2022, Feshi). Dans son étude sur les relations de pouvoirs à travers la langue locale, Osumaka Likaka réfère au surnom « *wai wai* », comme une probable réplique de « *waia waia* ». Des surnoms qui étaient des expressions critiques des défaillances du système colonial et induisaient des formes de résistance à son encontre. Chaque surnom illustre localement la dénonciation d'une situation plus ou moins généralisée d'injustice (Likaka 2009 : 95).

D'après Robert E. Smith, professeur dans les écoles secondaires du Congo de 1964 à 1993 et qui faisait à l'époque des recherches sur l'histoire du Congo belge, des sources orales lui avaient déclaré dans les années 1980 que Van de Ginste avait été un agent colonial notoire, surnommé « *wei wei* » ou « *wai wai* » par la population locale. Smith a interviewé des Congolais en langue kituba dans les secteurs Due et Kwilu du territoire de Bulungu en 1966 et 1976, et dans le secteur Bindungi du territoire de Masi-Manimba en 1981 et 1986 (Smith 2005 : 182 ; communication personnelle Robert E. Smith, 4 janvier 2021). Bruno Kombo Kembo (1924), son ancien greffier, a confirmé ce surnom qui faisait référence à la force et au caractère autoritaire de Van de Ginste pour assurer la production de caoutchouc. Si la population ne récoltait pas assez de caoutchouc, mais aussi quand il buvait l'après-midi, Van de Ginste utilisait la chicotte sans vergogne (communication personnelle Bruno Kombo Kembo, 8 mars 2022, Feshi). À Masi-Manimba, Mukidi Audon (1933) nous a raconté que Van de Ginste faisait beaucoup d'allers et retours entre Masi-Manimba et Feshi, car il était proche de Léon Van Caeneghem, le directeur de l'usine des huileries Plantation du Kwango, construite en 1930 à Masi-Manimba (AR 1951 : 7302 ; Buelens 2007 : 462) dont la mauvaise réputation était notoire.

L'infâme réputation de Van de Ginste parmi la population était bien connue dans la région (communication personnelle Zushi Patty, 8 décembre 2022). La chanson servait par exemple à prévenir la population de sa venue. Dans chaque village où Waia Waia prélevait des impôts, les gens étaient informés une ou deux semaines à l'avance (communication personnelle Willy Lusasa, 10 mars 2022, Feshi) : cela leur donnait le temps de procéder aux récoltes et de transférer les produits agricoles dans les paysannats, créés en 1921 (Gunst 2012 : 45).



Figure 2. Photo de la maison de la famille Van de Ginste à Feshi le 10 mars 2022.
(Photo Lies Busselen © MRAC.)

Ferdinandus-Arthur Van de Ginste⁶, connu par le prénom Fernand ou Ferdinand, fut licencié en 1934 en études commerciales et économiques à la Haute École de Gand et en sciences sociales et politiques à l'Université libre de Bruxelles (ULB). En 1935, il entra dans le 6^e régiment de ligne de l'armée belge où il obtint le grade de sergent. Fasciné par la biométrie, il fut engagé comme statisticien dans le laboratoire de médecine légale du professeur Frédéric Thomas⁷ (1906-1986) à Gand où de nouvelles méthodes pour l'identification des victimes de crimes étaient au centre de la formation pratique. Au cours de ces trois ans, Van de Ginste entra en contact avec les techniques de conservation, d'autopsie, de recherche statistique et d'enquête biométrique (Cotmans 2015). Actuellement, ce laboratoire est situé dans le bâtiment de l'Académie royale des Beaux-Arts (KASK) à Gand.

Une fois terminée sa formation en lingala à l'école coloniale et un mois après son mariage avec la comptable Elza Cortier, il partit pour le Congo belge le 17 juin 1938 sur l'*Anversville* (*De Gentenaar* 1938 : 6).

6. Dossier personnel Ferdinandus-Arthur Van de Ginste (Archives AGR2, SPA, fonds Métropole, n° 9302).

7. Dossier personnel Frédéric Thomas (Archives UGent, 294).

comme son intermédiaire avec la population. Lorsque Van de Ginste s'est suicidé, Kabamfu était enceinte de leur quatrième enfant, Jeannette Kihani Van de Ginste, née en 1947 (communication personnelle Jeanette Kihani Van de Ginste, 28 janvier 2022, Kinshasa). Kabamfu était aussi la fille du chef coutumier Nfumu Kihani David de la communauté Ngongo, du village Kimeso dans le secteur de Masi-Manimba à 130 km de Feshi. Elle avait, outre une élégance royale, une capacité à repérer les stratégies politiques entre les différentes communautés (communication personnelle Mukidi Audon, 12 mars 2022, Masi-Manimba).

Papa Kembo, Willy Lusasi et Augustin Muhaki ont déclaré que Van de Ginste s'est suicidé à cause d'une lettre de l'Europe déclarant la possible mort de son père et/ou des autres membres de sa famille lors de la Seconde Guerre mondiale (communications personnelles à Feshi de Bruno Kembo Kombo, 8 mars 2022, de Willy Lusasi, 10 mars 2022, et de Muhika Liwanda Augustin, 9 mars 2022). Mais la correspondance personnelle de Van de Ginste révèle que sa famille était en sécurité et en vie. Par ailleurs, il voulait continuer des recherches sur la collection qu'il avait « rassemblé ». Il avait obtenu une inscription pour un doctorat de sciences coloniales à l'ULB¹⁰. Ainsi, le 15 février 1947 – moins de vingt jours avant son suicide –, il écrivait dans une lettre à sa sœur qu'il cherchait un logement à côté de l'université¹¹.

Tombes profanées

Il existe une vaste littérature sur la profanation des tombes dans le contexte de la création des collections anatomiques et anthropologiques des universités et musées des métropoles européennes. La violation des tombes et le commerce des cadavres à des fins médicales (la dissection dans les cours d'anatomie) étaient monnaie courante en Europe au XIX^e siècle. Il s'agissait d'une pratique pseudo-scientifique répandue et coordonnée dans de nombreux cas par des militaires et fonctionnaires coloniaux dans les anciennes colonies (Macdonald 2011 : 28 ; Simpson 1996 : 176). Van de Ginste n'était pas le premier Belge à violer des cimetières au nom de la science au Congo. Dans les années 1890, un professeur de sciences naturelles liégeois, Demeuze, le précéda (Couttenier 2005 : 112). En septembre 1945, plus de cinquante ans après les exhumations de Demeuze, Van de Ginste expliqua par courrier au directeur du musée du Congo belge *ad interim*, Floribert Duchesne, avoir la volonté d'organiser l'excavation de tombes¹². À la fin de la Seconde Guerre mondiale, violer des tombes au nom de l'anthropologie physique était pourtant une pratique extrêmement problématique, voire pleinement abjecte, du fait de la croissance d'une attitude antiraciste au niveau

10. Lettre « Collection 200 crânes basuku » de F. Van de Ginste à Floribert Duchesne, 25 septembre 1946 (Archives africaines, AIMO (1580), 9053).

11. Lettre personnelle de F. Van de Ginste à Marie Van de Ginste, 15 février 1947 (archives personnelles de la famille).

12. Lettre « Collection 200 crânes basuku », *op. cit.*

international et du déclin réel du racisme scientifique. Les déclarations dénonçant l'existence des « races » par l'UNESCO, inspirées par une génération issue de la pensée anthropologique boasienne dans les années 1950, ont créé un point de bascule dans la communauté internationale (Ferguson *et al.* 2011 : 121 ; Kyllingstad 2014 : 218 ; Berg & Ta'ala 2014 : 6). Néanmoins, une pensée raciale a perduré (Caspari 2003 : 74). Tout juste après la Seconde Guerre mondiale, le centre de Recherche anthropologique et le musée d'Anthropologie de l'ULB virent le jour, sous la direction du professeur François Twiesselmann (1910-1999), qui avait emprunté et examiné quelques crânes de la collection Van de Ginste en 1948¹³. Le fait que ce dernier avait été admis comme doctorant à l'ULB en 1947 pour mener des recherches plus approfondies sur ces crânes suggère que dans les années d'après-guerre à Bruxelles un intérêt croissant pour l'anthropométrie et l'eugénisme avait émergé (Louryan 2010 : 50).



Figure 4. Portrait du greffier Papa Brunog Kembo Kombo à Feshi le 12 mars 2022.
(Photo Lies Busselen © MRAC)

Le contexte des prospections et des exhumations coordonnées par Van de Ginste, a été décrit tant en 1948, dans un rapport de Maurits Bequaert (1892-1973), conservateur au musée de Tervuren¹⁴ qu'en 2022 par l'ancien greffier Bruno Kembo Kombo à Feshi. Leurs assertions indiquent que Van de Ginste avait fait déterrer les crânes du sol contre de l'argent. Ainsi, le

13. Dossier personnel de François Twiesselmann (Archives ULB, 1P 891A).

14. Maurits Leopold Marie Bequaert, ingénieur bilingue ayant une formation en ornithologie, a travaillé pour le gouvernement colonial de 1921 à 1934 et pour le Musée du Congo belge à partir de 1936 (Van Noten 1989).

prêtre jésuite François Lamal, une relation de Van de Ginste, qui vivait à la mission de Kingungi à Kimbongo, à 35 km de Feshi, s'étant rendu au musée le 2 février 1948, témoigna qu'il aurait versé de l'argent à « la première personne qui venait apporter un crâne, parfois des hommes, des femmes et des enfants¹⁵ ». L'excauation de tombes se fit dans les lotissements de Bwangongo, Bukatsona, Masengu et Menikongo à la fin de la Seconde Guerre mondiale en 1945. En outre, Lamal expliqua qu'il n'y avait pas de cimetière commun pour la population, seulement des tombes isolées. Dans les cimetières officiels, les noms des personnes enterrées étaient enregistrés¹⁶. Les restes humains furent exhumés plus tardivement entre 1945 et 1946, en particulier, près de Feshi dans la région de Basuku, dans le groupe Kitoma dans l'ancien district Kwango (communication personnelle, Bruno Kembo Kombo, 12 mars 2022).

Légitimité (juridique)

Bruno Kembo Kombo relate en détail qu'il a lui-même été chargé par Van de Ginste de faire effectuer des fouilles de cimetières anciens et traditionnels par des prisonniers pour 2,5 francs par crâne. Les crânes dont le cuir chevelu et les cheveux n'étaient pas encore décomposés devaient être réenterrés. L'argent était collecté dans la caisse de chaque secteur où des personnes étaient déterrées. Le greffier était ensuite chargé de payer le chef du village. Les crânes ont vraisemblablement été déterrés dans les secteurs de Kibolo, Bindungi et Masi-Manimba. La population ne comprenait pas le but de ces expéditions, mais se laissait « bercer » par l'idée que ces crânes étaient « plus grands et plus importants » que ceux des autres communautés de la région (communication personnelle Bruno Kembo Kombo, 12 mars 2022, Feshi).

S'appuyant sur l'article 19 du décret du 16 août 1939, Van de Ginste demanda le 24 octobre 1945 au gouverneur général Pierre Ryckmans (1891-1959) l'autorisation d'effectuer des fouilles dans la zone des communautés basuku sur le territoire de Feshi (*Bulletin officiel du Congo belge* 1939 : 658-662). S'il en recevait l'autorisation, il ferait don de sa collection au musée de Tervuren et publierait ses résultats dans une revue belge¹⁷. Le 13 décembre 1945, il obtint du vice-gouverneur général Paul-Charles Ermens (1884-1957) l'autorisation d'exhumer des crânes dans la région du Kwango¹⁸. Il fut averti qu'il fallait procéder avec prudence afin d'éviter l'indignation de la population « indigène ». Répondant à ce souci de discrétion, Van de Ginste rechercha ainsi des endroits dans des villages désertés où il n'y avait plus de culte ancestral. Le 25 septembre 1946, il avait déjà recueilli 147 crânes,

15. Rapport « Visite de François Lamal » par Maurits Bequaert, 2 février 1948 (Archives IRSNB, AA 45).

16. *Ibid.*

17. Lettre « Fouilles en territoire de Feshi » de Ferdinand Van de Ginste à Pierre Ryckmans, 24 octobre 1945 (Archives africaines, AIMO (1580) 9053).

18. *Ibid.*

mais son objectif était d'atteindre un total de 200 pièces au début de 1947¹⁹. À cette époque, le directeur du musée de Tervuren Duchesne soutenait l'importance scientifique de ces collectes auprès du ministre Robert Godding (1883-1953)²⁰. Par ailleurs, le 28 juillet 1955, la veuve de Van de Ginste réclama en retour la collection de son époux suite à une offre d'achat de Frédéric Thomas, un professeur dont Van de Ginste avait été assistant dans ses cours pratiques de médecine légale à l'Université de Gand²¹. Que ces pratiques aient pu avoir lieu avec l'autorisation de l'administration coloniale belge, au tout début de l'après-guerre, soulève des questions. En effet, à la même période, l'anthropologue physique néerlandais Hendrik Bijlmer (1890-1959) avait délibérément arrêté ses mesures crâniennes en Indonésie en 1945, particulièrement en raison de la résistance croissante de l'administration coloniale (Sysling 2015 : 153). Dès l'entre-deux-guerres, la Norvège avait également réagi contre la politisation des études raciales. Du fait du nazisme, la méfiance envers les prétentions scientifiques de l'anthropométrie s'est encore renforcée (Kyllingstad 2014).

Le paradigme de la « race pure » après 1945

En congé sans solde entre 1941 et 1944, Van de Ginste, développa un intérêt pour les différents groupes soi-disant « raciaux » de la région. Il se fixa pour objectif de rassembler au moins 200 crânes pour des recherches anthropométriques. La corrélation entre les os wormiens et la suture frontale était l'inspiration principale pour étudier des chaînes ossiculaires entre les os occipitaux et pariétaux chez les Basuku²². Pour cela, il s'est principalement inspiré de l'étude *Contribution à l'étude du métopisme* (1935) de l'archéologue Jean Collette (1901-1936)²³, mais il a également été influencé par le médecin et ethnologue britannique Charles Gabriel Seligman (1873-1940) pour décrire la morphologie des Basuku et des Bapende (1946). Van de Ginste avait sûrement lu *The Races of Africa*, paru en 1930, qui était en 1938 l'une des applications les plus radicales de la théorie des races sur la population africaine, dans laquelle les conquérants en Afrique étaient décrits comme supérieurs aux « races » africaines et glorifiés pour avoir apporté la civilisation. Seligman a été l'un des promoteurs du racisme scientifique. Il a adopté le schéma hamitique classique qui a théorisé différentes catégories raciales basées sur des caractéristiques morales. Il n'était pas d'accord avec le racisme politique du régime nazi (Barkan 1992 : 31) et avait développé la théorie hamitique, notamment l'idée que les populations africaines – les soi-disant « races négroïdes » – étaient irriguées de

19. Lettre « Études anthropologiques A.T. Van de Ginste » de Paul Ermens à Pierre Ryckmans, 13 décembre 1945 (Archives africaines, AIMO (1580) 9053).

20. « Lettre de Floribert Duchesne à Robbert Godding », 18 mars 1947 (Archives MRAC, D2).

21. « Note de Maurits Bequart », 28 juillet 1955 (Archives IRSNB, AA 45).

22. Lettre « Fouilles en territoire de Feshi », *op. cit.*

23. Jean Colette était archéologue et conservateur au musée du Congo Belge dans la section d'Anthropologie et Préhistoire (1935). Au cours de sa carrière, il adopta progressivement des idées évolutionnistes (Couttenier 2012).

« sang hamitique », supérieur aux « races négroïdes » « pures », en se focalisant sur les différences linguistiques et sociétales. L'hypothèse hamitique a été discréditée, mais en même temps son application a été très populaire dans les années qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale (Tarikhu Farrar 2020 : 105). Justement lorsque Van de Ginste a lancé son projet. Convaincu de la possibilité de la disparition des Basuku, il écartait l'hypothèse de « race pure²⁴ ». Une expression très problématique dans le contexte d'après-guerre des années 1940. La « pureté » était conçue comme un statut statique d'une race ou d'une population par rapport à un trait caractéristique ou gène. La notion était soutenue par l'idée d'obtenir une soi-disant « pureté » dans l'isolement d'un peuple (Lipphardt 2012 : 74). En fait, ce paradigme avait perdu sa légitimité surtout aux États-Unis avec la défense du diffusionnisme par Boas au début du XX^e siècle, mais, en Europe occidentale, les idées antihumanistes avaient regagné du terrain avec la montée du nazisme (Barkan 1992 : 280-281 ; Zimmerman 2001 : 146 ; Kyllingstad 2014 : 109). La question de savoir si Van de Ginste était conscient du caractère antihumaniste de ses pratiques, ou s'il était aveuglément guidé par des concepts dépassés reste en partie sans réponse. Il a examiné l'os vermiforme ayant la forme d'un triangle allongé pour le comparer à l'os inca, connu sous le nom d'« os super occipital ou interpariétal » en anthropologie physique (Saunders & Albanese 2006 : 292). Sur base de ses mesures des indices nasal et céphalique des « indigènes », il a tenté de classer les Basuku. Dans cette perspective, il a demandé s'il pouvait examiner les crânes à Tervuren, car il ne disposait pas de suffisamment de matériel à Feshi même²⁵. Ces classifications raciales étaient fondamentales pour le musée : connaître l'origine ethnique des crânes était primordial afin de mieux comprendre les relations de pouvoir, selon Bequaert²⁶.

Épilogue

Les manœuvres pseudo-scientifiques de F. Van de Ginste ont laissé des traces tant scientifiques que sociales. Lamal prêtait encore les crânes en complicité avec le professeur Twiesselmann en 1948. Il continuait à travailler sur une étude statistique, qui référait à l'étude de Van de Ginste et poursuivait les mêmes objectifs que ceux du doctorat envisagé par ce dernier. Sa publication en 1949 établit un lien incontestable entre la jambe dite « supplémentaire » ou jambe inca des Basuku et un certain degré d'intelligence (Lamal 1949 : 11).

Deux ans après l'indépendance du Congo, Khoi Duong-dinh, doctorant en médecine à l'Université de Liège, s'est intéressé à la collection des crânes, qui était alors conservée à Tervuren (1962 : 5-6). Enfin, l'anthropologue physique et professeur Isabelle Ribot a examiné ces collections en 2003. Son objectif était de replacer la diversité craniométrique de deux populations d'Afrique subsaharienne dans une perspective historique (2003 : 25).

24. Lettre « Collection 200 crânes basuku », *op. cit.*

25. *Ibid.*

26. Rapport « Visite de François Lamal » par Maurits Bequaert », *op. cit.*

Au cours de nos conversations à Feshi, il apparaît que l'étude des crânes des Basuku par Van de Ginste a été considérée comme un honneur. D'ailleurs, selon l'historien de la ville, les Basuku sont beaucoup plus intelligents que les autres communautés dans les provinces du Kwango et du Kwilu (communication personnelle Augustin Liwanda Muhika, 9 mars 2022, Feshi).

Tant les répercussions sociales que les réflexions scientifiques sur ces collections montrent l'importance de la recherche collaborative et du caractère social pour mieux comprendre la provenance des restes humains, ainsi que les parcours et réseaux qui ont permis les déplacements de ces soi-disant collections. La recherche sur la provenance ne doit pas être purement axée sur les résultats, en créant des nouvelles classifications à travers des inventaires actualisés. Pour certains, il n'est pas nécessaire de se demander si les ancêtres peuvent être renterrés dans leur sol, pour d'autres, la collection de Van de Ginste est une preuve des caractéristiques essentialistes absolues des Basuku. Cette recherche pourrait constituer un processus partagé qui contribue à la décolonisation des différentes mémoires collectives.

Finalement, inspirés par une discussion intitulée « Necography: Death-Writing in the Colonial Museum » parue dans la revue *British Art Studies*, nous pensons qu'il est important d'accorder un mandat réel à nos collègues africains, et, dans ce cas particulier, à nos collègues congolais. Les réseaux congolais et les paysages de musées en Belgique et en RDC offrent la possibilité de donner à la recherche de provenance un rôle mobilisateur et transformateur dans la déconstruction de la généalogie impérialiste des collections coloniales de restes humains (Hicks 2021).

Remerciements

Nous remercions les coordinateurs du projet « HOME » pour leur aide. Nous remercions également Maarten Couttenier, Els Cornelissen et Jacky Maniacky (MRAC) pour l'inspiration de recherche et pour leurs encouragements tout au long du processus.

De nombreuses personnes nous ont aidée à tenter de mettre en lumière la déshumanisation des collections de restes humains issus des provinces actuelles du Kwango et du Kwilu. Nous remercions Agnès Keyzer Van de Ginste Kihani, qui est la petite-fille de l'agent territorial éponyme, pour la collaboration étroite. Nous remercions également Willy Lusasi, travailleur à Feshi, et Pochel Kinzabi, sociologue qui nous a aidée pour des traductions du kisuku au français, Bruno Kombo Kembo, ancien greffier de Van de Ginste, et l'historien Augustin Muhika Liwanda pour leurs précieuses contributions. Finalement, nous remercions le professeur Bruno Lapika, l'honorable Fabien Boko Matondo, Emmanuel Kukabana, Fiston Buka Boté, Sœur Eugénie et bien d'autres pour leur soutien et leurs conseils pendant notre travail de terrain à Feshi.

Bibliographie

- AfricaMuseum. 2021a. *HOME. Human remains Origins Multidisciplinary Evaluation*. En ligne sur : https://www.africamuseum.be/fr/research/discover/projects/prj_detail?prjid=718 (consulté le 19 mai 2022).
- AfricaMuseum. 2021b. *HOME : Un projet des recherches sur les restes humains dans les collections belges. Les prémices du projet*. En ligne sur : <https://www.africamuseum.be/fr/research/discover/news/home1> (consulté le 19 mai 2022).
- « AR (Arrêté royal) du 23 mai 1951 concernant les distinctions honorifiques du ministères des Colonies ». *Moniteur belge*, 13 septembre 1951 (244-304) : 7241-7306.
- « AR du 24 août 1964 modifiant et coordonnant les attributions de l'Institut royal des Sciences naturelles de Belgique et du Musée royal de l'Afrique centrale », *Moniteur belge*, 27 mai 1965 : 6428.
- Barkan, E. 1992. *The Retreat of Scientific Racism : Changing Concepts of Race in Britain and the United States Between the World Wars*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Berg & Ta'ala. 2014. *Biological Affinity in Forensic Identification of Human Skeletal Remains: Beyond Black and White*. Londres : CRC Press.
- Buelens, F. 2007. *Congo, 1885-1960: een financieel-economische geschiedenis*. Berchem : EPO.
- Caspari, R. 2003. « From Types to Populations: A Century of Race, Physical Anthropology, and the American Anthropological Association ». *American Anthropologist* 105 : 65-76.
- Cotmans, F. 2015. « Thomas, Frédéric (1906-1986) ». Université de Gand. En ligne sur : www.ugentmemorie.be/personen/thomas-frederic-1906-1986 (consulté le 20 avril 2022).
- Couttenier, M. 2005. *Congo tentoongesteld. Een geschiedenis van de Belgische anthropologie en het museum van Tervuren (1882-1925)*. Louvain : Acco.
- Couttenier, M. 2012. « Sociétés scientifiques, musées, universités. L'étude de la préhistoire du Congo belge (1877-1936) ». *Les Nouvelles de l'archéologie* 128 : 23-27.
- Bulletin officiel du Congo belge* . 1939. « Décret sur la protection des sites, monuments et productions de l'art indigène » : 677-686.
- De Brauwère, P. 1938. *Rapport sur l'activité durant les années 1939 à 1945*. Bruxelles : FOREAMI.
- De Gentenaar : katholiek dagblad*. 1938 (3 mai). « Trouwbeloften » : 6.
- Duong-dinh, K. 1962. « Contribution à l'étude anthropologique des crânes de la collection Fernand Van de Ginste du Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren ». Thèse de doctorat. Université de Liège.
- Ferguson, E., Kerr, N. & Rynn, C. 2011. « Race and Ancestry ». *Forensic Anthropology 2000 to 2010*. Londres : Taylor & Francis, pp. 119-154.
- Gunst, B. 2012. « Het Instituut national pour l'Étude agronomique du Congo belge. De integratie van de Congolese peasant in het kapitalistische wereldsysteem ». Mémoire de master. Université de Gand.
- Hannouch, H. 2020. « Human remains and the limits of artistic re-appropriation in photography and film. Interview with artist Tal Adles and curator Anna Szöke ». *Cinergie – II Cinema E Le Altre Arti* 9 (17) : 123-137.

- Hicks, D. 2021. « Necrography: Death-Writing in the colonial Museum ». *British Art Studies* 19.
- Jenkins, T. 2014. *Contesting Human Remains in Museum Collections. The crisis of Cultural Authority*. Londres : Routledge.
- Kyllingstad, J.R. 2014. *Measuring the Master Race: Physical Anthropology in Norway, 1890-1945*. Cambridge : Open Book Publishers.
- Lamal, F. 1949. *Essai d'étude démographique d'une population du Kwango. Les Basuku du territoire du Feshi*. Bruxelles : Librairie Falk Fils, Georges Van Campenhout.
- Legassick, M. & Rassool, C. 2000. *Skeletons in the cupboard. South African museums and the trade in human remains 1907-1917*. Le Cap : South African Museum.
- Likaka, O. 2009. *Naming Colonialism. History and Collective Memory in the Congo, 1870-1960*. Wisconsin : University of Wisconsin Press (première édition).
- Lipphardt, V. 2012. « Isolates and crosses in human population genetics or a contextualization of German Race Science ». *Current Anthropology* 53 (5) : 69-82.
- Louryan, S. 2010. « François Twiesselmann (1910-1999), médecin ». *Anthropologica et Praehistorica* 121 : 45-56.
- Macdonald, H. 2011. *Human Remains. Dissection and its Histories*. Yale : Yale University Press.
- Mataga J., Thondhlana, T.P., Munjeri, D. 2022. « Introduction. Museum diversity in Africa: museums, related exhibitionary institutions and non-state players ». In *Independent Museums and Culture Centres in Colonial and Post-colonial Zimbabwe*. Londres : Routledge.
- Musée du Congo. 1960. *Registre général de l'anatomie anthropologie 1897-1960*, Bruxelles : Van Campenhout Frères & Sœur.
- Rassool, C. 2015. « Human Remains, the Disciplines of the Dead, and the South African Memorial Complex ». In D.R. Peterson, K. Gavua & C. Rassool, *The Politics of heritage in Africa. Economies, Histories and Infrastructures*, Cambridge : Cambridge University Press.
- Ribot, I. 2003. « Craniometrical analysis of Central and East Africans in relation to history. A case study based on unique collections of known ethnic affiliation ». *Anthropologica et Praehistorica* 114 : 25-50.
- Saunders, S. & Albanese, J. 2006. « Is it possible to escape racial typology in forensic identification ». *Forensic Anthropology and Medicine* : 281-316.
- Simpson, M.G. 1996. *Making Representations. Museums in the Post-Colonial Era*. Londres : Routledge.
- Smith, R.E., 2005. « Les Kwilois parlent de l'époque coloniale ». *Annales Équatoria* 26 : 165-217.
- Sysling, F. 2015. *De onmeetbare mens : Schedels, ras en wetenschap in Nederlands-Indië*. Nijmegen : Vanthilt.
- Tarikhu Farrar, V. 2020. *Precolonial African Material Culture: Combatting Stereotypes of Technological Backwardness*. Londres : Rowman & Littlefield.
- Van de Ginste, F. 1946. « Anthropometric study on the Bapende and Basuku of the Belgian Congo ». *American Journal of Physical Anthropology* 4 (2) : 125-152.
- Van Noten, F. 1989. « Bequaert (Maurits Leopold Marie), ingénieur, ornithologue, archeologue (Brugge, 25.8.1892-Brugge, 24.10.1973) ». *Biographie belge d'outre-mer VII-C* : 38-43.

Zimmerman, A. 2001. *Anthropology and Antihumanism in Imperial Germany*.
Chicago : University of Chicago Press.

Archives

Archives africaines, Bruxelles :

AIMO (1580), 9053

Archives générales du Royaume, Bruxelles (AGR)

AGR2, SPA, fonds Métropole, n° 9302

Institut royal des Sciences naturelles de Belgique, Bruxelles (IRSNB) :

AA 45

Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren (MRAC) :

– section d'Archéologie et Préhistoire, 1897-1960, D.A.10.11

– D2

Université de Gand (UGent) :

294

Université libre de Bruxelles (ULB) :

1P 891A

***ExitCongoMuseum* : une tentative pionnière de décolonisation à Tervuren. Regards croisés de Boris Wastiau et Toma Muteba Luntumbue**

Alisson Bisschop¹

Exit le musée (colonial) du Congo

Du 24 novembre 2000 au 24 juin 2001 s'est déroulée au Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC) à Tervuren l'exposition *ExitCongoMuseum. Un siècle d'art avec ou sans papiers* (Wastiau 2000b ; Luntumbue & Poinas 2000). Elle prend pour point de départ une sélection de « chefs-d'œuvre » d'Afrique centrale ayant fait partie de l'exposition *Trésors cachés du Musée de Tervuren* (Verswijver *et al.* 1995), qui étaient de retour au MRAC après une tournée aux États-Unis, au Canada et en Europe². Le commissariat et le pilotage du projet sont confiés à Boris Wastiau, alors conservateur à la section d'Ethnographie³, qui lui confère une orientation critique sans précédent. En effet, Wastiau propose une nouvelle interprétation desdits chefs-d'œuvre, en s'intéressant à la provenance et à la vie sociale et culturelle des objets (Appadurai 1986), tout en dénonçant l'exotisme et le mythe du primitivisme (Price 1989) entourant l'art du continent africain. Ainsi, non seulement, l'exposition rompt avec la présentation esthétisante et contemplative traditionnellement de mise, mais aussi avec l'occidentocentrisme et le discours « allochronique » (Fabian 1983) sur le patrimoine culturel d'Afrique. *ExitCongoMuseum* est également pionnière en raison de l'intérêt porté aux questions de provenance, aux conditions d'acquisition et aux artistes producteurs des objets, en insistant tant sur la nécessité de la contextualisation historique des collections ethnographiques que sur les phénomènes de translocation (Savoy *et al.* 2023) et de muséification.

Boris Wastiau prend en outre l'initiative, peu courante pour l'époque, de mettre sous tension la muséologie de l'institution par l'intégration de l'art contemporain, en associant le plasticien et historien de l'art Toma Muteba Luntumbue en qualité de commissaire invité (Bawin 2018). L'« artiste-commissaire » (Bawin 2014 ; Jeffery 2015) décide alors à son tour de convier

1. Boursière de doctorat en Histoire de l'art à l'Université de Liège (2019-2023). Ce texte est issu des recherches doctorales de l'auteure consacrées à la question (dé)coloniale belgo-congolaise dans le champ de l'art contemporain en Belgique (sous la direction du professeur Julie Bawin).

2. Il s'agit d'une importante exposition itinérante sur une sélection de « chefs-d'œuvre » d'Afrique centrale issus des collections du MRAC. Elle fut montrée initialement en 1995 à Tervuren puis, entre 1996 et 1999, dans neuf autres institutions muséales au Canada (à Hull), aux États-Unis (à Washington, Fort Worth, San Francisco, New York, Saint Louis et Chicago) et en Europe (à Düsseldorf et Barcelone).

3. Il s'agit aujourd'hui du service Patrimoines.

une sélection de plasticiens⁴ chargés d'investir les espaces – physiques et idéologiques – du musée de Tervuren, questionnant de la sorte la légitimité, l'histoire et le régime visuel de ce *lieu de mémoire*, en particulier l'idéologie coloniale qui le sous-tend. Ce modèle collaboratif et participatif (Golding & Modest 2013) avec des artistes contemporains a ensuite été repris à de multiples reprises par l'institution, que ce soit à l'occasion de résidences, d'expositions temporaires ou dans la nouvelle exposition permanente du musée rénové. L'exercice critique auquel se sont livrés Boris Wastiau, Toma Muteba Luntumbue ainsi que l'ensemble des artistes invités a dès lors tenté de déjouer ce que Barbara Saunders a qualifié de « *Congo-Vision* » hégémonique véhiculée pendant plus d'un siècle par le MRAC (Saunders 2006). Ce fut donc une première tentative de décolonisation de l'institution avant la lettre, transformant le « Musée Glouton » (Wastiau 2002) de Tervuren en « zone de contact » (Clifford 1997) et lieu d'échange. Le présent texte soumet ainsi le souvenir de ce projet emblématique au regard des deux commissaires de l'exposition, qui ont chacun accepté de revenir sur cette expérience inédite⁵.

1. « Un exercice de décolonisation du musée » : le regard de Boris Wastiau

Alisson Bisschop [AB] : Alors que vous aviez été chargé de présenter une sélection de « chefs-d'œuvre » du musée, vous avez d'emblée cherché à déconstruire l'origine prétendument scientifique des collections ethnographiques, tout en remettant en cause les pratiques muséologiques de l'institution. Pourquoi avoir opté pour une telle démarche et comment s'est-elle concrétisée à travers *ExltCongoMuseum* ?

Boris Wastiau [BW] : Engagé en 1996 comme conservateur au sein de la section d'Ethnographie, j'ai été rapidement étonné par le décalage entre ce que le musée montrait à travers ses collections africaines et la réalité du terrain, par rapport à ma propre expérience en Afrique. À l'époque, le musée faisait déjà l'objet de critiques de plus en plus nombreuses, de la part de certains visiteurs, mais également du milieu académique. De mon côté, en tant qu'anthropologue de formation, j'avais effectué de longues recherches de terrain⁶, en Zambie notamment, dans l'optique d'y étudier plusieurs aspects de la culture de nos contemporains. J'avais également fréquemment visité la région des Grands Lacs, voyagé en Afrique du Nord

4. Le volet contemporain de l'exposition *ExltCongoMuseum* présentait les œuvres de Philip Aguirre y Otegui, Edith Dekyndt, David Hammons, Audry Liseron-Monfils, Toma Muteba Luntumbue, Johan Muyle, Barthélémy Togo et Luc Tuymans.

5. Je remercie chaleureusement Boris Wastiau et Toma Muteba Luntumbue pour le temps qu'ils ont chacun consacré à mes questions. Les extraits retranscrits dans ce texte sont issus, d'une part, d'un entretien de l'auteure avec Boris Wastiau par visioconférence le 30 mai 2022 et, d'autre part, d'une correspondance écrite de l'auteure avec Toma Muteba Luntumbue, le 29 juin 2022.

6. Boris Wastiau effectua deux ans de recherches de terrain dans le cadre de sa thèse de doctorat sur les rites de possession en Zambie (University of East Anglia, 1997), et y mena plus tard plusieurs missions de collecte pour le MRAC. En outre, l'entretien croisé de l'auteure avec Boris Wastiau et Toma Luntumbue, le 26 mai 2021, a contribué à la préparation du présent texte.

et de l'Ouest. Je me suis dès lors intéressé à la manière de présenter ces objets majoritairement d'un autre âge, de façon plus contemporaine, tout en commençant à me préoccuper davantage de l'histoire des collections.

À la même période, à la fin des années 1990, le MRAC avait un projet de collaboration avec ce qui était encore l'Institut des Musées nationaux du Zaïre (IMNZ) à l'époque, autour d'un vaste programme d'inventaire des objets de la collection. Le musée de Tervuren m'expliqua la procédure de « restitution » d'objets déjà déployée par le passé, à compter des années 1970, entre la Belgique et le Zaïre. Le directeur de l'époque, Dirk Thys van den Audenaerde, me confia alors la mission d'écrire sur ce transfert d'objets, et je me rendis compte qu'il y avait, là encore, beaucoup de mythes à ce sujet. Si la Belgique s'était effectivement engagée à renvoyer au Zaïre deux cent cinquante chefs-d'œuvre du musée de Tervuren pour renforcer les collections de l'IMNZ et si elle revendiquait fièrement cet apport, cela ne correspondait cependant pas à la réalité. Ainsi, non seulement, la liste initiale reprenant une sélection de pièces de très haute qualité avait été complètement abandonnée, mais on avait également systématiquement remplacé des objets par d'autres, ces derniers étant d'une qualité tout à fait médiocre, à l'exception du *ndop* kuba. Le texte et les notices accompagnant le retour des objets relevaient en outre d'une véritable fourberie, avec des falsifications et des erreurs. Je m'étonnais dès lors que tout le discours de l'époque de non-entrée en matière sur les questions de restitution repose sur le mythe d'un apport de la Belgique qui, en fait, n'avait jamais eu lieu. Pire encore, les éléments de collection envoyés au Zaïre n'avaient pas fait l'objet d'une véritable restitution, c'est-à-dire que leur statut juridique n'avait pas été modifié.

En cours de route, le directeur me demanda également de faire une exposition à Tervuren, en lien avec les cent vingt-cinq chefs-d'œuvre du musée qui revenaient d'une tournée internationale aux États-Unis, au Canada et en Europe. J'ai alors immédiatement signalé que je n'adhérais ni à ce type ni à ce concept d'expositions, car cela ne correspondait plus à l'actualité, mais on me fit comprendre de façon assez autoritaire que ce n'était pas négociable. Je m'attelai donc à la tâche, en soumettant toutefois l'idée d'une nouvelle scénographie et d'un nouvel essai pour accompagner l'exposition. Le projet *ExItCongoMuseum* voyait alors le jour.

AB : Quelles ont été vos sources d'inspiration (théoriques ou pratiques) pour concevoir *ExItCongoMuseum* ?

BW : J'ai notamment emprunté l'idée de la « vie sociale » des choses à l'ouvrage dirigé par Arjun Appadurai, alors qu'on commençait à parler de plus en plus de cette notion de biographie des objets. Il y avait également l'approche de la muséologue néerlandaise Mary Bouquet. En termes d'exposition à proprement parler, la muséologie d'Anthony Shelton m'a personnellement inspiré. Elle est d'ailleurs très alignée sur la muséologie critique que l'on retrouve aussi en Suisse, dans les musées d'ethnographie. Il y avait du reste James Clifford et cette notion de musée

comme plateforme et lieu d'échange. Je m'intéressais plus particulièrement à la façon dont l'appropriation, la translation et la muséification des objets, leur naturalisation dans le système des musées en changeant complètement le sens. Il s'agissait aussi de montrer comment les détenteurs des objets pouvaient leur imposer n'importe quelle signification et n'importe quel usage. C'était donc la première direction suivie pour *ExItCongoMuseum*.

La deuxième direction, c'était une nouvelle fois en contraste avec les collections muséales conservées à l'IMNZ, qui avaient, elles, un véritable *background*. Ces collections avaient été réalisées dans le cadre de missions documentées par des équipes scientifiques assez étoffées en général et de manière tout à fait professionnelle, par des anthropologues, linguistes ou ethnographes de renom. En revanche, à Tervuren, il me semblait que l'écrasante majorité desdits chefs-d'œuvre n'était en fait pas issue de collectes scientifiques mais bien de missions de missionnaires, de marchands, de juges et de tout un tas d'autres personnes. Je tenais aussi à démontrer que pour chaque type de récolteurs l'objet avait un sens différent – qu'il s'agisse d'un objet d'art, d'un objet marchand, d'un témoignage du fétichisme, etc. À la fin, cela formait une collection. Nous avons donc extrait tous ces objets du jus colonial duquel ils étaient issus. Ce fut le point de départ de la proposition *ExItCongoMuseum*.

AB : Votre *Essai sur la « vie sociale » des chefs-d'œuvre du musée* (Wastiau 2000b) est publié la même année que votre rapport sur le transfert d'objets ethnographiques entre le MRAC et l'IMNZ (Wastiau 2000a). Les questions de provenance et de restitution étaient-elles déjà liées dans vos recherches à l'époque ?

BW : Oui, elles l'étaient déjà. Si la question de la restitution est aujourd'hui exacerbée, notamment dans le domaine public, elle n'est pas du tout nouvelle pour autant. Dans les musées, les premières questions concernant la restitution prédatent même l'indépendance de certains pays. En Belgique, c'était en revanche un peu l'omerta. Pendant longtemps, on ne voulait pas ouvrir ce dossier. Dans le vocabulaire des années 1970, on parlait d'ailleurs d'« apport » de la Belgique au Congo, mais certainement pas de « restitution ». J'étais également interloqué par le décalage entre la nature de la collection du musée de Tervuren, peu scientifique finalement, et le message à contresens véhiculé par le MRAC pendant des années. À l'époque, un grand panneau à l'entrée stipulait que tous les objets et échantillons se trouvant dans le musée avaient été légalement acquis, la plupart du temps achetés dans le cadre de recherches scientifiques. En tant que conservateur au musée, je ne pouvais pas accepter une telle affirmation, totalement incorrecte, et je cherchais donc un moyen d'exprimer mon désaccord, notamment par rapport à mes pairs et aux visiteurs du musée.

AB : L'objectif était donc de remettre en question l'historique des collections, mais aussi l'histoire de leur présentation par le musée...

BW : Cette expérience de commissaire d'exposition fut pour moi une découverte. En réalisant que j'étais dans le plus grand musée « africain » au monde – il n'y en aura d'ailleurs jamais un autre aussi important –, je trouvais fascinant le fait que l'histoire soit finalement si déconnectée, voire complètement absente. Il y avait en même temps un engouement chez une jeune génération de chercheurs, pour qui ces collections n'étaient plus en phase avec la réalité puisque conservées au sein d'un musée totalement anachronique. Bien qu'*ExItCongoMuseum* eût constitué un moment important, il n'y avait cependant pas du tout la même force dans l'opinion publique ni les mêmes enjeux qu'aujourd'hui.

AB : Dans votre réflexion, il semble important de ne pas séparer les sciences naturelles et les sciences humaines. Pourquoi ?

BW : Cette réflexion est venue plus tard, en poursuivant mon parcours à Genève et en continuant à travailler sur les questions coloniales. Un pas supplémentaire a été franchi lorsque la question à proprement parler de la décolonisation des musées fut plus explicitement abordée. Car si *ExItCongoMuseum* fut assurément un exercice de décolonisation du musée, on n'en parlait pas encore en ces termes à l'époque. À Genève, je trouvais important de revenir sur ce que je n'avais pas fait à Tervuren, c'est-à-dire la déconstruction à la fois de la discipline et de la notion même de l'ethnographie. J'avais de fait tenté de démontrer que les collections de Tervuren n'étaient pas ethnographiques et qu'elles n'avaient pas été constituées dans un contexte scientifique, mais je n'avais pas véritablement remis en cause la pratique ethnographique en tant que pratique coloniale. Il devenait beaucoup plus évident pour moi que ce procédé de prédation dans ce qu'on appelait l'ethnographie était en fait « la cerise sur le gâteau » d'un processus colonial beaucoup plus large, qui était celui de l'appropriation des ressources dites naturelles et de l'exploitation des populations. *In fine*, personne n'est allé en Afrique pour prendre des masques et constituer des collections, à l'exception peut-être des marchands. Ce n'était pas le but premier de la colonisation. Il faudrait aujourd'hui davantage s'intéresser à l'origine et à l'usage colonial des collections des sciences naturelles. Elles ont un potentiel énorme pour déconstruire l'héritage colonial, opportunité que le musée rénové n'a manifestement pas saisie.

AB : Que pensez-vous de l'insertion, de plus en plus fréquente, de l'art contemporain dans les musées d'ethnographie ? *ExItCongoMuseum* fait d'ailleurs office d'exemple pionnier pour le cas du MRAC. Qu'est-ce qui a changé depuis ?

BW : À Tervuren, en 2000, c'était bien la première fois qu'on avait un artiste en tant que commissaire d'exposition. Pour moi, cela faisait partie de la démarche de partager le commissariat et d'ouvrir une perspective

afin de ne pas avoir une vision unique. Je voulais travailler avec une personne qui puisse avoir un regard complémentaire au mien sur ces objets congolais. Aujourd'hui, ce qui m'intéresse dans les expositions, c'est de combiner librement toutes formes de création – traditionnelle, industrielle, artistique ou non – et d'interagir avec des personnes – artistes, artisans, etc. – dont le propos ou le travail est pertinent par rapport au sujet de l'exposition. De ce point de vue là, la démarche de Toma Muteba Luntumbue était pour moi un *eye opener*, car c'est vraiment lui qui, à l'époque, m'a montré cette voie à laquelle je n'aurais absolument pas pensé.

Concernant les créatrices et créateurs contemporains présentés aujourd'hui à Tervuren, je ne suis personnellement pas convaincu. Ils ne sont pas au centre de la présentation du parcours historique et semblent être tout à fait anecdotiques du côté des sciences naturelles – alors qu'il y a là un véritable potentiel. Je pense qu'on pouvait, d'une part, reconstituer le musée colonial tel qu'il a existé, en renforçant l'aspect patrimonial et en mettant en place un appareil critique qui permette aux visiteurs de comprendre l'idéologie sous-jacente. Puis, d'autre part, il fallait sortir complètement de ce cloisonnement disciplinaire, avec des thématiques et des approches transversales contemporaines, en travaillant d'une tout autre manière avec des artistes contemporains au sens large – c'est-à-dire des plasticiennes et des plasticiens, mais aussi des penseuses, des penseurs, des auteures et des écrivains –, et, comme avait su le faire comprendre Toma Muteba Luntumbue il y a vingt ans, travailler avec une diversité d'artistes pour ce qu'ils et elles ont à apporter à la discussion et non pas en raison de leur africanité commune.

AB : Si vous deviez refaire une exposition dans la lignée d'*ExItCongo-Museum*, procéderiez-vous différemment aujourd'hui ?

BW : L'idée, qui n'a manifestement pas été retenue, c'était qu'il fallait casser le musée lui-même, le processus muséal et ce cloisonnement des champs disciplinaires, d'où le jeu de mot dans le titre même de l'exposition. S'il fallait refaire un *ExItCongoMuseum* aujourd'hui, il intégrerait pleinement les ressources des sciences naturelles et les collections historiques pour développer un parcours plus critique. Autrement dit, expliquer aux visiteuses et visiteurs que le Congo n'a pas été colonisé dans l'optique de constituer ces collections ethnographiques ni celles d'histoire naturelle d'ailleurs, mais bien pour exploiter les ressources dites « naturelles ». Il faudrait dès lors aborder la logique extractiviste et toute la violence qu'il y a derrière les collections, en commençant par les collections relevant des sciences naturelles. Celles-ci peuvent révéler l'ampleur de l'extractivisme exacerbé, la dégradation des écosystèmes et l'impact sur les populations elles-mêmes asservies pour les mettre en œuvre. Les collections naturalistes sont peut-être les plus en mesure de mettre au jour la recherche de prestige et de pouvoir, voire de montrer la véritable mégalomanie au cœur du projet colonial ; il suffit de penser à

l'éléphant le plus grand et le plus majestueux longuement recherché, puis tué à des fins d'exposition. Ce côté mégalomane pourrait d'ailleurs être un fil conducteur central dans la représentation de l'histoire du musée. Finalement, un nouvel *ExItCongoMuseum* devrait remettre le Congo au centre géographique d'une Afrique culturelle et multipolaire, et ce, dans une perspective internationale : une réelle reconstruction historique où les tenants et les aboutissants ne se limitent pas à la Belgique et au Congo, mais ouvrent au contraire sur la scène internationale. Enfin, je referais un *ExItCongoMuseum* en donnant plus de moyens et de pouvoir décisionnel aux artistes, dont le regard critique et les méthodes engageant et confrontent visiteuses et visiteurs de manière continuellement renouvelée pour repenser les collections.

2. « Une exposition sans modèle » : le regard de Toma Muteba Luntumbue

AB : Lorsque Boris Wastiau vous a sollicité en tant qu'artiste et commissaire pour l'exposition *ExItCongoMuseum* au MRAC, vous avez aussitôt fait le choix d'inviter d'autres plasticiens, mais aussi d'investir les espaces permanents du musée, une première à Tervuren. Qu'est-ce qui a pu motiver votre décision et quelles étaient précisément les salles du musée occupées par les œuvres d'art contemporaines ?

Toma Muteba Luntumbue [TML] : Initialement, mon intervention devait se situer dans la continuité de l'exposition, dans un espace temporaire situé dans les combles. Le volet principal organisé par Boris Wastiau faisait l'objet d'une scénographie réflexive novatrice pour l'époque au musée. Il s'agissait d'opérer à la fois une rupture et une continuité. Il m'était demandé d'imaginer une présentation originale de vingt-cinq objets de la collection sélectionnés par Boris Wastiau. L'espace me semblait trop exigü et l'idée de présenter des œuvres contemporaines et des objets « ethnographiques » me paraissait saugrenue. L'étroitesse du budget m'a contraint à une « scénographie de choc », et l'idée d'intervenir dans les salles s'est imposée. Une personne du musée m'a conseillé de discuter directement avec le directeur technique de l'institution dont nous avons largement profité de l'innocence. Par une série d'arrangements et de négociations obliques, il m'a été autorisé d'étendre l'exposition dans les salles de la collection permanente. J'ai présenté ce débordement au directeur et au chef de département d'Anthropologie comme une volonté de dynamiser le parcours et de valoriser les collections du musée. Le choix des salles s'est opéré sur base de leur signification symbolique et thématique. Intervenir dans les interstices ou les vides laissés par les dispositifs scénographiques successifs, au fil des années, s'est avéré la stratégie la plus efficiente pour perturber le narratif de la scénographie coloniale. J'ai prolongé le parcours de l'exposition pratiquement à l'intégralité des parties utiles du musée. La rotonde, cœur architectural de l'édifice, a reçu l'œuvre de l'artiste belge Johan Muyle titrée *L'Impossibilité de régner*, en rapport

avec un fait politique majeur en Belgique, le refus du roi Baudouin, en 1990, de contresigner la loi sur la dépénalisation de l'avortement. Cette œuvre évoquait l'immobilisme du musée et sa résistance au changement.

AB : Certaines œuvres étaient exposées dans les collections d'histoire naturelle, relevant elles aussi de pratiques « extractivistes » et coloniales. Quels ont été les effets de ces confrontations ?

TML : Une performance de l'artiste Audry Liseron-Monfils, exécutée lors du vernissage dans une salle présentant l'économie agricole, abordait de façon prémonitoire certaines questions actuelles. L'artiste s'était introduit dans une ancienne vitrine contenant des échantillons de plantes. Sa performance traitait de cultures de rapport (noix palmistes, coton, hévéa, tabac, cacao, canne à sucre, etc.) privilégiées au détriment de la biodiversité et de la production locale congolaise. L'économie prédatrice et le travail forcé étaient également présents dans une autre salle, à travers l'œuvre *Chasing the Blue Train* de David Hammons. Cette installation évoquait la déportation d'esclaves noirs et leur exploitation comme une matière première de l'économie étasunienne. Cette métaphore puissante était évoquée par le train bleu traversant un amas de charbon noir, identifié au corps de l'homme noir. Dans un coin de la salle d'économie, nous avons placé trois tableaux du peintre belge Luc Tuymans se référant sans ambiguïté aux crimes nazis. Les tableaux, peints à partir d'images d'archives, montraient des rideaux dont le tissu était fait à partir de cheveux de déportés assassinés dans les chambres à gaz, une dent en or arrachée à la mâchoire d'un cadavre, un abat-jour fait à partir d'une peau humaine. Le choix de ces œuvres, à l'apparence innocente, a été fait en discussion avec l'artiste avec qui je partageais une colère face aux dispositifs narratifs qui faisaient l'apologie de « l'aventure coloniale », occultant les crimes coloniaux, sur les humains et sur la nature.

AB : Étiez-vous, à l'époque d'ExitCongoMuseum, intéressé par les questions de provenance et de restitution ? Et quel est votre regard actuel sur ces questions ?

TML : À ma connaissance, au musée, seul Boris Wastiau s'était préoccupé de ce sujet et lui avait consacré un ouvrage. Le sous-titre de l'exposition « Un siècle d'art avec ou sans papier » problématisait l'anonymat supposé de l'art « tribal », tout en portant un éclairage très critique sur la vie sociale des objets, leur déplacement physique et idéologique, leur changement de statut. La partie de l'exposition placée sous ma responsabilité s'intéressait au cadre lui-même, c'est-à-dire aux dispositifs de monstration, à la signification idéologique de la vitrine du musée : le régime visuel global était mon sujet de préoccupation. Actuellement, nous nous situons au début d'un chantier autour du sens et de l'appartenance définitive des objets qui doivent se débarrasser de leur aura d'« arts tribaux » héritée d'un siècle de muséologie coloniale occidentale. Il faut aussi avoir le courage de considérer que la restitution, en dépit des

difficultés structurelles réelles, ne devrait plus constituer un problème, mais ouvrir une période de réflexion et d'expérimentations pour édifier des principes émancipateurs au service des publics locaux. Je reste plus pessimiste en ce qui concerne la tutelle des institutions muséales occidentales. Comment éviter la délocalisation des méthodes de l'industrie du divertissement culturelle occidentale ?

AB : Quel est votre point de vue sur le fait d'inviter, de façon quasi systématique aujourd'hui, des artistes contemporains au sein des musées dits « ethnographiques » ?

TML : Cette récurrence de l'invitation des artistes contemporains témoigne de la neutralisation ou de la flexibilité des espaces de ce type d'institutions. Je mesure le temps qui s'est écoulé depuis *ExltCongoMuseum*. On court toujours le risque du formatage ou de l'intervention cosmétique. Pour l'artiste, il y a le réel risque de fascination/hallucination devant la puissance archaïque des moyens rhétoriques du *museum*. Le passage dans les réserves en particulier peut le plonger dans un état de sidération qui risque de l'embrigader dans la machine de guerre idéologique qu'est le musée. Les musées fonctionnent de plus en plus comme des plateformes de base avec les mêmes caractéristiques sur lesquelles il est possible de greffer des éléments de variation mineurs. Un peu comme l'industrie le fait avec les automobiles circulant avec le même moteur sous une carrosserie différente. Les artistes contemporains interviennent comme des agents dont la fonction serait d'apporter de la singularité au musée, de fabriquer du nouveau ou de la transgression à moindre coût selon la logique du marketing culturel.

AB : Quel est votre regard sur la sélection d'œuvres contemporaines de l'exposition permanente à Tervuren ?

TML : Je ne vois actuellement aucune œuvre susceptible d'inquiéter le dispositif narratif de la collection permanente du musée, dont la vocation semble être de créer ou d'entretenir une forme de confusion.

AB : Si vous deviez refaire une exposition dans la même lignée qu'*ExltCongoMuseum*, procéderiez-vous différemment aujourd'hui ? Quelle serait votre exposition « idéale » dans un musée comme celui de Tervuren ?

TML : Dans ses deux volets, *ExltCongoMuseum* était une exposition sans modèle. Elle tient sa singularité du bricolage qui a présidé à son organisation. Le manque de moyens a contribué à la découverte d'autres possibilités. Pour Boris Wastiau et pour moi-même, c'était notre première expérience en tant que commissaires d'exposition. *ExltCongoMuseum* est le fruit de notre rencontre et de la collaboration avec un autre groupe de personnes motivées par un désir de changement, qui se sont découvertes en travaillant, en tentant de modifier les modes de fonctionnement d'un musée colonial réfractaire à toute évolution. C'est donc pour moi une

expérience pleine d'imprévus, non reproductible. Cette exposition était la confrontation physique avec un espace architectural qu'il fallait apprendre à mieux connaître que ses usagers habituels. Contradictoirement, le musée s'est avéré aussi une ressource extraordinaire, l'occasion de collaborer avec différents profils de gens, d'appréhender toute une sociologie institutionnelle. Deux décennies plus tard, il n'y a malheureusement pas d'exposition idéale dans un type de musée dont je souhaite de toutes mes forces la fermeture définitive.

Bibliographie

- Appadurai, A. (éd.). 1986. *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. New York : Cambridge University Press.
- Bawin, J. 2014. *L'Artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*. Paris : Éditions des archives contemporaines.
- Bawin, J. 2018. « Des cartes blanches dans les musées d'ethnographie et les musées d'histoire du judaïsme. Les cas du Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren et du Musée juif de Belgique ». *Muséologies. Les Cahiers d'études supérieures* 9 (2) : 109-131.
- Clifford, J. 1997. « Museums as Contact Zones ». In *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge : Harvard University Press, pp. 188-219.
- Fabian, J. 1983. *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*. New York : Columbia University Press.
- Golding, V. & Modest, W. (éd.). 2013. *Museums and Communities: Curators, Collections and Collaboration*. Londres : Bloomsbury.
- Jeffery, C. 2015. *The Artist as Curator*. Bristol : Intellect.
- Luntumbue, T.M. & Poinas, C. 2000. *ExItCongoMuseum. Art contemporain*. Tervuren : MRAC.
- Price, S. 1989. *Primitive Art in Civilized Places*. Chicago : The University of Chicago Press.
- Saunders, B. 2006. « Congo-Vision ». In M. Bouquet & N. Porto (éd.), *Science, Magic and Religion: The Ritual Processes of Museum Magic*. New York : Oxford Berghahn Books, pp. 75-94.
- Savoy, B., Bodenstern, F. & Lagatz, M. 2023 (à paraître). *Translocations: Histories of Dislocated Cultural Assets*. Bielefeld : Transcript.
- Verswijver, G., De Palmenaer, E., Baeke, V. & Bouttiaux, A.-M. 1995. *Trésors d'Afrique. Musée de Tervuren*. Tervuren/Anvers : MRAC/De Vries-Brouwers, 400 p.
- Wastiau, B. 2000a. *Congo-Tervuren aller-retour : le transfert de pièces ethnographiques du Musée royal de l'Afrique centrale à l'Institut des Musées nationaux du Zaïre 1976-1982*. Tervuren : MRAC.
- Wastiau, B. 2000b. *ExItCongoMuseum. Un essai sur la « vie sociale » des chefs-d'œuvre du musée de Tervuren*. Tervuren : MRAC.
- Wastiau, B. 2002. « La reconversion du Musée Glouton ». In M.-O. Gonseth, J. Hainard & R. Kaehr (éd.), *Le Musée cannibale*. Neuchâtel : Musée d'ethnographie, pp. 85-109.

II.

TRAJECTOIRES ET INTERSECTIONS



Figure 1. Paul Wissaert, *L'Homme-léopard des chutes Stanley*, 1915.
Figure en plâtre décorée avec des objets ethnographiques.
(HO.0.1.371, collection MRAC ; photo F. Dubus, 1935 ; droits réservés pour l'œuvre.)

Matérialité de l'oppression coloniale : les objets attributs des hommes-léopards

Vicky Van Bockhaven¹

Cette contribution vise à stimuler une réflexion critique sur la manière dont les objets, exposés en particulier dans les musées, influencent la vision du monde qui nous entoure. Récemment, la recherche sur la provenance a connu un regain d'intérêt, en lien avec une tendance à l'œuvre dans les politiques culturelles européennes, à la renégociation des relations avec les pays anciennement colonisés. En clair, les objets ont gagné en valeur en tant que capital politique, dans le cadre de promesses de restitution. En 2022, le gouvernement belge a octroyé 2,2 millions d'euros au MRAC pour la réalisation d'un vaste projet de recherche de provenance. L'objectif politique initial était de vérifier si les 40 % des collections du MRAC dont l'origine est inconnue pouvaient provenir de pillages et remplissaient dans ce cas les conditions d'une restitution. Cette priorité politique accordée à la recherche de provenance représente une rupture significative avec les décennies précédentes, pendant lesquelles les collections coloniales ont été dépréciées, considérées comme un outil colonial forcément biaisé, et délaissées par la recherche. Or, cet exemple montre que la signification de ces collections peut changer rapidement et exprimer des formes nouvelles de politisation. Dans le même ordre d'idées, cette contribution nous rappelle que si le pillage peut être une expression directe et indéniable de la violence coloniale, celle-ci perdure de manière complexe et symbolique au plus profond des collections. Si cette persistance n'est pas explicitée, elle va continuer d'affecter les gens aujourd'hui. Le cas étudié est celui des hommes-léopards, un type de milice aux pouvoirs rituels, qui a opéré dans les sociétés du nord-est du Congo entre 1890 et 1940 environ. Bien que les origines précises et les méthodes de collecte des objets des hommes-léopards inclus dans les collections du MRAC soient inconnues, la « biographie culturelle » de ces types d'objets, ou leurs trajectoires les plus probables (Kopytoff 1986), sont liées à un ensemble varié de tactiques répressives. Celles-ci passent par des interactions physiques directes dans le cadre d'activités de police coloniale, faites de violation de propriété, d'accaparement et d'exposition des objets, mais elles surviennent également à un niveau indirect et idéationnel, qu'il est plus difficile de mettre en évidence.

Le gouvernement colonial belge a dépeint les hommes-léopards comme des tueurs irrationnels, semblables à des animaux, invisibilisant ainsi leur rôle complexe dans la société coloniale, tout en légitimant la répression exercée

1. Université de Gand, département des Langues et Cultures africaines.

à leur rencontre en tant que sociétés secrètes anticoloniales. Les objets ethnographiques ont joué un rôle important à cet égard, tant dans les procès des hommes-léopards qu'au musée. Outre des séries de costumes et de griffes d'hommes-léopards, le MRAC conserve une statue d'*Homme-léopard* ou *Anioto* (fig. 1), tristement célèbre et raciste, portant les attributs des hommes-léopards et inspirée d'une mise en scène photographique envoyée au musée en 1911 (fig. 2). Le personnage principal de la statue est vêtu d'une tunique et d'une cagoule en écorce – remplacées par des répliques dans les années 1980 – de griffes en fer et de bâtons en bois sculptés pour faire des empreintes de pattes de léopard dans le sol ; ce personnage menace d'attaquer une innocente victime endormie à ses pieds. Les enquêtes sur les attributs des hommes-léopards et les archives des procès montrent que les costumes et les griffes n'ont pas été utilisés pour les meurtres. Ces éléments, des parures de tueurs, sont mis en avant dans des représentations coloniales qui dépeignent les hommes-léopards de manière très orientée, la sculpture de Tervuren constituant un prototype à cet égard. La biographie culturelle de ce type d'objets démontre très clairement l'exceptionnelle force de persuasion des objets ethnographiques en tant que témoignages matériels de la vie dans la colonie.



Figure 2. Mise en scène d'un *Anioto* prêt à attaquer.
(AP.0.1.6554, collection MRAC ; photo Charles Delhaise, 1913.)

Les études postcoloniales ont eu beau révéler les biais des collections coloniales mobilisées en tant que sources d'étude des sociétés congolaises, le pouvoir de persuasion de ces collections persiste pourtant jusqu'à aujourd'hui, en particulier dans un contexte muséal. Bien que l'iconographie des hommes-léopards ait été de plus en plus critiquée pour son caractère raciste depuis la fin des années 1980, c'est seulement autour de l'an 2000 que la manière de les exposer a commencé à évoluer (Halen 1988 ; Mbiye 1993). Tout d'abord,

le tableau de Chéri Samba intitulé *Réorganisation* (fig. 3) a été commandé et exposé à côté de la statue. Il représente une épreuve de tir à la corde entre d'une part, des Congolais qui tentent de retirer la sculpture du musée, et de l'autre, le personnel qui essaie de la retenir. La peinture de Samba constitue un geste iconoclaste sur un emblème colonial. La peinture détaille l'appropriation coloniale de la représentation des hommes-léopards à des fins de propagande, tout en montrant des Congolais qui se réapproprient leur histoire. Lors de la réouverture du musée en 2018 après une rénovation de grande ampleur, la statue de l'homme-léopard avait été retirée de son piédestal et replacée dans un « cimetière de sculptures » contenant des œuvres dont le musée voulait se distancier. Un agrandissement de ce tableau de l'artiste congolais Chéri Samba a été placé à l'entrée de la nouvelle exposition permanente pour symboliser la nouvelle ère annoncée dans les communiqués de presse. Cependant, on observe que la déconnexion entre l'exposition et la manière dont les hommes-léopards ont réellement opéré reste inexplicée, de sorte que la violence coloniale sous-jacente à la statue reste occultée. Si le musée n'explique pas clairement la manière dont les objets ethnographiques ont été utilisés comme arguments idéologiques, les visiteurs continueront



Figure 3. Chéri Samba, Musée royal de l'Afrique centrale. Réorganisation, 2002. Huile sur toile, 104x134 cm.

(HO.0.1.3865 ; collection MRAC ; photo J.-M. Vandyck, © MRAC ; avec l'aimable autorisation de la Galerie Magnin-A, Paris, pour l'œuvre.)

Traductions des légendes (de haut en bas) :

« Cette sculpture est toujours la nôtre, elle a fait de nous ce que nous sommes aujourd'hui » (du lingala).

« Et en fait, le musée doit être complètement réorganisé » (du néerlandais).

de subir la force de persuasion de ces mêmes objets les poussant à « croire » que des êtres comme les hommes-léopards ont existé un jour, tels qu'ils sont dépeints. La statue suggère aussi implicitement une comparaison facile avec les représentations médiatiques actuelles de l'est du Congo en tant que zone de conflit.

Déconstruire le problème des hommes-léopards d'un point de vue théorique : les objets comme preuve ou fétiche

La théorie anthropologique postcoloniale a remis en question la vision occidentale des objets en tant qu'entités inertes et muettes, antithèse des humains. Cela vaut particulièrement pour les objets catégorisés et utilisés comme preuves scientifiques, y compris les objets ethnographiques (Appadurai 1986 : 4 ; Latour & Porter 2010). D'un point de vue méthodologique, Alfred Gell (1992) a considéré certains types d'objets, y compris les œuvres d'art et les objets sacrés, comme semblables à des êtres humains, dotés d'une capacité d'action (ou agentivité), afin d'expliquer comment ils influencent les gens. Lorsque les gens commencent à émettre des hypothèses sur ces objets, le processus de décryptage cognitif sollicite également les sens et une forme de connaissance corporelle. Les limites rencontrées dans la connaissance de l'objet peuvent conduire à un sentiment d'émerveillement, d'effroi ou de fascination. Les objets des hommes-léopards, utilisés comme preuves dans les enquêtes policières, dans l'ethnographie coloniale et dans les musées, provoquent une telle fascination. Des anthropologues comme Nicholas Thomas (1991) et Michael O'Hanlon (1999) se sont intéressés à la fascination exercée par les objets ethnographiques associés à une violence émanant des colonisés, tels que les « fourchettes cannibales » ou les « attrape-coquins ». Du fait même des hypothèses émises à leur sujet, ces objets deviennent des fantasmes objectifiés (des fétiches) déclenchant une expérience énigmatique et enchantée. Ce processus leur confère une importance qu'ils n'ont jamais eue dans la réalité. En tant que tels, ils peuvent être instrumentalisés pour étayer une certaine image des colonisés. En outre, ces objets énigmatiques réapparaissent régulièrement dans les fictions coloniales, notamment dans les romans policiers ou les récits d'aventures, en tant qu'objets d'enquête. Thomas (2003 : 80) a ainsi noté : « On pourrait suggérer que dans cette littérature, la culture matérielle renferme une dangerosité potentielle que la théorie sociale ne lui a jamais accordée ». Dans ces expressions culturelles, les messages indirectement violents sont étroitement imbriqués au récit, et donc plus difficiles à expurger ; ils exercent un impact inconscient sur les spectateurs. Je souhaite revenir sur la « dangerosité potentielle » des objets en tant que preuve énigmatique, car c'est là une clé pour comprendre comment les musées ont traité les objets attribués des hommes-léopards par le passé, et continuent de le faire aujourd'hui encore.

La théorie sociale a évolué depuis lors et la prise de conscience critique quant à la manière dont les personnes sont affectées par leur environnement matériel et instrumentalisent celui-ci s'est largement répandue. Cependant, la récente façon d'agir du MRAC à propos de la statue de l'homme-léopard,

ou la manière dont les gouvernements européens mènent leurs politiques de restitution, montre qu'une telle conscience critique ne va toujours pas de soi. La dangerosité potentielle des objets peut perdurer ou être revitalisée en interaction avec de nouveaux paramètres. Ayant travaillé comme chercheur au MRAC vers l'an 2000, je suis convaincu que différents facteurs se sont conjugués pour empêcher une recherche plus approfondie sur l'exposition des hommes-léopards à cette époque. Dans le paradigme postcolonial des années 1990, les historiens africanistes privilégiaient largement une vision positive de l'histoire africaine et évitaient les sujets difficiles, tels que les hommes-léopards, de peur de renforcer les stéréotypes, mécanisme appelé le piège de Trevor-Roper (Fuglestad 1992). Réaliser que les collections coloniales avaient été des instruments de propagande a changé le regard porté sur elles : elles étaient désormais vues comme des sources biaisées, et dans les musées et les universités belges, la recherche sur les collections est passée au second plan. En outre, vers l'an 2000, le MRAC s'est retrouvé sous l'œil de la critique internationale lorsque des publications grand public ont exhumé les exploits violents de Léopold II au Congo², ce qui a fortement marqué l'opinion en Belgique et suscité malaise et indignation. Le MRAC a été contraint de faire face à l'Histoire, mais il a suivi la tendance générale de la muséologie et de l'historiographie africaniste, s'en tenant à des messages positifs sur l'Afrique et discutant de la violence coloniale sur un mode qui restait trop neutre et distant. Si Fowles (2016) écrivait en 2016 que les objets étaient devenus le « sujet idéal », et donc le prétexte permettant aux historiens et anthropologues d'éviter d'écrire sur les peuples non occidentaux, cette prise de conscience n'avait pas eu lieu en Belgique. Ce contexte belge particulier explique qu'entre 2000 et 2018, l'étude des collections sensibles, c'est-à-dire les collections issues de pillages ou véhiculant des idées racistes comme celle rassemblant les objets associés aux hommes-léopards, a été assez peu abordée. Durant cette période, la statue a souvent été utilisée pour illustrer des articles de presse sur l'histoire violente du musée, la recouvrant d'un voile de mystère. Le MRAC a continué d'exploiter le caractère énigmatique de la statue de l'homme-léopard, en particulier lors de sa rénovation, tout en faisant l'impasse sur la dangerosité potentielle d'éléments ethnographiques utilisés comme preuves. Dans ce qui suit, j'utiliserai la biographie culturelle des attributs des hommes-léopards à l'époque coloniale pour mettre l'accent sur la violence coloniale incarnée par ces objets-preuves. Deux institutions clés ont joué un rôle particulier dans l'accession au statut de preuve des objets associés aux hommes-léopards, à savoir le tribunal, dans la colonie, et le musée, en métropole. Bien que les finalités du tribunal et du musée soient différentes, ils font partie du même système de pouvoir colonial et fonctionnent en partie sur les mêmes bases, notamment concernant le regard scientifique sur les preuves matérielles.

2. Notons ici les impacts du *best-seller* d'Adam Hochschild (1998) *King Leopold's Ghost* (traduction parue la même année : *Les Fantômes du roi Léopold*) et du documentaire de Peter Bate (2003) *White King, Red Rubber, Black Death*.

Gouvernement indirect et ethnographie coloniale comme contexte

La violence coloniale la plus fondamentale a résidé dans la représentation des hommes-léopards comme des sociétés secrètes anticoloniales exerçant une violence irrationnelle, éclipsant le fait que le colonialisme lui-même était la cause principale de cette escalade meurtrière. La politique de gouvernement indirect était à la base de ce mécanisme : en effet, les institutions de pouvoir locales étaient évaluées à l'aune de leur potentiel d'intégration dans le système colonial. L'ethnographie coloniale était devenue un moyen d'évaluer les institutions congolaises comme étant appropriées ou non, véhiculant ainsi une caractérisation morale du « bon » ou du « mauvais ». La frontière entre la gouvernementalité coloniale et la science s'est donc estompée et l'ethnographie coloniale s'est trouvée mêlée à la répression. Les institutions qui n'avaient pas la forme d'une chefferie centralisée et qui reposaient sur des initiations et des connaissances ésotériques étaient facilement considérées comme des sociétés secrètes potentiellement nuisibles et anticoloniales, car difficiles à contrôler. Dans la région concernée, l'initiation collective des garçons, appelée « *mambela* », était au cœur d'une organisation sociopolitique acéphale et segmentaire reliant des chaînes de villages au sein des populations bali et ndaka. Les chefs de cette initiation, qui opéraient au niveau villageois, commandaient de petits groupes d'hommes-léopards (*anioto*). Le résumé qui suit sur les *anioto* et leur relation avec le *mambela* synthétise des recherches antérieures elles-mêmes basées sur des ethnographies coloniales et des témoignages d'hommes-léopards lors de certains procès (Van Bockhaven 2018, 2020)³.

Société d'initiation des garçons, le *mambela* était fondamentalement axé sur la régénération sociale, la préparation des garçons à devenir des hommes et le rétablissement de l'équilibre avec le monde spirituel. Le *mambela* visait à sauvegarder la communauté et sa « richesse en hommes et femmes » (« *wealth-in-people* »), concept issu des études africaines qui établit un lien entre bon *leadership* et bien-être collectif. C'est pourquoi le *mambela*, et les sociétés d'initiation des garçons similaires dans la région étaient organisés dans les moments de crise, lorsqu'une guérison collective était nécessaire. Il existe également un lien avec la protection de la communauté assurée par des milices d'hommes-léopards. L'organisation d'une expédition d'*anioto* était décidée par le conseil *mambela*, composé du *tata ka mambela*, le chef de l'initiation, et des *ishumu*, les gardiens coutumiers des lignages villageois. Les *ishumu*, en tant que juges du village ou de la famille, spécialistes des rituels et maîtres de la guerre et de la paix, jouaient un rôle crucial dans la convocation des *anioto* chaque fois que cela s'avérait nécessaire. La position d'*anioto* était héréditaire, mais l'*ishumu* pouvait aussi sélectionner les initiés au *mambela*

3. MRAC AIMO Bouccin (1934), *Anioto et Mambela*. Province de Stanleyville dossier 5, EA.o.o.203. MRAC, AIMO, Brandt, De Leest, Bouccin, Tihon, Libois, et Bourghelle, « Différentes études sur le *mambela* » (1933).

les plus courageux et disciplinés pour une initiation supplémentaire leur permettant de devenir *anioto*. Les candidats sélectionnés par l'*ishumu* devaient posséder le « *bolosi* », prédisposition surnaturelle identifiée à un organe du corps, pour devenir *anioto*⁴. À l'origine, les chefs du *mambela* recouraient donc aux *anioto* pour préserver leur contrôle sur les personnes, les terres et les ressources telles que les mines de fer, les territoires de chasse et les tributs. Les hommes-léopards étaient envoyés pour tuer les membres de leur propre population qui ne respectaient pas l'autorité, ou les groupes rivaux pour les décourager. Le *bolosi* des *anioto* (leur prédisposition surnaturelle héréditaire à tuer) et leur rôle de « *dawa* » (remède ou médecine) signifient qu'ils sont au service du bien collectif. Le léopard symbolise la nature ambiguë d'un *leadership* efficace, qui doit aussi recourir à la violence et aux pouvoirs occultes : les personnes puissantes sont censées se transformer en léopards ou les contrôler (Vansina 1990 : 104). Les *anioto* sont les léopards des *ishumu* qui attaquent ceux qui menacent le bien-être du village. Les initiations et les services des hommes-léopards s'échangent également entre les villages, conduisant parfois à des actions conjointes dans le cadre d'un système plus large d'alliances *mambela*.

L'ingérence coloniale dans les structures de pouvoir locales, en créant des chefferies là où il n'y en avait pas auparavant, a généré de plus en plus de troubles à partir de 1917. Diverses affaires impliquant des hommes-léopards datant de l'époque coloniale montrent qu'alors que les chefs du *mambela* perdaient leur emprise sur la société, les nouveaux chefs nommés par le gouvernement recouraient également à des milices d'hommes-léopards : il leur fallait garder le contrôle sur la population, tout en remplissant leurs fonctions (impopulaires) pour le gouvernement colonial, telles que la collecte des impôts et le recrutement de main-d'œuvre. Les meurtres perpétrés par les hommes-léopards participaient à une stratégie efficace dans le cadre de rivalités qui échappaient ainsi au contrôle d'un gouvernement colonial interdisant les guerres intestines. Et si les motivations anticoloniales ont parfois joué un rôle, les hommes-léopards ne peuvent être réduits à cette seule dimension. L'instrumentalisation des hommes-léopards par différents types de *leaders* concurrents dans le contexte du gouvernement indirect remet en question cette interprétation. En fait, le gouvernement indirect apparaît comme la principale raison de la prolifération de la violence cyclique des hommes-léopards dans les années 1920 et 1930.

Les meurtres perpétrés par les hommes-léopards étaient souvent motivés par des enjeux de contrôle des terres et des personnes, et plus particulièrement de richesse en hommes et femmes. Ces meurtres se produisaient dans des cas de pertes non compensées de richesses, par exemple si une épouse s'enfuyait sans que la dot fût restituée, ou dans des cas de personnes emprisonnées ou décédées dans un autre village. La vengeance des hommes-léopards

4. SPF Affaires étrangères du Royaume de Belgique, Archives africaines, JUST GG 3043 (5574), audience publique, Wamba, 19 juin 1934.

consistait à soustraire arbitrairement une vie au village ou au lignage jugé responsable des pertes subies. Bien que jugés insignifiants par le gouvernement colonial, ces motifs montrent à quel point le colonialisme a perturbé les coutumes judiciaires locales et n'a pas su garantir les réparations en cas de pertes de richesses humaines. Lorsque, dans le cadre de la répression des hommes-léopards dans les années 1930, le gouvernement colonial a forcé les chefs de *mambela* à accomplir les rites d'initiation ésotériques en public, une nouvelle institution anti-sorcellaire, appelée « *lengula* », s'est très rapidement répandue dans la population (Saerens 1947). Ces éléments et d'autres suggèrent que le gouvernement indirect a tout particulièrement et profondément bouleversé le tissu sociopolitique local et engendré des peurs existentielles.

Enquêtes policières et procès

Lorsque la statue de l'homme-léopard fut conçue au musée en Belgique entre 1911 et 1915, on ne savait pas grand-chose sur ce phénomène dans la colonie. Les administrateurs coloniaux travaillant dans la région ne croyaient d'ailleurs pas les gens qui leur racontaient les meurtres d'hommes-léopards, pensant qu'il s'agissait en fait d'attaques de léopards. Lorsque, en 1916-1917, le nombre de meurtres est devenu trop important pour être ignoré, les premières enquêtes à grande échelle ont été lancées. La représentation des hommes-léopards en tant que membres de sectes subversives et irrationnelles, qui accordait un rôle crucial à leurs objets attributs, a gagné du terrain dans les années 1920 avec la consolidation du mode de gouvernement indirect. La vigilance coloniale accrue à l'égard des hommes-léopards a conduit à un premier procès en 1920, qui a débouché sur plusieurs exécutions par pendaison et a fait l'objet d'une couverture médiatique dans les journaux coloniaux.

Au cours du procès de 1920, les accusés, à savoir le chef Abopia et sa bande d'hommes-léopards, liés par leur vœu de secret, refusèrent de révéler quoi que ce soit sur leurs motivations et leur *modus operandi*, ce qui contraignit les enquêteurs coloniaux à colmater les brèches au moyen d'intrigues et de stéréotypes culturellement acceptables. Les enquêteurs ont manifestement eu du mal à déterminer si les hommes-léopards agissaient ou non en pleine conscience et s'ils pouvaient être tenus pour responsables. Ils n'arrivaient pas à savoir si ces derniers agissaient dans le cadre d'un délire religieux, comme des loups-garous cannibales métamorphes, ou s'ils exécutaient les ordres donnés de manière rationnelle et consciente, la seconde option se rapprochant le plus des déclarations des hommes-léopards eux-mêmes. La découverte d'un costume parmi les effets personnels d'un accusé fut interprétée comme corroborant l'hypothèse du délire religieux, bien qu'elle fût en contradiction avec les témoignages des accusés, qui ont nié avoir porté de telles tenues et utilisé les griffes comme armes mortelles. À la suite du procès, les enquêteurs coloniaux, qui éprouaient des difficultés à faire condamner les hommes-léopards, se sont davantage concentrés sur les objets comme preuves

potentielles⁵. Un décret visant à « supprimer les procès superstitieux et les pratiques barbares » fut promulgué en 1923, ce qui facilita la saisie d'objets rituels comme preuves indirectes de l'implication d'individus dans des activités rituelles interdites, et renforça ainsi l'attention portée à ces objets au cours de la décennie suivante (Moeller 1936).

Nous ne connaissons pas l'origine précise des objets des collections du MRAC, mais nous savons qu'au moins une partie d'entre eux a dû être saisie dans le cadre d'enquêtes policières et de procès entre 1919 et 1936. Dans les procès des années 1930, il apparaît clairement que les enquêteurs coloniaux ont continué d'insister sur l'utilisation présumée des costumes et des griffes, malgré les dénégations très claires des accusés, qui insistaient sur le fait qu'ils avaient tué avec des couteaux. Les *ishumu* étaient très probablement les gardiens d'un costume et d'une griffe d'un groupe d'*anioto*. Ils portaient cette tenue pour effectuer les rituels préparatoires aux expéditions et une griffe circulait ensuite au sein du groupe d'*anioto* pour infliger des mutilations à un corps après que la victime avait été poignardée à mort. Après l'expédition, la griffe était rendue à l'*ishumu* ou à un autre gardien⁶. Les costumes de la collection du MRAC portent des traces de sueur de différentes personnes, mais pas de sang, ce qui confirme une utilisation rituelle. Les griffes n'allaient jamais par paires, contrairement à ce que suggère la statue de Tervuren, et de nombreuses griffes de la collection du MRAC n'auraient pu servir à tuer (Van Bockhaven 2013)⁷. Malgré les éléments mis au jour par les procès et l'accumulation de preuves dans les années 1930, l'iconographie de la statue et le fantasme de la métamorphose produit lors du premier procès en 1920 ont continué à dominer les représentations coloniales.

Dangerosité potentielle au musée et culture coloniale

À distance de la colonie, l'exposition au musée et les récits coloniaux publiés se sont conjugués à merveille pour diffuser le stéréotype colonial des hommes-léopards comme tueurs irrationnels, presque des animaux. Comme nous l'avons expliqué, la statue de Tervuren a été inspirée et vêtue à partir d'un ensemble d'atours que le commandant militaire Charles Delhaise avait envoyés au musée en 1911, accompagnés d'une photographie mise en scène (fig. 1 et 2). À l'époque, Joseph Maes, conservateur de l'Ethnographie au musée, avait donné des instructions au sculpteur Paul Wissaert pour le compte du ministère des Colonies. La photographie mise en scène ne reflétait pas encore les informations détaillées révélées par les hommes-léopards lors des procès de 1930, mais plutôt les rumeurs populaires de non-initiés, décrivant les hommes-léopards comme des métamorphes capables de bondir

5. SFP Affaires étrangères du Royaume de Belgique, AA, GG 4769 (S. 4851), Jugement du Tribunal d'appel, 24 août 1920.

6. SFP Affaires étrangères du Royaume de Belgique, AA, JUST GG 3042 (5529), (affaire Mbako) audience publique, Stanleyville, 11 avril 1933 ; audiences publiques, Tribunal de l'Uele, Wamba, 11-15 juillet 1933. JUST GG 3043 (5574), audience publique, Wamba, 19 juin 1934.

7. Pour une discussion détaillée de la recherche sur les collections, voir ma recherche doctorale.

sur les gens depuis la cime des arbres pour les attaquer à la manière de léopards. Entre 1911 et 1913, le musée a reçu deux costumes similaires, mais sans les griffes ni l'empreinte de la patte de léopard. L'administrateur colonial qui les a recueillis les a identifiés comme des tenues de chasse au singe provenant d'une région voisine. Le conservateur Joseph Maes a cependant refusé d'accepter cette interprétation et a continué de les cataloguer en tant que costumes d'hommes-léopards dans les archives du musée. Maes (1924) avait accès aux informations du procès de 1920 qui révélait que les costumes et les griffes n'avaient pas été utilisés pour les massacres, mais il n'en a pas tenu compte dans ses publications ultérieures. On voit ainsi comment ce conservateur de musée a sciemment favorisé les représentations stéréotypées, comme l'ont fait les administrateurs coloniaux et les missionnaires contemporains dans leurs publications.

Les sources secondaires publiées entre 1920 et 1936 reflètent ce mode de stéréotypisation. Comme le notait le sociologue suédois Lindskog (1954 : 181) dans les années 1950, celles-ci sont centrées sur la description du mode opératoire présumé et se focalisent sur les objets. Les descriptions correspondent à l'iconographie de la statue. Dans les rapports secondaires comme dans les textes de fiction, les récits sur les hommes-léopards se transforment en une version spécifique du mythe civilisateur dans lequel le héros colonial ou missionnaire blanc supprime les méchants hommes-léopards, qui ressemblent à des loups-garous, et sauve les bons Africains. C'est le cas de la célèbre bande dessinée *Tintin au Congo* d'Hergé, dans laquelle le journaliste Tintin confond son adversaire en démasquant littéralement l'acolyte de ce dernier, un homme-léopard dépourvu d'intelligence (Van Bockhaven 2013). Plusieurs chercheurs ont souligné la force conjuguée de la logique culturelle d'une structure narrative à visée rhétorique et de la rumeur comme élément sensationnel dans la construction de l'adhésion des lecteurs aux récits coloniaux (Stoler 2010). Dans les récits d'hommes-léopards, les objets remplissent un rôle comparable à celui de la rumeur, en tant qu'éléments spécifiques et animés qui rendent les récits plus persuasifs. On rejoint Thomas et O'Hanlon qui voient dans l'objet ethnographique colonial une énigme, tant pour le travail d'élaboration d'hypothèses d'un conservateur de musée que pour la littérature policière (et les genres télévisuels liés). On peut avancer que le pouvoir des objets ethnographiques dépasse celui de la rumeur, en particulier lorsqu'un musée est impliqué dans la production d'une représentation coloniale qui imprègne ces objets de l'aura très particulière de la preuve scientifique. Au musée, l'objet représente une trace tangible qui relie directement le spectateur à la scène imaginée, ce qui ajoute à sa dangerosité potentielle. Bien que les expositions muséales et les textes se recoupent, la stratégie mimétique incarnée dans l'exposition muséale a sans doute un impact plus important, qui mérite d'être mieux explicité.

L'histoire des hommes-léopards pourrait être mieux exploitée à des fins d'éducation muséale, en rendant explicite la violence coloniale physique et

symbolique qui sous-tend la représentation que l'on construit. Une image plus digne des hommes-léopards pourrait passer par un investissement plus profond dans les messages de la peinture de Chéri Samba qui opèrent à plusieurs niveaux, rejetant la représentation raciste tout en soulignant l'agentivité (*agency*) des Congolais dans leur revendication de contrôle de la statue et de son histoire sous-jacente. À cet égard, il est important de souligner les différentes strates de violence coloniale contenues dans la statue, qui illustre à la fois l'agentivité des Congolais, et son déni colonial. Cet état de fait découle de l'intrusion coloniale dans les systèmes sociopolitiques locaux, qui a eu pour effet de mettre en concurrence les différents courtiers locaux du pouvoir, causant une prolifération des meurtres perpétrés par les hommes-léopards. En outre, la criminalisation du *mambela* et des *anioto* et la compréhension erronée du mode de fonctionnement des hommes-léopards, mobilisant les objets comme preuve, ont déshumanisé les hommes-léopards en les faisant passer pour des tueurs à la violence irrationnelle. Accorder une attention particulière à l'instrumentalisation idéologique des objets n'est pas seulement important pour décoloniser le passé, mais aussi pour la décolonisation et les processus de réparation actuels et à venir. Au début de ce texte, j'ai appelé à une réflexion critique sur l'essor actuel de la recherche sur la provenance dans le cadre d'un programme politique dans lequel, pour parler clairement, les objets ethnographiques sont une fois encore, redevenus un capital politique, en particulier en Europe. Stimuler une prise de conscience plus large des usages politiques des objets en tant que preuves est particulièrement urgent dans l'actuelle ère de vérités alternatives, dans laquelle des questions telles que « Qu'est-ce qu'une preuve scientifique ? » et « Pour qui ? » sont devenues extrêmement clivantes, phénomène encore renforcé par l'internet. Si l'on peut prédire l'émergence d'un tournant positiviste-matérialiste, réévaluant les preuves matérielles, on ne doit pas négliger pour autant une tendance à la fétichisation des objets. Les musées ont un rôle important et double à jouer dans ce contexte, à la fois en tant que centres d'expertise dans la production de connaissances basées sur les collections et en tant qu'institutions éducatives.

Bibliographie

- Appadurai, A. (éd.). 1986. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Fowles, S. 2016. « The perfect subject (postcolonial object studies) ». *Journal of Material Culture* 21 (1) : 9-27.
- Fuglestad, F. 1992. « The Trevor-Roper Trap or the Imperialism of History. An Essay 1 ». *History in Africa* 19 : 309-326.
- Gell, A. 1992. « The technology of enchantment and the enchantment of technology ». *Anthropology, Art and Aesthetics* : 40-63.
- Halen, P. 1988. « Une figure coloniale de l'autre : l'Homme-Léopard (sur Hergé, André Villers, Olivier de Bouveignes, José David, Henri Vernes) ». *Les Cahiers des para-littératures* 2 : 129-147.
- Kopytoff, I. 1986. « The cultural biography of things: commoditization as process ». *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* 68 : 70-73.

- Latour, B. & Porter, C. 2010. *On the Modern Cult of the Factish gods*. Duke University Press.
- Lindskog, B. 1954. *African Leopard Men* (vol. 7). sl.
- Maes, J. 1911. « Les Anioto des Mobalis ». *La Revue congolaise* 2 : 314-315.
- Maes, J. 1924. *Aniota-Kifwebe*. Anvers : De Sikkel.
- Mbiye, L. 1993. « Les images du Noir et du Congo/Zaire dans *Les Aventures de Jimmy Tousseul* ». In P. Halen & J. Riesz, *Images de l'Afrique et du Congo/Zaire dans les Lettres belges de Langue française et alentour*. Actes du colloque international de Louvain-la-Neuve (4-6 février 1993), dossier thématique de *Textyles. Revue des lettres belges de langue française* : 163-178.
- Moeller, A. 1936. « *Aniota et Mambela* ou les hommes léopards et la répression de la sorcellerie au Congo ». *Comptes-rendus des Semaines de Missiologie à Louvain* 14 : 50-69.
- O'Hanlon, M. 1999. « "Mostly harmless"? Missionaries, administrators and material culture on the coast of British New Guinea ». *Journal of the Royal Anthropological Institute* 5 (3) : 377-397.
- Saerens, C. 1947. « La sorcellerie chez les Babali ». *Bulletin des Juridictions indigènes et du Droit coutumier congolais* 15 : 71-81, 93-101.
- Stoler, A.L., 2010. « Along the archival grain ». In *Along the Archival Grain*. Princeton University Press.
- Thomas, N. 1991. *Entangled Objects: Exchange, Material Culture and Colonialism in the Pacific*. Cambridge : Harvard University Press.
- Thomas, N. 2003. « The Case of the Misplaced Ponchos: Speculations concerning the history of cloth in Polynesia ». In C. Colchester (ed.), *Clothing the Pacific*, Oxford/New York : Berg, pp. 79-96.
- Van Bockhaven, V. 2013. « The Leopard Men of the Eastern Congo (ca. 1890-1940): history and colonial representation ». Thèse de doctorat, Université d'East Anglia.
- Van Bockhaven, V. 2018. « *Anioto*: Leopard-men killings and institutional dynamism in Northeast Congo, c. 1890-1940 ». *The Journal of African History* 59 (1) : 21-44.
- Van Bockhaven, V. 2020. « *Anioto* and *nebeli*: local power bases and the negotiation of customary chieftaincy in the Belgian Congo (ca. 1930-1950) ». *Journal of Eastern African Studies* 14 (1) : 63-83.
- Vansina, J. 1990. *Paths in the Rainforests. Toward a History of Political Tradition in Equatorial Africa*. Londres : James Currey.

Sven Molin et ses collections : récit de biographies entremêlées

Patricia Van Schuylenbergh¹

De nouvelles perspectives de recherches visent à interroger l'origine et le parcours des collections pluridisciplinaires rassemblées au sein des musées occidentaux pour mieux comprendre les narratifs coloniaux qui leur sont associés et, par conséquent, les déconstruire (Daugeron & Le Goff 2014 ; Kohler 2006 ; 2007 ; Bondaz *et al.* 2016 ; Juhé-Beaulaton & Leblan 2018 ; Das & Lowe 2018 ; Kirchberger & Bennett 2020 ; Zerbini 2021). En effet, l'objet ou le spécimen revisité par le biais d'une documentation pertinente à leur sujet (archives, bases de données, photographies, illustrations) retracent les modalités des pratiques institutionnelles en matière de collecte ; ils racontent aussi des histoires singulières qui sont autant de « biographies » entremêlées d'univers géographiquement et mentalement dissociés. Retracer l'histoire croisée des collections et des agents collecteurs permet de connecter ou de confronter ce qui se joue entre les terrains des prélèvements et les pratiques muséographiques, entre les savoirs locaux, considérés surtout comme « empiriques », et les connaissances scientifiques que revendique la « modernité ». Le processus violent d'extraction des objets culturels et des spécimens naturels et leur accumulation immodérée constituent l'un des traits essentiels de l'histoire du colonialisme tel qu'il se reflète souvent dans l'espace muséal.

Les archives historiques du Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC) confirment cette ambition. Depuis sa création en 1898, ce dernier veut réunir des collections variées qui illustrent tous les domaines d'un savoir colonial en construction et représentent toutes les régions sur lesquelles s'étend la mainmise du pouvoir colonial (Van Schuylenbergh 2021a). En effet, un an après l'Exposition internationale de Bruxelles-Tervuren (1897) qui montre les premières collections rapportées par une poignée de militaires et d'agents de l'État indépendant du Congo, le Musée du Congo lance des appels pour stimuler les collectes d'objets et de spécimens zoologiques, botaniques, géologiques, accompagnés, autant que faire se peut, de tous types de renseignements (écrits, dessins, photographies) qui permettent de témoigner de la « valeur scientifique » de ces actes. Pour les colonisateurs, contribuer à l'enrichissement des connaissances nourrit la fierté de participer à la formation de collections uniques, à la gloire de la nation et au détriment de grands musées concurrents étrangers. Chez certains d'entre eux, cette activité leur offre un prétexte bienvenu pour réunir, en sus des envois autorisés destinés au musée,

1. Service Histoire et Politique, MRAC.

quelques collections personnelles, une pratique pourtant interdite par les règlements d'ordre intérieur de l'État. De même, la demande du musée en spécimens zoologiques stimule la chasse « sportive » sur des cibles vivantes transformées en trophées, en plus de l'abattage du gibier pour nourrir le personnel des postes de l'État ou de l'utilisation des armes à feu pour impressionner et réprimer les populations locales (Van Schuylenbergh 2020). Chasser, préparer sur place et envoyer des dépouilles animales à Tervuren visent à combler des données zoologiques fragmentaires qui ne permettent pas d'études systématiques et comparatives pour développer une zoologie coloniale digne de ce nom. Les grands mammifères et les oiseaux manquent surtout à l'appel. Dès 1910, un réseau de collecteurs du musée se consolide, soutenu par la nouvelle direction générale de l'Agriculture du ministère des Colonies et par le gouvernement général au Congo (Van Schuylenbergh 2018 ; 2021b)². L'éléphant, dont le musée ne possède pas encore de spécimen adulte d'aucune espèce, est l'un des premiers mammifères vivement souhaités : une peau complète, et sinon, les oreilles, les défenses et le crâne, avec si possible la photographie de l'animal entier³. C'est dans ce contexte qu'intervient Sven Molin (1879- ?), un ancien sous-officier de l'armée suédoise, originaire de Nosaby, localité près de Christiana, et qui s'est engagé comme agent de l'État indépendant du Congo en 1905. Grand amateur de chasse, son nom est surtout associé à l'inscription, dès 1914, au musée de crânes, de défenses et de spécimens à morphologie « anormale » d'une espèce alors sous-représentée en Europe et depuis 2020, en danger critique d'extinction⁴ : l'éléphant de forêt (*Loxodonta cyclotis*). Il réunit également une quantité non négligeable d'objets utilitaires, de guerre, de prestige, achetés ou confisqués auprès des populations qu'il contrôle ainsi que plusieurs séries de photographies prises lors de ses différents termes au Congo. Une immersion dans la carrière coloniale de Molin, associée aux informations archivistiques qu'il a été possible de rassembler⁵, permet d'éclairer les étapes clés du processus d'extraction depuis le terrain jusqu'à Tervuren, et de proposer un cas de figure qui illustre les rapports entretenus entre cet agent collecteur, les autorités coloniales et les scientifiques belges du musée (Van Schuylenbergh 2017 ; 2020). Cette contribution retrace donc, en un récit suivi, la biographie du collecteur et la biographie de ses collections, en reconstituant la chronologie des pratiques de collecte, leurs causalités et leurs conséquences.

2. La demande aux agents de l'État de réaliser des collectes pour le compte du musée est publiée par un arrêté du gouvernement général à Léopoldville auprès des fonctionnaires et agents de la colonie (gouvernement local, DG Industrie et Commerce, n° 211380, Boma, 09/12/1911).

3. MRAC, DA. 81, « Schouteden au directeur, Tervuren », 14 mars 1912 (ou 1911 ?). La seule dépouille d'éléphant du musée est celle d'une jeune femelle, exposée dans les salles publiques et non utilisée, dès lors, pour la recherche scientifique.

4. L'espèce est reprise dans la liste rouge de l'Union internationale pour la Conservation de la Nature (<https://www.iucnredlist.org/fr/species/181007989/204404464>).

5. Voir la bibliographie.

Premières impulsions

En mars 1913, le musée reçoit de la part de l'administration du Congo une petite collection de couteaux, d'arcs et de flèches formée en 1912 par Sven Molin qui effectue alors son 3^e terme en tant que chef de poste à Inongo puis à Bongo (district du Lac Léopold II). Celui-ci répond probablement à l'appel du gouvernement général à enrichir le musée de pièces inédites. Quelques mois plus tard, deux rencontres motivent Molin à collecter plus activement et de manière volontaire. La première est celle avec le lieutenant de la Force publique Guillaume Franssen, qui s'est porté volontaire pour rechercher et ramener en Belgique la dépouille d'un éléphant d'une espèce « aquatique » encore inconnue qui aurait été observée, mais sans certitude, dans la région marécageuse du lac Léopold II (Schouteden 1914). Franssen et Molin sont photographiés⁶ ensemble derrière la dépouille d'un premier éléphant abattu le 25 juillet 1913 à M'Paa (Bongo) par une équipe de chasseurs, composée du caporal Makao et des soldats Bolangila et Bombo, preuve que Molin a participé d'une manière ou d'une autre à cette chasse ou qu'il aurait aidé Franssen à préparer la dépouille à destination du musée, où l'espèce sera déterminée comme *Elephas africanus fransseni* (actuellement *Loxodonta cyclotis* Schouteden 1914) (Van Schuylenbergh 2018). En juillet 1913, la rencontre de Molin avec Joseph Maes, chef de la section ethnographique, en mission scientifique pour le musée dans l'entre-Lukenie-Kasaï-Sankuru et Philippe Tits, son accompagnateur pour les collections de sciences naturelles, est plus déterminante encore. Arrivés à Inongo pour acquérir du matériel de préparation des spécimens zoologiques et réparer leurs appareils photographiques, Maes et Tits apprennent la récente « découverte » par Franssen de l'éléphant nain (lire : éléphant de forêt) et se rendent dans la région de Bongo dans l'espoir de réitérer cet exploit. Ils s'y adjoignent les services de Molin, durant une vingtaine de jours, tout en en profitant pour y faire de nombreuses observations et récolter des objets auprès des populations baboma. Grâce à l'initiative de Molin, Maes leur achète le crâne d'un éléphant (*Loxodonta africana*) à une seule défense et celui d'un éléphant nain, tandis qu'un autre est tué par la mission (fig. 1). En remerciement, Maes sollicite auprès du ministre des Colonies une récompense en faveur de Molin pour « les nombreux services qu'il a rendus et le dévouement qu'il a prodigué sans réserve à la mission ethnographique⁷ » ; l'éléphant à une défense est inscrit au musée en janvier 1914 en tant que don de Molin.

6. Cette photographie porte le n° AP.o.o.21387 dans les collections du MRAC.

7. MRAC, HA.02.0040, Dossier 59, Mission Maes : J. Maes, « Rapport sur les travaux de la mission ethnographique du 20 juillet au 30 septembre [1913] », p. 7.



Figure 1. Molin, Tits et Maes (de gauche à droite), après la chasse à l'éléphant au village M'Paa (Bongo, 1913).

(AP.0.0.14173, collection MRAC ; photo J. Maes, 1913, CC BY 4.0.)

Missions pour le musée

Après un 4^e terme passé dans le territoire d'Ekwayolo où, en tant qu'administrateur territorial, il a rencontré des résistances de la part des populations, Molin retourne mi-1920 en Belgique où il attend l'arrêté ministériel qui l'autorisera à poursuivre sa carrière au Congo. Il promet à Edmond Leplae, directeur de l'Agriculture, et à Maes d'y recueillir des objets, des spécimens zoologiques et prendre des photographies. Désigné pour le poste de Moma (district de l'Équateur), ses fonctions (administration des populations réfractaires à l'autorité de l'État, perception des impôts, enregistrement de renseignements politiques et économiques sur la région⁸) l'empêchent pourtant de travailler pour le musée. À la fin de son terme en 1923, Molin sollicite auprès du gouverneur général l'autorisation de passer ses congés au Congo afin de rassembler des « trouvailles »⁹ pour Tervuren et surtout de réaliser des photographies. Cette demande, considérée comme « anormale » parce qu'elle soulève un « cas spécial non prévu par le statut des fonctionnaires et

8. AE, Dossier Molin (12927), « État des notes semestrielles par le commissaire de district, Boende », 12 mars 1923.

9. AE, Dossier Molin, « Molin au gouverneur de province de l'Équateur, Boyongo (Moma) », 29 juillet 1923.

des agents »¹⁰, est finalement autorisée par décision spéciale et assortie de l'octroi d'un permis de chasse administratif, valable pour toute la colonie, lui permettant de tuer, outre les animaux compris dans le permis de chasse ordinaire, deux spécimens d'espèces « réservées¹¹ ». À Tervuren, Maes appuie la demande de Molin auprès du ministre des Colonies, car la région de Moma est « à peu près inconnue » sur le plan ethnographique ; comme le musée n'en possède aucun témoignage visuel¹², il lui fait envoyer vingt douzaines de plaques photographiques et le matériel nécessaire pour le développement et l'impression. Les frais des deux expéditions de collectes entreprises par Molin (5 mars-4 mai 1924) sont à charge de l'institution – une condition émise par le gouvernement général : elles comprennent les coûts de transport des collections par voie de terre et voie d'eau ainsi que le salaire journalier d'une quinzaine de payeurs et de 10 à 38 porteurs en fonction des lieux d'engagement¹³. Six caisses de plusieurs centaines de kilos arrivent à Anvers via la Sonatra en trois lots distincts, après être restées, pour certaines, en souffrance à Kinshasa à cause des difficultés de transport qui se présentent partout au Congo. Molin, de son côté, emporte dans ses bagages personnels de petits objets fragiles et une quarantaine de plaques photographiques. Les inventaires des pièces rédigés par Molin sont très détaillés et contiennent des informations sur la provenance des objets ethnographiques : appellation locale, tribu, localité, usage. Il recommande aussi à Maes la plus grande prudence lors du déballage des armes, car « les tribus dont elles proviennent les enduisent toujours de poison »¹⁴. Il est intéressant de constater que l'inventaire précise les sommes versées aux habitants pour chacun des objets recueillis. Ceux-ci varient fortement en fonction de leur type : entre 1 et 8 francs pour ceux qui sont utilitaires (instruments pour la chasse, dont des sonnettes et des lances, tambour, chaise de chef, plats, mortiers, vêtements pour femme, raphia, trompes en ivoire, fer brut, métiers à tisser, instruments de musique), entre 20 et 50 francs pour quelques biens de prestige (cloche en fer utilisée par les chefs coutumiers, fer brut sorti des fourneaux, lance djonga et coiffure « elembe »)¹⁵, signe que les exigences monétaires des communautés locales étaient à la hauteur du dédommagement pour ce que représentait la perte de ces objets pour celles-ci. Par contre, des flèches empoisonnées et tout ce que Molin considère comme des fétiches, des preuves matérielles

10. AE, Dossier Molin, « Commissaire général ff de l'Équateur au gouverneur général, Coquilhatville », 20 août 1923.

11. À l'époque, les espèces « réservées » sont celles qui sont « protégées » (éléphant, rhinocéros, certaines antilopes) et ne peuvent être chassées qu'en possession d'un permis spécial (« Décret sur la chasse et la pêche du 26 avril 1910 », *Bulletin officiel du Congo belge* 1910 : 638-652).

12. MRAC, AA-1-I, Dossier Molin (543), « Lettre de J. Maes au directeur, Tervuren », 4 juin 1923.

13. MRAC, AA-1-I, Dossier Molin (543), « État des frais de transport au profit du Musée du Congo belge », Moma, 23 mars 1924 et Mondombe, 25 mai 1924.

14. MRAC, AA-1-I, Dossier Molin (543), « Molin à Maes, Bruxelles », 15 juillet 1924.

15. MRAC, Ethnographie, « Envois Molin » (DA.2.434).

d'actes de sorcellerie et de secte ont été saisies, sans rétribution¹⁶, preuve de son intolérance et de son anxiété pour toute forme d'expression pouvant conduire à des velléités d'insubordination. De même, l'inventaire des spécimens zoologiques (éléphants, hippopotames, buffles), précisant leurs noms vernaculaires, l'environnement naturel et les conditions dans lesquels les espèces ont été abattues par Molin ou des chasseurs locaux, ne sont assortis d'aucuns frais, à l'exception de la confection d'une caisse pour contenir un crâne d'éléphant et de cinq bouteilles de whisky achetées pour 150 francs afin d'y conserver des reptiles dans l'alcool.

De retour en Belgique, Molin tente en vain de convaincre Henri Schouteden, conservateur des collections zoologiques du musée, de participer à sa mission scientifique prévue entre 1924 et 1926 dans le nord et l'est de la colonie, car, écrit-il à Maes, « je voudrais bien être utile au Musée, maintenant que j'ai assez d'expérience que pour pouvoir m'outiller comme il faut et vous pouvez être sûr qu'il y a encore des choses à récolter là-bas »¹⁷. Maes estime que « l'importance et l'intérêt de ces collections sont hors discussion [*sic*] [...] lorsque toutes les collections récoltées par M^r Molin nous seront parvenues le Musée disposera d'un ensemble remarquable et merveilleusement documenté »¹⁸. Maes insiste en particulier sur de grands boucliers en vannerie et surtout quelques spécimens ornés de figures sculptées que Molin promettait d'acquérir lors de son prochain terme. Cette promesse d'être « utile au musée » s'assortit d'une demande d'appui du directeur dans sa démarche de naturalisation belge, l'obtention d'un permis administratif de chasse et des facilités d'importation d'un matériel de chasse, de produits de conservation des spécimens et de plaques photographiques. Depuis Bruxelles, il se rend ensuite en Suède en septembre 1924 où il vend plusieurs objets ethnographiques mongo et kuba qui se trouvent à présent au Malmö Museer¹⁹.

Fin 1924, désigné pour administrer le territoire de Boyela (province de l'Équateur), Molin continue de proposer des dépouilles d'éléphants pour lesquelles le musée marque son intérêt scientifique, mais sans aucun arrangement officiel, malgré de vifs encouragements de Schouteden à poursuivre ces activités « sachant sa passion pour les collections et étant donné les très beaux dons qu'il nous a faits intérieurement »²⁰. Sur base de photographies témoignant de ses prises, le musée donne le feu vert pour recevoir deux

16. *Ibid.* Molin détaille ainsi ces collections : des objets de la secte « Lifangangala », saisis chez le féticheur Botumola des Kole et ayant appartenu au grand féticheur Isusa (tribu Boyela, sous-tribu Kole), un fétiche en bois, emblème de la secte « Osumaka-Idua » (tribu Bambole, sous-tribus Gombe-Lolo et Gombe-Yeyango), un paquet de flèches empoisonnées « makula » (tribus Djonga et Boyela, clan Yosila) et 73 flèches empoisonnées « lokate » ou « losanga », enduites de poison « lolenga », provenant d'arbres N'Doliki, Epomi, Lolengo, Bofami, dont le jus est mélangé (tribu Djonga, clans Iteli et Itana), utilisées pour la chasse et la guerre.

17. MRAC, AA-1-I, Dossier Molin (543), « Molin à Maes, Bruxelles », 5 septembre 1924.

18. *Ibid.*

19. Merci à Agnès Lacaille de m'avoir transmis cette information (<http://carlotta.malmo.se/carlotta-mmus/web/object/76425/REFERENCES/284>).

20. MRAC, AA-1-I, Dossier Molin (543), « Schouteden au ministre des Colonies, Tervuren », 29 avril 1926.

crânes d'éléphants, car il ne dispose d'aucun exemplaire de cette région : un éléphant de grande taille (*Loxodonta africana*) découvert à Itoko muni d'une seule et très longue défense et de deux molaires à chaque mâchoire (fig. 2) et le crâne d'un bel éléphant appelé « *namba* » chez les Bosaka-Kombe ou « *djoku* » (*Loxodonta cyclotis* ?) chez les Kongo et abattu par Molin à Itoko, sur la Lomela, pour une valeur estimée à 15 000 francs²¹. Il réunit également du territoire de Bankustshu d'autres objets ethnographiques, réceptionnés au musée le 22 août 1927 : boucliers de guerre *goowa*, flèches de chasse, arcs, lances à éléphants, sabres de bois, couteaux, tissus (fig. 3).



Figure 2. Crâne d'un éléphant à tête anormale, à une seule défense.
(AP.O.0.26297, collection MRAC ; photo S. Molin, 1927.)

21. MRAC, AA.1-D-a (1912-1928), « Molin au commissaire de district de l'Équateur, Itoko », 31 décembre 1925.



Figure 3. Bouclier en vannerie basakakombe reçu le 22 août 1927.
(EO.0.0.29506, collection MRAC ; photo J. Van de Vyver, CC BY 4.0.)

À la fin de son sixième terme, Molin sollicite un deuxième congé de trois mois pour effectuer de nouvelles collectes pour le musée entre janvier et avril 1928, date à laquelle il envoie à Tervuren deux grandes caisses contenant cinq crânes d'éléphants (*Loxodonta cyclotis*), quatre de buffles, un de léopard ainsi que des dépouilles et des crânes de colobes et plusieurs objets acquis auprès des Boyela à Moma (hache de femme, chaise de femme de notable, chassemouches fétiche du chef Akili, anneaux de cuivre, fers de lance, instruments de musique) et des Nkole (M'Bolo ?) au sud-est du territoire (arcs, flèches, anneaux pour cheville, bracelets, couteaux)²² et qui ont été acquis pour des sommes, en général, inférieures (parfois d'une moitié), sauf exception, à leurs valeurs locales. Ces envois, inscrits au musée en août et septembre 1928, sont complétés par celui, fin novembre, d'une autre série de clichés photographiques.

Cette période voit Molin souffrant. Il demande alors son affectation au service de l'Agriculture où il souhaite mettre ses « dispositions pour la chasse et l'élevage » au profit de la station de domestication des éléphants dans l'Uele ou dans un « parc de réserve »²³, dont il a entendu parler. L'Administration émet un refus catégorique vu son âge avancé (49 ans) et son manque de formation

22. MRAC, AA.1.A.1928.11, « Inventaire Molin pour le musée ».

23. Par « parc de réserve », Molin entend le « parc national Albert », récemment créé au Nord-Kivu et dont il ne connaît visiblement pas le nom officiel.

scientifique supérieure. Accompagné de son épouse, Solange Tonneau, il entame alors un septième et dernier terme dans la province de l'Équateur où il prend encore des photographies et semble vouloir continuer à rechercher des objets ethnographiques pour peu que leur achat puisse être autorisé par l'administration coloniale et rémunéré par le musée, ce qui ne semble plus avoir été le cas. Définitivement pensionné de l'État le 7 février 1931, il ambitionne alors de s'installer comme colon dans la région, époque où l'on perd définitivement sa trace.

Des images mises en scène

En parallèle à ses collectes zoologiques et ethnographiques, Sven Molin semble avoir réalisé plus de 400 photographies à vocation scientifique destinées à fournir des témoignages visuels à propos des populations rencontrées, des objets collectés et des spécimens abattus. Ces images contextuelles visent surtout à identifier les lieux et les modalités d'extraction des spécimens et objets et, par conséquent, à leur offrir des preuves d'authenticité, dans la mesure où leur réalisation émanait, pour une grande partie, d'un financement du musée dans le but de compléter ses collections de documentation photographique.

Plusieurs séries de ses clichés, datées de plusieurs périodes entre 1910 et 1929, sont inscrites au musée, les unes envoyées par lots avec ses collections, d'autres constituées par des canaux inconnus, d'autre encore, ajoutées après coup par Maes qui en avait la garde. Malgré le manque d'informations sur le contexte précis de leur création, quelques observations générales peuvent être formulées. Alors que les premières photos (1910-1913) montrent surtout Molin exhibant des trophées de chasse alimentaire, de loisirs ou des prédateurs, elles s'accompagnent, dès 1913, de légendes où figurent, pour les spécimens abattus, leurs noms locaux et des informations liées au lieu de prélèvement, comme c'est le cas pour ceux de chair qu'il collecte. Ce changement de perspective, où l'information scientifique est prédominante, se réalise après sa rencontre avec Maes. Par ailleurs, en comparant leurs clichés respectifs, il est troublant de constater des similarités, voire, des copies identiques de groupes et d'individus photographiés, mais aussi d'autres qui se répondent, se complètent ou qui présentent un contexte identique avec des angles de vue différents. Puisque Molin a confié d'anciennes plaques photographiques à Maes pour sa section d'Ethnographie²⁴ et que ce dernier lui-même a pris des clichés dans des régions où circulait Molin, il est plus que probable que ces deux collections aient été amalgamées et que certaines d'entre-elles, indiquées comme provenant de Molin, ont été réalisées par Maes²⁵.

24. Maes fera inscrire cette série au musée en 1935 ; celle-ci se présente sous la forme de photos collées sur d'anciennes fiches assorties d'informations contextuelles.

25. Notamment les photos montrant les chefs Mosengere et leur suite (A.P.o.o.14159 pour Maes et A.P.o.o.21301 pour Molin). Une recherche comparative ultérieure plus poussée devrait permettre d'éclaircir ce constat et de rectifier les informations contenues sur les bases de données du musée, s'il y a lieu.

Toujours est-il que dès 1918, les thèmes se diversifient. Dans le district du Lac Léopold II (Bondo), une série, inscrite sous les anciens numéros RG 21217-26328, se concentre sur des difformités physiques provoquées par des maladies (lèpre, syphilis, éléphantiasis) tandis que d'autres représentent des chefs coutumiers, des soldats et leur famille. Elles sont accompagnées d'informations contextuelles (lieux de prises de vue, groupes ou sous-groupes représentés, nom des autorités locales, usages des objets et leur appellation locale), tout comme le fait Molin dans les inventaires des collections envoyées au musée. Par ailleurs, plusieurs photographies prises « sur le vif », notamment lorsqu'il vivait à Ekwayolo (1917-1920) et durant son dernier terme (1929-1931) avec son épouse, dont on devine la présence furtive, mais sans autre information à son sujet, illustrent plutôt des moments de sa vie quotidienne. D'autres photos ont été envoyées en 1924 et 1928 dans le cadre des missions de collectes de Molin pour le musée et illustrent surtout ses trophées de chasse (crânes d'éléphants) ; certains de ces clichés ont d'ailleurs été insérés dans son courrier aux autorités coloniales afin de présenter un argument tangible pour une éventuelle acquisition par le musée. Enfin, une dernière série, produite ou acquise en 1929-1930, illustre des notables, des types morphologiques, des parures et danses de plusieurs groupes et sous-groupes (Bankutsu, Boole, Boyela...) dans les régions où il séjournait (Itoke, Moma, Lomela).

Dans ces séries à vocation scientifique, censées éliminer toutes traces de subjectivité, et donc de jugements discriminatoires, se glissent par endroits des photos dérangeantes, voire choquantes, qui révèlent les partis pris, les préjugés et véhiculent les imaginaires que pose le colonisateur Molin sur certaines catégories de populations humaines et animales (Edward 2002 ; Hartmann *et al.* 1998 ; Landau & Kaspin 2002). L'étalage visuel de corps humains défigurés par les maladies, de femmes dévêtues prises selon des angles érotiques suggestifs, de trophées d'animaux présentés dans des mises en scène sordides dévoilent ses pensées les plus intimes. À travers ces clichés apparaissent des constructions mentales qui invalident ses photographies comme d' uniques documents scientifiques et montrent les ambivalences intrinsèques qui sont à la base des collections formées par Molin. Faire « science » s'accompagne de démonstrations viriles qui consistent à mettre sur un même pied, dans la formation de ses collectes et de ses photographies, des animaux abattus et leurs restes (crânes) et des personnalités dépouillées de leurs objets, parures et insignes de pouvoir (fig. 4 et 5). Dans les deux cas, où les uns et les autres subissent des destructions et des disparitions stimulées par un motif d'accumulation, le règne de la morbidité l'emporte sur le vivant, le voyeurisme côtoie l'immonde.



Figure 4. Crânes d'éléphants appelés localement *bonenge* (*Loxodonta cyclotis*).
(AP.0.0.35868, collection MRAC ; photo S. Molin, s.d. [1928].)



Figure 5. Insigne et bijoux d'Itiko, chef djonga, décédé avant l'arrivée
des Européens au territoire de Moma (Équateur).
(AP.0.0.22680, collection MRAC ; photo S. Molin, 1923.)

Le parcours de Molin et de ses collections hétéroclites présente une étude de cas, dont le but est de rendre plus visible le processus selon lequel le territoire colonisé est considéré comme une série de sites extractibles qui sont prospectés, dépouillés et représentés dans un but de translocation, d'accumulation et de production scientifique, au détriment des usages de cultures singulières et de spécimens rares et en voie de disparition. Plus précisément, il montre la prévalence des rencontres fortuites et des relations nouées sur la durée entre Molin et les scientifiques du musée pour favoriser ou, au contraire, entraver la constitution de collections transdisciplinaires. Cependant, ce parcours dénote aussi des zones d'ombre : le zèle de Molin à réunir ces dernières, la rigueur et le précis de ses données pour la science répondent tout autant à la pratique d'activités qui le motive personnellement (chasse) et lui donnent des arguments pour vivre une vie sans trop de contraintes au Congo, mais non dénuée de pouvoir sur ses habitants humains et autres qu'humains.

Bibliographie

- Bondaz, J., Dias, N. & Jarrassé, D. 2016. « Collectionner par-delà nature et culture ». *Gradhiva* 23.
- Bulletin officiel du Congo belge*. 1910. « Décret sur la chasse et la pêche du 26 avril 1910 », pp. 638-652
- Das, S. & Lowe, M. 2018. « Nature read in black and white: decolonial approaches to interpreting natural history collections ». *Journal of Natural Science Collections* 6 : 4-14.
- Daugeron, B. & Le Goff, A. 2014. *Penser, classer, administrer. Pour une histoire croisée des collections scientifiques*. Paris : Muséum national d'Histoire naturelle (coll. « Publication Archives du Muséum »).
- Edward, E. 2002. « La photographie ou la construction de l'image de l'Autre ». In N. Bancel, P. Blanchard, G. Boëtsch, E. Deroo & S. Lemaire, *Zoos humains. De la vénus hottentote aux reality shows*. Paris : La Découverte, pp. 323-330.
- Hartmann, W. et al. 1998. *The Colonising Camera. Photographs in the making of Namibian History*. Cape Town : University of Cape Town Press
- Kirchberger, U. & Bennett, B.M. (éd.). 2020. *Environments of Empire. Networks and Agents of Ecological Change*. Chapel Hill : University of North Carolina Press.
- Kohler, R.E. 2006. *All Creatures. Naturalists, Collectors, and Biodiversity, 1850-1950*. Princeton : Princeton University Press.
- Kohler, R.E. 2007. « Finders, keepers: collecting sciences and collecting practices ». *History of Science* 45 : 428-454.
- Juhé-Beaulaton, D. & Leblan, V. (éd.). 2018. *Le Spécimen et le Collecteur : savoirs naturalistes, pouvoirs et altérités (XVIII^e-XX^e siècles)*. Paris : Muséum national d'Histoire naturelle (coll. « Publication Archives du Muséum », n° 27).
- Landau, P. & Kaspin, D. (éd.). 2002. *Images and Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*. Berkeley-Los Angeles : University of California Press.
- Mirzoeff, N. 1998. « Photography at the heart of darkness ». In T. Barringer & T. Flynn, *Colonialism and the Object. Empire, Material Culture and the Museum*. Londres/New York : Routledge, pp. 167-187.

- Schouteden, H. 1914. « L'éléphant nain du Lac Léopold II ». *Revue zoologique africaine* 3 (2) : 391-397.
- Van Schuylenbergh, P. 2017. « Recherche scientifique et collectes de terrain. L'exemple de Gaston-François de Witte ». In P. Van Schuylenbergh & H. De Koeijer (éd.), *Virunga. Archives et Collections d'un parc national d'exception*. Tervuren/Bruxelles : Musée royal de l'Afrique centrale/Institut royal des Sciences naturelles de Belgique (coll. « Collections du MRAC »), pp. 69-83.
- Van Schuylenbergh, P. 2018. « Du terrain au Musée. Du Musée au terrain. Constitution et trajectoires des collectes zoologiques du Congo belge (1880-1930) ». In D. Juhé-Beaulaton & V. Leblan (éd.), *Le Spécimen et le Collecteur : savoirs naturalistes, pouvoirs et altérités (XVIII^e-XX^e siècles)*. Paris : Muséum national d'Histoire naturelle (coll. « Publication Archives du Muséum », n° 27), pp. 153-159.
- Van Schuylenbergh, P. 2020. *Faune sauvage et colonisation. Une histoire de destruction et de protection de la nature congolaise (1885-1960)*. Bruxelles : Peter Lang (coll. « Outre-Mers », n° 8).
- Van Schuylenbergh, P. 2021a. « Archives du Vivant. Les collections naturalistes des missionnaires du Congo belge au Musée royal de l'Afrique centrale ». In L. Zerbini (éd.), *L'Objet africain dans les expositions et les musées missionnaires (XIX^e-XXI^e siècle). Dépouiller, partager, restituer*. Paris : Maisonneuve & Laroze/Hémisphères Éditions, pp. 233-262.
- Van Schuylenbergh, P. 2021b. « L'okapi au cœur des rivalités coloniales ». *Espèces. Revue d'histoire naturelle* 42 : 32-37.
- Zerbini, L. (éd.). 2021. *L'Objet africain dans les expositions et les musées missionnaires (XIX^e-XXI^e siècle). Dépouiller, partager, restituer*. Paris : Maisonneuve & Laroze/Hémisphères Éditions.

Archives

Archives du Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren (MRAC) :

- AA.1-D-a (1912-1928) (AA.JWB.169.20) – Coordination section Sciences naturelles, 1910-1928.
- AA.1-I (AA.AWB.169.87) – Dossiers d'acquisition pour récolte, don, achat ou échange : Dossier Molin (543).
- AA.1-A. 1928.11 : Transmis des objets récoltés par Molin à l'ethnographie : Dossiers Molin (DA.2.323, 434, 477).
- DA. 81, « Schouteden au directeur, Tervuren », 14 mars 1912 (ou 1911 ?).
- HA.02.0040, Dossier 59, Mission Maes : J. Maes, « Rapport sur les travaux de la mission ethnographique du 20 juillet au 30 septembre [1913] ».
- Bases de données Collections zoologiques (Mammifères) : entrées « Sven Molin ».

Archives de l'État, Bruxelles (AE) :

- MINICOL, Fonds « Colonie », Personnel d'Afrique : Dossiers Molin (12927, 27872 et 29446).

La constitution de collections céramiques à l'époque coloniale : la mission de 1950-1952 de Maurits Bequaert au Kongo-Central

Nicolas Nikis & Alexandre Livingstone Smith¹

Introduction

Omniprésentes dans la vie quotidienne, les céramiques récentes et archéologiques offrent à la fois des renseignements précieux sur les modes de vie, mais permettent également d'émettre des hypothèses quant à l'histoire ou au cadre socioéconomique et culturel des individus et des groupes qui les ont produites (Gosselain 2018). Bien que leurs statuts soient divers et variés dans les communautés sources, elles restent largement considérées comme des objets communs, produits en série et destinés à la consommation quotidienne. La provenance des céramiques africaines conservées dans les collections européennes n'a ainsi que rarement été perçue comme problématique.

Les rares réflexions sur le sujet (par exemple Okwunodu Ogbechie 2019 ; Plankensteiner 2019) soulignent que seuls des cas emblématiques comme le pillage de certaines terres cuites (par exemple Panella 2015) – catégorie d'objet relevant par ailleurs plus du domaine de la sculpture sur le marché de l'art – ou la confiscation de poterie rituelle lors de la colonisation (Thompson 2019) ont fait l'objet d'études plus approfondies. La place des céramiques, et *a fortiori* des poteries d'usage quotidien, reste dès lors largement négligée dans le débat actuel sur le statut des collections africaines dans le monde occidental. Le caractère ubiquiste des productions céramiques et l'absence fréquente d'information précise sur l'histoire de l'objet, lors de l'entrée dans les collections, compliquent la recherche sur les conditions d'acquisition. Cette catégorie d'objet souffre également du fait que l'attention se focalise essentiellement sur des catégories d'objet emblématique, dont l'importance repose sur des critères occidentaux (Okwunodu Ogbechie 2019). La constitution de ces collections, majoritairement en contexte colonial, n'est pourtant pas exempte de rapports de domination entre le colonisateur et les populations locales.

Les collections publiques comme celles du Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC) offrent à cet égard d'intéressants cas d'études grâce aux archives associées. Elles permettent quand elles sont suffisamment complètes d'étudier la diversité des usages et des parcours des objets. La provenance des collections céramiques du MRAC n'a été que peu étudiée (voir cependant Volper 2016) pour les différentes raisons évoquées plus haut, mais, également,

1. Service Patrimoines, MRAC ; Centre d'Anthropologie culturelle et CReA-Patrimoine, Université libre de Bruxelles.

car elles ont fait l'objet de peu de recherche en général jusqu'à présent. Que ce soit en archéologie ou en ethnographie, les collecteurs ont rarement travaillé sur ces objets (voir cependant Nenquin 1963 ; Maes 1937). Ce n'est qu'avec l'importance croissante des études sur la céramique du continent africain à partir des années 1980 (Gosselain & Livingstone Smith 2013) que ces collections ont acquis un intérêt comme collections de comparaisons pour des travaux récents de terrain, bien documentés, mais généralement très localisés d'un point de vue géographique (voir notamment Kaumba Mazanga 2018). Paradoxalement, la publication la plus ancienne consacrée à la céramique ethnographique d'Afrique centrale reste la plus détaillée publiée à ce jour (Coart & de Haulleville 1907).

Majoritairement constituées durant la période coloniale, les collections du MRAC abritent environ 4500 récipients dits « ethnographiques » tandis que presque 10 000 entrées relatives à de la céramique archéologique sont recensées². Le profil des contributeurs est varié et on compte environ 300 personnes morales ou physiques pour les collections ethnographiques et environ 80 pour les collections archéologiques. Cependant, la moitié des récipients ethnographiques et plus de 80 % des entrées en archéologie ont été collectées par des scientifiques, principalement lors de missions officielles pour le musée dans la première moitié du XX^e siècle. Parmi ces derniers, le profil de Maurits Bequaert est particulièrement intéressant, notamment par son parcours et l'ampleur de sa contribution aux collections de sciences humaines.

Maurits Bequaert et la collecte de céramique

Maurits Leopold Maria Bequaert (1892-1973) est ingénieur dans les travaux publics au Congo belge pendant une dizaine d'années, avant de reprendre des études d'archéologie à l'UGent en 1934 après avoir été mis en disponibilité par l'administration coloniale. Il obtient son diplôme de licence (master) en Histoire de l'Art et Archéologie en 1936 et est presque directement engagé comme attaché au Musée du Congo belge, où il est chargé de la section de Préhistoire. Son intérêt est essentiellement tourné sur l'étude des industries lithiques de la colonie et il va effectuer pour le compte du musée deux missions scientifiques au Congo en compagnie de son épouse, Jeanne Bequaert-Schotte entre 1938 et 1939 et entre 1950 et 1952 (Van Noten 1989 : 38-39). Un des principaux objectifs de ces missions était de rapporter du matériel d'étude pour la section de Préhistoire (Cornelissen & Livingstone Smith 2015 : 11). Les époux Bequaert-Schotte augmentent ainsi les collections archéologiques de près de 22 800 entrées. S'il s'agit essentiellement de pièces lithiques, les collections de céramiques archéologiques s'enrichissent

2. Il est à noter que si, dans le cas des récipients ethnographiques, un numéro correspond en général à une poterie, en archéologie, un numéro d'inventaire peut correspondre à un tesson, un récipient entier ou encore à des séries de tessons. Il est donc très difficile d'estimer le nombre de récipients conservés, dans la mesure où ces collections restent en grande partie très peu étudiées.

considérablement, ajoutant environ 5100 entrées aux 300 existantes, soit plus de la moitié des collections actuelles. S'ajoutent à cela quelques poteries européennes transmises à la section d'Histoire, 72 poteries ethnographiques – ce qui place Bequaert parmi les 10 plus gros contributeurs –, mais également plusieurs centaines d'objets comme des masques, nattes, filets, etc. Ils contribuent également à l'enrichissement des collections entomologiques, géologiques ou encore ornithologiques (Cornelissen & Livingstone Smith 2015 : 12).

Les travaux de Bequaert – et l'archéologie, lors de la période coloniale au Congo, de manière générale – s'insèrent dans ce qui a été appelé « l'archéologie colonialiste »³ (Trigger 1984 ; de Maret 1990) : Bequaert et ses pairs portent essentiellement leur attention sur la préhistoire, dont les vestiges, essentiellement lithiques, sont étudiés en lien avec le reste du monde. L'Europe reste le point de référence, notamment pour une partie de la nomenclature. Les périodes les plus récentes, appelées « âge du fer » jusqu'au contact avec les Européens, sont négligées (Connah 2013 ; de Maret 1990). L'archéologie des périodes récentes ne fait donc pas partie des domaines d'intérêt premier de Bequaert.

Cependant, s'intéresser aux modes d'acquisition de ces collections permet d'illustrer les conceptions de l'époque vis-à-vis de catégories d'objets et de périodes encore considérées comme secondaires dans la décennie précédant l'indépendance. Le point focal sera ici les céramiques collectées par Maurits Bequaert et Jeanne Bequaert-Schotte dans l'actuel Kongo-Central (Bas-Congo) lors de leur mission de 1950-1952 (fig. 1).

Financée par l'Institut de la recherche scientifique en Afrique centrale (IRSAC)⁴, la mission se déroule entre septembre 1950 et décembre 1952 (Bequaert 1952b). Initialement prévue pour parcourir une large part du Congo belge et du Ruanda-Urundi, elle se limitera finalement au Bas-Congo, à Léopoldville et au Kwango (Bequaert 1952b ; 1949). Les objectifs étaient essentiellement liés à la préhistoire. Parmi les 46 questions de recherches formulées dans la demande de subsides à l'IRSAC, seules 6 concernent des sujets non préhistoriques et ces derniers sont majoritairement en lien avec la présence ou l'influence européenne avant la colonisation (de Maret 1990 : 124 ; Bequaert 1949).

3. L'archéologie colonialiste est pratiquée par les colonisateurs dans les territoires colonisés. Elle est caractérisée par des conceptions évolutionnistes et racistes de l'histoire, selon lesquelles les populations colonisées n'auraient guère évolué depuis les temps préhistoriques. Cette conception sert à légitimer le projet colonial et l'étude du passé récent, largement associée à l'ethnologie, est négligée par les archéologues. Les recherches se concentrent essentiellement sur la préhistoire, considérée comme ancestrale autant pour les zones étudiées que pour l'Europe (Trigger 1984 : 362-363).

4. L'IRSAC, fondé en 1947, avait pour but de financer la recherche scientifique en Afrique centrale, toutes disciplines confondues, afin de contribuer aux développements du Congo (actuelle RDC), Rwanda et Burundi (Rubbers & Poncelet 2015).

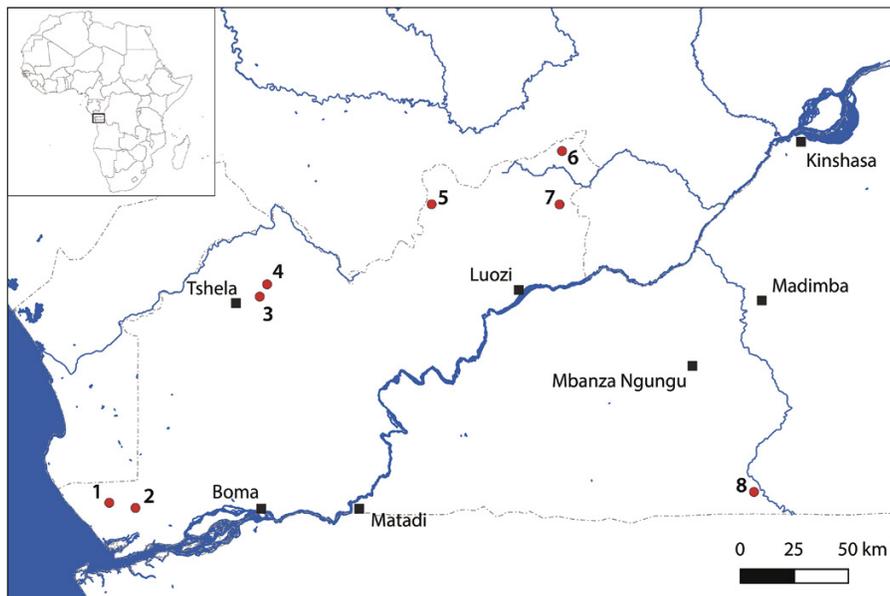


Figure 1. Chefs-lieux des principaux territoires visités lors de la mission de 1950-1952 au Kongo-Central et localisation des sites mentionnés dans le texte.

1. Matamba Ngoyo ; 2. Makamba Makanzi ; 3. Kitsana ; 4. Maduda ; 5. Mokaka (Mukaka) ; 6. Misenga ; 7. Seke Banza et 8. Ngongo Mbata.

(Carte Nicolas Nikis, MRAC, CC BY 4.0.)

Les céramiques collectées se répartissent en 3 catégories, chacune présentant des conditions de collecte distinctes. La première regroupe les pièces archéologiques, provenant des prospections et fouilles réalisées par le couple Bequaert-Schotte. 238 sites furent prospectés et 34 fouillés. Les recherches bénéficiaient pleinement de l'appareil administratif du Congo belge. Les interlocuteurs privilégiés lors des différentes étapes sont les représentants de l'administration coloniale, dont dépendent l'engagement des ouvriers et la fixation des salaires. Les « autorités autochtones » ne sont consultées qu'en dernier recours et en l'absence d'agents coloniaux (Bequaert 1953 : 2). Le couple Bequaert-Schotte semble par ailleurs avoir eu toute latitude sur le choix des lieux de sondages, sans que les habitants des zones étudiées aient un mot à dire sur le sujet (Bequaert 1952b : 10-11). Hormis le site de Misenga, dont les fragments de poteries finement décorées et les objets en cuivre ont attiré l'attention de Bequaert, toutes les autres fouilles sont essentiellement destinées à documenter la préhistoire du Bas-Congo. L'intérêt pour la récolte de tessons semble principalement lié à leur potentiel de datation relative des couches archéologiques. Les céramiques considérées comme récentes sont rattachées à des groupes actuels, Bequaert considérant la protohistoire comme une branche de l'ethnographie. Les productions anciennes, quant à elles, pourraient matérialiser les phases finales de la préhistoire et la transition vers les âges des métaux dans une perspective chronologique européo-centrée (Bequaert 1952a).

Les poteries contemporaines sont la seconde catégorie de céramique collectée par le couple Bequaert-Schotte. Ces dernières doivent servir de matériel de comparaison pour identifier les productions récentes en contexte archéologique. Lors de la mission de 1950-1952, tous les récipients (EO.1952.65.1 et EO.1965.19.1-11, 13, 24-50) furent achetés à des potières, leur nom et la somme payée étant reportés dans les carnets de terrains⁵. Ces informations n'ont pourtant pas été recopiées dans les dossiers d'acquisition lors de leur transfert dans les collections ethnographiques en 1965⁶, ce qui est symptomatique du processus récurrent d'anonymisation des artisans africains lors de leur entrée dans les collections occidentales (Okwunodu Ogbechie 2019 : 367 ; Price 2012 : 91-100). Jeanne Bequaert-Schotte et/ou Maurits Bequaert semblent cependant avoir développé un intérêt pour ces productions contemporaines, comme le suggèrent la documentation et l'ébauche d'article sur la céramique au Congo présent dans les archives de Bequaert au MRAC⁷. Aucune publication ne verra cependant le jour.

Le cas particulier des céramiques d'origine européenne

La dernière catégorie occupe une place particulière. Il s'agit de céramiques européennes – faïences hollandaise ou anglaise, récipients en grès, poterie portugaise, etc. –, mais aussi des bouteilles en verre et des poteries locales collectées sur des tombes de cimetière datant du XIX^e siècle ou du début du XX^e siècle. Ces objets européens étaient obtenus via le commerce avec les comptoirs côtiers européens durant le XIX^e siècle et étaient placés comme mobilier funéraire sur les tombes, généralement celles de chefs ou de riches marchands (Volper 2013 ; Vanhee 2013). Ce type de culture matérielle est bien loin des préoccupations premières de Bequaert, mais celui-ci a développé un intérêt personnel pour l'histoire de la présence européenne en Afrique centrale. Lors de sa mission de 1938-1939, il avait participé aux fouilles du cimetière de l'ancienne église de Ngongo Mbata (XVII^e-XIX^e siècles), à l'invitation de missionnaires qui étaient à la recherche de la tombe de Joris Van Geel, un capucin tué au XVII^e siècle et cette recherche fut sa seule publication sur l'archéologie des périodes récentes (Bequaert 1940). Il lui fut reproché à l'époque par la direction du musée de perdre son temps avec des tombes récentes alors que sa mission était de travailler sur la préhistoire (Cornelissen & Livingstone Smith 2015 : 25 ; de Maret 1990 : 121). Il prit soin, dès lors, d'inscrire d'emblée la question des lieux de sépulture à mobilier chrétien au Bas-Congo dans le projet de recherche de la mission de 1950-1952 (Bequaert 1949 : 4).

5. Par exemple, la mention « Gekocht te Ganda Sundi à [sic] Maria Ngombo een pot voor 20 f. » (Achat à Ganda Sundi d'un pot à Maria Ngombo pour 20 fr ; traduction des auteurs). Entrée du 11 janvier 1951 dans, « Schrijfboek 4bis, Tshela Pandji – Tsumbi 1, 28-XII-1950/11-1-1951 », Bas-Congo, 1951, archives M. Bequaert, MRAC.

6. « Afdeling Praehistorie. Overgemaakt aan de afdeling volkenkunde », 30-3-1965, Tervuren. Dossier « Afdeling Voorgeschiedenis », Aanwinstendossiers Etnografie, 2^e série, MRAC.

7. Dossier « Keramiek in Neder Congo, Opstel », s.l., s.d., MRAC, archives M. Bequaert, boîte M.B.

La précision des notes diffère selon les lieux. Dans le cas des cimetières de Makamba Makansi (7 octobre 1950) et Matamba Ngoyo (9 octobre 1950), les différentes marques de fabricants présentes sur les récipients sont, par exemple, minutieusement relevées⁸. Les descriptions de céramiques locales sont, quant à elles, généralement plus sommaires. Bien que les différentes visites de cimetière ne donnent pas systématiquement lieu à des collectes, dans la plupart des cas, au moins un récipient est emporté. Céramiques européennes et locales sont régulièrement prélevées ensemble pour former ce que Bequaert appelle « des couples ethnographiques ou archéologiques » (Bequaert 1951 : 26), probablement afin de disposer de datations relatives pour les productions locales. Dans plusieurs cas, Bequaert prend soin de noter dans ses carnets de terrain ou dans un de ses rapports trimestriels la présence de représentants de la communauté ou de la famille du défunt en soulignant que ceux-ci confient les objets à l'État. On retrouve notamment cette formulation à Kitsana⁹, où Théophile Moandu, fils du défunt chef Fumu Kongo Pidi est présent et autorise le prélèvement d'une série d'objets (PO 0.0.81012-81027 et HO.1953.17.1). C'est également le cas à Maduda, où de nombreuses céramiques européennes et locales (PO 0.0.80894-80929 et HO.1953.114.1-6) sont prélevées sur plusieurs tombes en présence notamment du chef de secteur adjoint Mambo Fronville et du juge conseil Mimi Pierre (Bequaert 1951 : 15-16). Un procès-verbal à propos du prélèvement de récipients (fig. 2) sur la tombe du chef Matanga, ancien chef de Madudi Pudi (?), suggère cependant que la cession de ces objets relève d'une situation plus complexe que ne le laissent penser les rapports de Bequaert. Le procès-verbal du 16 décembre 1950 (fig. 3), signé par Mambo Fronville et Mimi Pierre était glissé dans le carnet de terrain de la même période¹⁰. Il mentionne que quelques objets ont été prélevés sur la tombe du chef Matanga au village de Maduda, mais que ceux-ci restent propriété du village et seront rendus une fois que les enfants présents auront grandi. Les objets en question (PO 0.0.80916-80928) ont été inscrits dans les collections officielles de l'État belge sans qu'il soit fait mention de cet accord.

8. « Reis IRSAC en Congo Museum, Boekje 1, 20-IX-1950 », Bas-Congo, 1950, MRAC, archives M. Bequaert, boîte 1A ; « Reis IRSAC en Congo Museum, Boekje 2, 9-X-1950 tot 29 », Bas-Congo, 1950, MRAC, archives M. Bequaert, boîte 2E.

9. « Boek 4, 28-XI-50/23-XII-50 », Bas-Congo, 1950, p. 140, MRAC, archives M. Bequaert, boîte 1A.

10. « Procès-verbal par Mimi Pierre », 16 décembre 1950, Maduda, Kongo-Central, inséré dans « Boek 4, 28-XI-50/23-XII-50 », Bas-Congo, 1950, MRAC, archives M. Bequaert, boîte 2E.



Figure 2. Céramiques européennes collectées sur la tombe du chef Matanga à Maduda, XIX^e siècle, Kongo-Central, République démocratique du Congo. (PO 0.0.80916-80918, 80920-80922, 80925-80928, collection MRAC ; photo N. Nikis, MRAC, CC BY 4.0.)

Jury consist Mimi Pierre de Soaduta, famille
Pusti,
§ Chef de village adjoint, Soambo François.
avec moi B. M. — en présence des
fants du village de Soaduta avec charité
la tombe de Matanga, ancien chef de Maduti
Pusti — avons prélevé sur échantillons des
céramiques déposés sur la tombe.
avons expliqué à quelques jeunes filles
et jeunes garçons que cela était une mission
de protection de l'état des choses venant
des ancêtres, qui veulent la supériorité de
village et les fruits et au regard la pen
enfant tout d'un coup des hommes.

Maduda, le 16 Décembre 1950

Mimi Pierre

Dr. Frossill.

Figure 3. « Procès-verbal par Mimi Pierre », 16 décembre 1950, Maduda, Kongo-Central, Boek 4, 28-XI-50/23-XII-50. (MRAC, archives M. Bequaert, 2E.)

On trouve un procès-verbal similaire (fig. 4) pour le cimetière du village de Mokaka directement rédigé dans le carnet de notes de Bequaert¹¹. Daté du 1^{er} février 1951, le juge Moanda Passi, accompagné de notables du village, rendent compte de la visite de Bequaert et du prélèvement d'une cruche sur la tombe de Makitu Panzu-Bonza destinée à être conservée au Musée du Congo belge. Le village reste propriétaire de l'objet et « lorsque les gens du Bas-Congo seront assez évolués [sic], ils recevront cet objet en retour ». L'objet en question (PO 0.0.81011) a cependant été inscrit dans les collections officielles du MRAC avec la mention « gift v.h. plaatselijk hoofd¹² ».

Procès-Verbal. -23-

Mokaka

Nous, juge Moanda Passi, au village de Mokaka, accompagné du chef du village: Ibanga Nambel et de Raphael Gombila, et des notables Henri Pierre, Mathias Bakulu, Besar Kintola, Gerard Kintenzya, Dame Tshenge, avons accompagné M^r. Mounieu Bequaert au cimetière du village. Mounieu Bequaert a visité la tombe du chef Makitu Panzu Bonza, chef trinitaire; nous avons vu Mounieu Bequaert a repris les objets déposés sur cette tombe. Mounieu Bequaert a choisi une cruche petite et nous a demandé de lui en faire à l'état cette cruche pour être conservée à Bruxelles, dans le Musée de Tervuren. - Mounieu Bequaert nous a dit à plusieurs reprises que cet objet reste la propriété du village de Mokaka, et que nous en avons cet objet à l'état pour nous en faire nous-mêmes. Lorsque les gens du Bas-Congo seront assez évolués ils recevront cet objet en retour pour le garder eux-mêmes. Mounieu Bequaert a donné au chef, au juge et au notable le temps de parler de cet affaire.

Ce jour, le 1^{er} du mois de Février 1951.
Certifié sincère et véritable.

Ses nommes ci-dessus disent ne pas avoir apposé leur signature et ont chargé le nommé Yonga Tsidore de signer cette pièce.

Yonga Tsidore

Figure 4. « Procès-verbal par Moanda Passi », 1^{er} février 1951, Mokaka, Kongo-Central, Schrijfboek 6, Kikenge, 30-I/20-II-51. (MRAC, archives M. Bequaert, 1A.)

11. « Schrijfboek 6, Kikenge, 30-I/20-II-51 », Bas-Congo, 1951, MRAC, archives M. Bequaert, boîte 1A.
12. « Registre d'acquisition n° 9, section de Préhistoire, Musée du Congo belge », MRAC, archives de la section de Préhistoire et Archéologie. Cette mention signifie « Don du chef local ».

Bien que Bequaert mette en avant l'implication des différents acteurs concernés lors des collectes, il ne tolère cependant pas une quelconque résistance dans la conduite de ses recherches, fût-elle passive. Dans une lettre du 30 avril 1951, il sollicite l'aide d'un certain Wijmeersch, délégué de l'administrateur territorial de Luozi et chef du secteur de Kivunda, face au refus du chef du village de Seke Banza de lui montrer le cimetière des anciens chefs. Si Bequaert souligne que « [s]es directives [lui] imposent le respect des sentiments de[s] administrés de culture différente », il s'insurge du retard occasionné dans ses recherches par cette attitude¹³. Le conflit semble se résoudre à son avantage, car quelques jours plus tard, ses carnets de terrain indiquent la visite du cimetière en question où il ne prélèvera rien¹⁴.

Des échanges épistolaires lors de cette même mission indiquent qu'il est cependant conscient du souci des autorités coloniales de préserver le patrimoine *in situ*¹⁵. Il est néanmoins difficile de savoir à quel point Bequaert était sincère lors de la rédaction de ces procès-verbaux, mais tant la lettre à Wijmeersch que le fait que ceux-ci ne soient pas évoqués lors de l'inscription officielle de ces objets dans les collections, suggère que ces négociations ne sont pour lui qu'une contrainte nécessaire dans la conduite de ses recherches. Par ailleurs, une certaine ambivalence de la politique patrimoniale de l'époque a pu servir Bequaert dans ce cas précis. D'une part, le décret du 16 août 1939 portant sur la Protection des sites, monuments et productions de l'art indigène restera largement inopérant et servira surtout à classer des sites et monuments coloniaux (Shaje a Tshiluila 2007 ; Van Beurden 2021 : 81). D'autre part, des initiatives comme la Commission pour la Protection des Arts et Métiers indigènes au Congo belge (COPAMI) et les Amis de l'Art indigène (AAI) s'attachent à préserver une culture « authentique », que ce soit à travers l'exposition de pièces dans différents musées de la colonie ou par la valorisation de la production artisanale considérée comme « traditionnelle », c'est-à-dire non pervertie par la modernité (Van Beurden 2021 : 78-116). Avec comme objectif de mission l'enrichissement des collections du musée à Tervuren, la préservation de ces objets européens *in situ* n'a, dès lors, pas dû être une préoccupation réelle pour Bequaert.

13. « Lettre de M. Bequaert Wijmeersch », Kivunda (Bas-Congo), 30 avril 1951, MRAC, archives M. Bequaert, boîte 4A.

14. « Boek 5, 12-I-1951-16-V-1951 », Bas-Congo, 1951, MRAC, archives M. Bequaert, boîte 1A.

15. Échanges avec divers interlocuteurs rapportés par M. Bequaert (« Compte-rendu de M. Bequaert à propos des collectes du peintre Robert Verly envoyé à la direction du Musée du Congo belge », Léopoldville, 1^{er} novembre 1951, dossier 549, MRAC, archives de la section de Préhistoire et Archéologie. Nous remercions Agnès Lacaille d'avoir attiré notre attention sur ce dossier. Nous remercions également Els Cornelissen et Alexander Vral pour leur aide et leurs précieux conseils lors de la consultation des archives et collections et les évaluateurs pour leurs remarques sur une version initiale de ce texte.

Conclusion

Ces quelques exemples illustrent bien la confrontation entre conceptions coloniales et locales quant à la valeur de ces objets. Bequaert considère ces céramiques comme des pièces archéologiques, comme les autres, susceptibles d'alimenter les collections du musée et nourrir sa recherche. Son intérêt varie néanmoins suivant la catégorie d'objet. Les poteries de facture locale ont essentiellement un rôle instrumental dans sa recherche. Outils de datations relatives de la longue séquence archéologique, dont la préhistoire est le point central, elles n'ont que peu d'intérêt en elles-mêmes. À l'inverse, on observe une forme d'attrait historique et patrimonial pour les objets de facture européenne. Étant donné le lien entretenu par les habitants avec les céramiques collectées sur les tombes, ni une transaction commerciale, comme dans le cas des productions contemporaines, ni une approche unilatérale typique de l'archéologie colonialiste, comme pour les sites archéologiques non funéraires de la zone, ne sont possibles. Il est donc obligé d'utiliser d'autres expédients pour obtenir les pièces convoitées, mais le résultat reste *in fine* le même : les objets rejoignent les collections en Belgique, suivant des priorités et des conceptions purement européennes tandis que l'importance de ces objets pour les populations locales est minimisée, voire oblitérée.

De manière plus large, les effets d'une conception occidentalocentrée vis-à-vis de ces objets se manifestent également dans la relative absence de débat sur l'origine des collections de céramique. Pourtant, outre le rôle des céramiques dans la vie quotidienne, la valeur dont elle peut être investie dans le cadre des pratiques sociales et rituelles telles qu'illustrées par ce cas d'étude, souligne l'importance de ces objets pour les sociétés colonisées. Ces éléments incitent dès lors à les intégrer pleinement dans les réflexions autour de la place des collections coloniales dans les institutions muséales et les collections privées.

Bibliographie

- Bequaert, M. 1940. « Fouille d'un cimetière du XVII^e siècle au Congo belge ». *L'Antiquité classique* 9 : 127-128.
- Bequaert, M. 1949. « Mémoire justificatif du projet d'une mission pour l'étude de la préhistoire et de la protohistoire au Congo belge et dans le Ruanda-Urundi ». Texte inédit. Tervuren : Musée du Congo belge.
- Bequaert, M. 1951. « Rapport trimestriel n° 1, couvrant la période des travaux au Congo belge, allant du 10 septembre au 31 décembre 1950 ». Texte inédit. Luozi : Musée du Congo belge.
- Bequaert, M. 1952a. « La préhistoire au Congo belge ». In *Encyclopédie du Congo belge*. Tome 1. Bruxelles : Éditions Bieleveld, pp. 45-77.
- Bequaert, M. 1952b. « Rapport de fin de mission introduit par le chef de la mission pour l'étude de la proto et préhistoire du Congo belge, envoyé par le Musée Royal du Congo belge, Tervuren, en 1950, 1951 et 1952 ». Texte inédit. s.l. [Tervuren].
- Bequaert, M. 1953. « Mission pour l'étude de la protohistoire et préhistoire en 1950, 1951 et 1952. Rapport de fin de mission ». Texte inédit. Tervuren : Musée du Congo belge.

- Coart, E. & de Haulleville, A. 1907. *Les Industries indigènes : la céramique*. Tervuren : Musée du Congo (coll. « Annales des Sciences sociales et humaines, série en -4° : série III : Notes analytiques sur les collections ethnographiques du Musée du Congo », n° 2), 193 pp., 21 pl.
- Connah, G. 2013. « Archaeological practice in Africa ». In P. Mitchell & P. Lane (éd.), *The Oxford Handbook of African Archaeology*. Oxford : Oxford University Press, pp. 15-36.
- Cornelissen, E. & Livingstone Smith, A. 2015. « De archeologie van Congo in kaart gebracht. De geschiedenis van 130 jaar veldwerk ». *M&L. Monumenten, Landschappen en Archeologie* 34 : 4-27.
- de Maret, P. 1990. « Phases and facies in the archaeology of Central Africa ». In P. Robertshaw (éd.), *A History of African Archaeology*. Londres : James Currey Publishers, pp. 109-134.
- Gosselain, O.P. 2018. « Pottery chaînes opératoires as historical documents ». *Oxford Research Encyclopedias. African History*. DOI : <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190277734.013.208>
- Gosselain, O.P. & Livingstone Smith, A. 2013. « A century of ceramic studies in Africa ». In P. Mitchell & P. Lane (éd.), *The Oxford Handbook of African Archaeology*. Oxford : Oxford University Press, pp. 118-129.
- Kaumba Mazanga, W.M. 2018. « La poterie kongo moderne (19^e et 20^e siècles) ». In B. Clist, P. de Maret & K. Bostoen, *Une archéologie des provinces septentrionales du royaume Kongo*. Oxford : Archaeopress, pp. 281-295.
- Maes, J. 1937. « La poterie au Lac Léopold II ». *Artes Africanae* 20-44.
- Nenquin, J. 1963. *Excavations at Sangha 1957. The Protohistoric Necropolis*. Tervuren : MRAC (coll. « Annales des Sciences sociales et humaines, série in -8° », n° 45), 277 pp., 142 fig., 32 pl.
- Okwunodu Ogbechie, S. 2019. « Critical thoughts on African ceramics and cultural heritage issues ». In A. Nollert (éd.), *African Ceramics: a Different Perspective. From the Collection of Franz, Duke of Bavaria*. Munich : The Design Museum & Walther König Verlag, pp. 365-367.
- Panella, C. 2015. « Lost in translation: “unprovenanced objects” and the opacity/transparency agenda of museums’ policies ». *Anuac* 4 (1) : 66-87.
- Plankensteiner, B. 2019. « Colonial heritage and collection of African ceramics ». In A. Nollert (éd.), *African Ceramics: a Different Perspective. From the Collection of Franz, Duke of Bavaria*. Munich : The Design Museum & Walther König Verlag, pp. 357-363.
- Price, S. 2012. *Arts primitifs ; regards civilisés*. Paris : École nationale des beaux-arts de Paris.
- Rubbers, B. & Poncelet, M. 2015. « Sociologie coloniale au Congo belge ». *Genèses* 99 (2) : 93-112.
- Shaja a Tshiluila, J. 2007. « Le patrimoine culturel et naturel au Congo à l'époque colonial ». In M. Quaghebeur & T. Kalengayi (éd.), *Aspects de la culture à l'époque coloniale en Afrique centrale*. Paris : L'Harmattan, pp. 63-89.
- Thompson, B. 2019. « Invention and agency in ceramic Uganda of North-Eastern Tanzania ». In A. Nollert (éd.), *African Ceramics: a Different Perspective. From the Collection of Franz, Duke of Bavaria*. Munich : The Design Museum & Walther König Verlag, pp. 271-275.

- Trigger, B.G. 1984. « Alternative archaeologies: nationalist, colonialist, imperialist ». *Man* 19 (3) : 355-370.
- Van Beurden, S. 2021. *Congo en vitrine. Art africain, muséologie et politique. Les musées de Kinshasa et de Tervuren*. Tervuren : Musée royal de l'Afrique centrale.
- Van Noten, F. 1989. « Bequaert (Maurits Leopold Maria) ». In Koninklijke Academie Voor Overzeese Wetenschappen (éd.), *Belgische Overzeese Biografie, VII-C*. Bruxelles : Koninklijke Academie Voor Overzeese Wetenschappen, pp. 38-43.
- Vanhee, H. 2013. « The land of the dead ». In S. Cooksey, R. Poynor, H. Vanhee & C.S. Forbes (éd.), *Kongo Across the Waters. Catalogue of an Exhibition at Samuel P. Harn Museum of Art. 22 October 2013-23 March 2014*. Gainesville : University Press of Florida, pp. 189-191.
- Volper, J. 2013. « A touch of exoticism "European fashion" in Kongo ». In S. Cooksey, R. Poynor, H. Vanhee & C.S. Forbes (éd.), *Kongo Across the Waters. Catalogue of an Exhibition at Samuel P. Harn Museum of Art. 22 October 2013-23 March 2014*. Gainesville : University Press of Florida, pp. 182-187.
- Volper, J. 2016. « Le goût de la terre. Les collections céramiques du MRAC ». *Tribal Art* 80 : 100-111.

Archives du Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC)

Archives M. Bequaert :

- « Schrijfboek 4bis, Tshela Pandji – Tsumbi 1, 28-XII-1950/11-I-1950 », Bas-Congo, 1950, boîte Kongoking.
- « Boek 4, 28-XI-50/23-XII-50 », Bas-Congo, 1950, boîte 1A.
- « Boek 5, 12-I-1951-16-V-1951 », Bas-Congo, 1951, boîte 1A.
- Dossier « Keramiek in Neder Congo, Opstel », s.l., s.d, boîte M.B.
- « Lettre de M. Bequaert Wijmeersch », Kivunda (Bas-Congo), 30 avril 1951, boîte 4A.
- « Procès-verbal du 16 décembre 1950 par Mimi Pierre », Boek 4, 28-XI-50/23-XII-50, Bas-Congo, 1950, boîte 2E.
- « Reis IRSAC en Congo Museum, Boekje 1, 20-IX-1950 », Bas-Congo, 1950, boîte 1A.
- « Reis IRSAC en Congo Museum, Boekje 2, 9-X-1950 tot 29 », Bas-Congo, 1950, boîte 2E.
- « Schrijfboek 6, Kikenge, 30-I/20-II-51 », Bas-Congo, 1951, boîte 1A.

Archives de la section de Préhistoire et Archéologie :

- « Compte-rendu de M. Bequaert à propos des collectes du peintre Robert Verly envoyé à la direction du Musée du Congo belge », Léopoldville, 1^{er} novembre 1951, dossier 549.
- « Registre d'acquisition n° 9 », section de Préhistoire, Musée du Congo belge.

Archives de la section d'Ethnographie :

- « Afdeling Praehistorie. Overgemaakt aan de afdeling Volkenkunde », 30-3-1965, Tervuren. Dossier « Afdeling Voorgeschiedenis », Aanwinstendossiers Ethnografie, 2^e série, MRAC.

Prendre avec violence ou acheter avec bonne conscience. De la collecte ethnographique

Anne-Marie Bouttiaux¹

Pour le compte du Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC), dénommé aujourd'hui AfricaMuseum², j'ai collecté pendant plusieurs années (entre 1993 et 2002) des objets au cours de missions de recherche anthropologique en Afrique occidentale³.

Des quelque 600 pièces rassemblées, certaines ont donné lieu à des expositions, d'autres ont simplement été englouties dans le ventre du musée qui est resté longtemps avide de constituer des réserves⁴. Pourtant, le fait que leur inscription officielle dans les registres les transforme en patrimoine national ne manque pas d'ironie, surtout lorsque l'on considère celles qui proviennent des milieux ruraux africains où elles font souvent l'objet d'une utilisation ou d'une manipulation collective et n'ont pas été conçues pour intégrer le monde des musées. De là à penser qu'il ne faut pas nécessairement une guerre pour constituer un butin, il n'y a qu'un pas que maintes institutions ont franchi allègrement avec plus ou moins bonne conscience selon la période envisagée, justifiant la pratique par l'apport inestimable des données scientifiques récoltées avec les artefacts. Il n'est pas étonnant du coup de constater que nombre d'entre elles sont aujourd'hui empêtrées dans les difficultés que représentent les restitutions, avec un débat qui n'est plus mené par les chercheurs scientifiques qu'elles emploient, mais bien par des dirigeants d'États (Sarr & Savoy 2018 : 70-71). On a vaguement l'impression que la boucle est bouclée : du temps des administrations coloniales, l'établissement de collections était une exigence politique, qui s'est transformée, ensuite, en volonté de connaissance scientifique pour redevenir aujourd'hui une monnaie d'échange sur le marché des ambitions géopolitiques.

On pourrait s'offusquer de l'hypocrisie teintée de paternalisme qui consiste à plaider pour des restitutions vers des établissements qui prendront soin des objets selon des normes muséales (Apoth & Melher 2019 : 12 ; Stack 2019) ;

1. Anthropologue et historienne de l'art (PhD), chef de la section d'Ethnographie du MRAC jusqu'en 2014, chercheuse émérite affiliée au département d'Anthropologie culturelle et Histoire depuis 2015.

2. Sur les paradoxes de cette nouvelle appellation à un moment où le musée se recentre précisément sur l'Afrique centrale, voir Schellow & Seiderer 2020 : 204.

3. Burkina Faso, Côte d'Ivoire, Guinée-Bissau, Mali, Mauritanie, Niger, Sénégal.

4. La métaphore digestive fait allusion au « musée cannibale » (Gonseth *et al.* 2002) et au « musée glouton » (Wastiau 2002). L'augmentation des collections est cependant une des règles édictées par l'International Council of Museums (ICOM) pour qu'un musée soit digne de ce nom, voir : <https://www.icomus.org/icom-define-methodology>

car s'il y a eu spoliation au départ, il semble inconvenant de rendre des pièces en dictant les règles de leur conservation ou de leur exposition⁵. Dans la majorité des cas, ce ne sont pas les sociétés dépossédées qui retrouveront leurs biens, mais bien des États, dont l'Occident a tracé les frontières. Les scientifiques, qu'ils soient d'Afrique ou d'ailleurs, n'ont pas de prise sur ce point ; au mieux pourront-ils être sollicités pour partager les connaissances qu'ils ont apprises des et sur les objets⁶.

Pour revenir au récit perturbant des collectes de terrain, je prendrai l'exemple de celles que j'ai établies dans le centre-ouest de la Côte d'Ivoire, chez les Guro de la région de Zuenoula⁷. Elles servent d'exemple emblématique de la difficulté, voire de l'impossibilité, qu'il y a à rassembler des ensembles débarrassés de tout problème éthique (Bouttiaux 2007).

J'étais censée les réunir au cours de recherches anthropologiques sur la fonction et l'organisation des sociétés de masques⁸. Ce fut un des écueils : comment mener des enquêtes anthropologiques tout en convoitant l'achat des objets de mon étude ? Il y a dans cette question une forme d'incohérence interne qui n'a pas échappé à mes interlocuteurs qui se demandaient, du moins au début, si je n'allais pas revendre avec un bénéfice substantiel ce que j'obtenais. Le temps seul fut mon allié dans cette perspective : des relations profondes d'amitié et de confiance se sont mises en place au fil des années. Convaincre que j'opérais pour le compte d'un musée européen tout en collaborant avec celui d'Abidjan ne fut pas une tâche aisée. Les Guro avec lesquels je travaillais étaient parfaitement conscients de la valeur que leurs objets de culte pouvaient atteindre sur les marchés de l'art occidentaux. Heureusement, certains de mes intermédiaires sur le terrain avaient visité mon milieu professionnel en Belgique et donnaient les assurances nécessaires aux personnes qui étaient hostiles à ma démarche.

Habitée par le souvenir lancinant des écrits retraçant les aventures coloniales et leur lot d'atrocités, dont l'institution qui m'envoyait portait un lourd tribut, je tentai d'établir une ligne de conduite qui rendrait ma présence supportable. Parmi les règles que je m'étais imposées, il y avait d'abord celle qui requerrait que je n'appartienne pas à la nation qui avait autrefois colonisé le pays dans lequel je réalisais mes recherches. C'était une exigence tout à fait personnelle, qui ne stigmatise en rien les collègues belges qui en ont décidé

5. Le débat concerne évidemment aussi les éventuelles restitutions d'œuvres détenues dans les collections et/ou les institutions privées qui pourraient être rapatriées suivant des normes différentes de celles inscrites au patrimoine national des différentes nations européennes qui ont eu des colonies. Voir aussi Lebovics 2021 : 123-124.

6. Les actes du colloque organisé par Houénoué et Murphy, à Porto-Novo en 2016 autour de la figure du dieu Gou, peu de temps avant la demande officielle de restitution faite par le Bénin à la France (juillet 2016), donnent la juste mesure des domaines de savoir que les chercheurs maîtrisent et pour lesquels ils sont ou seront idéalement sollicités. Vingt-six œuvres des trésors royaux d'Abomey ont été restituées par la France au Bénin le 10 novembre 2021.

7. C'est-à-dire chez les Guro septentrionaux, ceux dont les villages sont situés au nord et à l'est du fleuve Bandama.

8. Sur cette thématique et dans cette région, les recherches ont eu lieu entre 1994 et 2009, mais je n'y ai plus fait de collecte après 2002.

autrement. Il fallait ensuite que je me démarque des procédés d'extorsion qui furent fréquemment observés pour la collecte de témoignages matériels⁹. Je tentai aussi d'éviter les marchandages et, surtout, je pris l'habitude de payer à la fois l'objet et son remplacement pour ne pas provoquer, dans les villages où je séjournais, le sentiment d'une perte irrémédiable. En ce qui concernait les Guro, cela s'annonçait plutôt bien puisque contrairement aux principes qui gouvernent encore souvent la valeur des pièces ethnographiques sur les marchés de l'art occidentaux (Clifford 1996 : 222), les masques neufs, fraîchement sculptés et peints de couleurs vives étaient hautement appréciés (Bouttiaux 2016 : 13) (fig. 1). Il n'y avait donc rien de dérangent dans le fait d'acquérir ceux, plus anciens, qui avaient déjà servi ou de les photographier et de les filmer pendant leurs performances (quand les responsables de culte l'autorisaient) pour contextualiser leur usage et pour les transformer en documents intéressants dans le cadre de leur contribution à venir au sein d'un musée¹⁰. Par ailleurs, le fait que les masques ne servaient pas d'autel pour les esprits de la nature ou des ancêtres facilitait encore l'entreprise. Cette fonction importante était assurée par des réceptacles spécifiques qui recueillaient le sang et les diverses matières organiques provenant des sacrifices destinés à donner leur efficacité aux apparitions masquées. Ces objets-là, les *yo ban ta fe*¹¹, il n'était pas question de se les procurer, ils étaient les vrais dépositaires de la puissance rituelle. Les garants des associations d'artistes qui géraient les masques de divertissement, et les dignitaires, chefs de lignage, qui assumaient cette même charge pour ceux dont les attributions rituelles étaient plus importantes, étaient mes interlocuteurs privilégiés. Ils étaient les chefs d'orchestre de mes manœuvres et je ne pouvais enfreindre leur autorité. Ils déléguaient parfois des intermédiaires pour superviser certains événements, mais leur accord devait précéder chaque étape du travail. Cet encadrement me rassurait, moi, mais également les villageois qui me voyaient opérer dans des circonstances délicates, comme, par exemple, quand il s'agissait de suivre un masque avec une caméra au cours de performances dansées (fig. 2). Dans mes requêtes auprès des dirigeants de culte, j'étais épaulée par un collègue guro qui me guidait, me conseillait, m'instruisait et comblait mes lacunes linguistiques ainsi que par plusieurs collaborateurs sur place, des jeunes gens instruits qui avaient séjourné dans les centres urbains et qui connaissaient le français¹². On pourrait croire que cet environnement fut

9. Les publications sont pléthore sur le sujet, voir entre autres Bondaz 2014 : 29-30 ; Bouttiaux 2009 : 285-289 ; Couttenier 2021 ; Hicks 2020 ; Leiris 1996 (1934) ; Ndiaye 2011 : 33 ; Roberts 2013 : 194-197 ; Schildkrout & Keim 1998 ; Seiderer 2014 : 122-128 ; Wastiau 2017.

10. En tentant évidemment d'éviter que leurs créateurs, dont ils deviennent en quelque sorte les porte-paroles, ne subissent une quelconque forme de réification ou d'essentialisation dans le processus (Appadurai 2017 : 401-402, 407-408 ; 2020 ; 2021 : 118-119). Voir aussi von Oswald 2020 : 116.

11. « La chose sur laquelle on sacrifie aux esprits » qui est elle-même sacrée, en constante transformation et toujours inachevée (Bondaz 2019 : 74-75 ; Coquet 1987 : 115-117).

12. Ils furent nombreux à me prêter main-forte sur place, je ne peux donc pas tous les nommer dans cette contribution. Néanmoins, il me faut citer Djo bi Irié (le premier à m'introduire dans les

relativement idéal pour effectuer des achats sans contrevenir aux normes d'usage et sans trop bouleverser la dynamique interne des familles et des localités qui m'accueillaient ; les objets issus de ces négociations correspondaient à la définition que l'on fait aujourd'hui de ceux que l'on peut maintenir, car acquis « à la suite d'une transaction fondée sur un consentement, à la fois, libre, équitable et documenté » (Sarr & Savoy 2018 : 53-54 ; voir aussi Hicks 2020 : 224-229). Pourtant, y voir une situation optimale fait l'impasse sur une série d'éléments qui provoquent des difficultés, dans certains cas, affligeantes, au point que je regrettais d'avoir à constituer des collections pour un musée, dans un contexte religieux aussi codifié par des pouvoirs appréhendés comme surhumains.

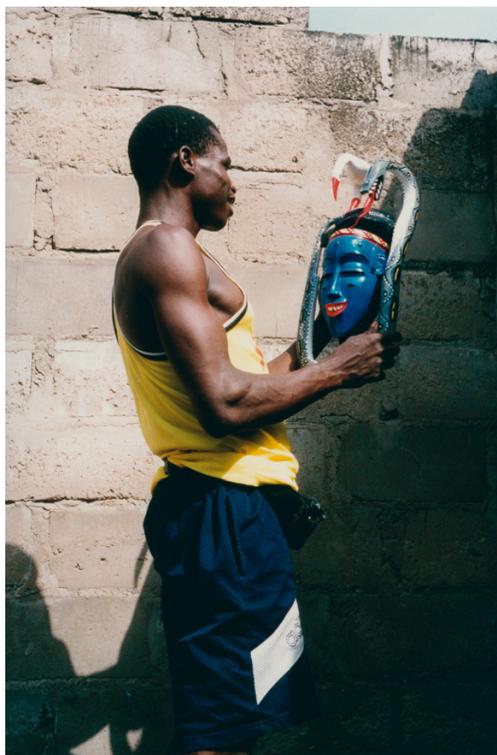


Figure 1. Samuel Zamble bi Lo, porteur de masque de Tibeita, examine le masque *Gyela lu Zauli* que le sculpteur Sabu bi Boti vient d'achever.

(Photo A.-M. Bouttiaux, 2001 © MRAC.)

villages guro de la région de Zuenoula), Zoro bi Irié et Patrice Goure Bi Ta. Zoro bi Irié, professeur d'agronomie à l'université d'Abobo Adjamé, mérite d'être mentionné plus particulièrement pour son indéfectible engagement à mes côtés et à chaque étape de mes recherches. Il me fait aussi évoquer la mémoire de Sabu bi Boti de Tibeita (décédé le 1^{er} septembre 2021), sculpteur de grand talent (Fischer et al. 1993), il m'a aidée dans la mesure de ses possibilités avec probité et sans jamais enfreindre les règles locales (fig. 1 et 3 à 5).

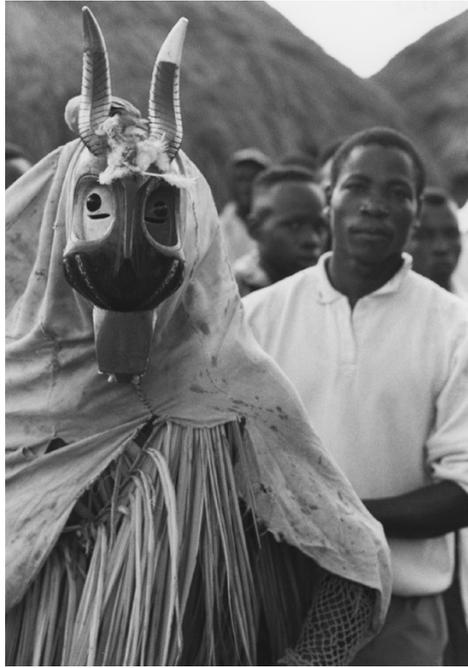


Figure 2. Sortie de masque *Zauli* de Pohizra en 1996.
(Photo A.-M. Bouttiaux © MRAC.)

La manière dont les acteurs¹³, engagés dans les manifestations rituelles, géraient¹⁴ les possibilités de transgression d'interdits était un phénomène troublant, mais aussi, il faut bien le dire, intéressant de la société guro. Dans ce domaine, tout fonctionnait selon des principes paradoxaux. La sorcellerie était un fléau à combattre absolument, mais pour y arriver il fallait lutter contre les sorciers en engageant les mêmes moyens que ces derniers avaient à leur disposition : des capacités surnaturelles qui ne pouvaient être augmentées que par des ruptures d'interdits. De ce fait, les ritualistes puissants œuvrant pour le bien de leur communauté (parfois par le biais de masques, dont ils avaient la responsabilité) étaient « obligés » de perpétrer un acte innommable, généralement présenté comme un crime majeur, pour être projetés hors de la sphère des individus normaux et bénéficier de compétences extraordinaires (Bouttiaux 2006). Ils se sentaient invulnérables jusqu'à un certain point et, en tout cas, s'affichaient comme tels et étaient perçus comme des individus qui avaient la possibilité de détruire, par des moyens surnaturels, quiconque se

13. Pour l'essentiel, tous masculins quand il s'agit de jouer avec les interdits et, plus encore, quand il s'agit de masques qui restent leur chasse gardée.

14. Et les gèrent probablement encore : n'ayant plus fait de recherches dans la région depuis 2009, je ne me permettrai pas de formuler des allégations sur ce qui s'y passe aujourd'hui et je préfère éviter la facilité « exotique » du présent historique (Bouttiaux 2012 : 35 ; Peffer 2005 : 72).

mettait en travers de leur chemin. Leur comportement exprimait cette assurance : se montrer au-dessus des règles qu'ils imposaient, alors que les autres devaient les respecter scrupuleusement. Cela se traduisait par une conduite hâbleuse d'une témérité perturbante, souvent encore accrue par la consommation d'alcool¹⁵.

À des degrés divers, tous les hommes impliqués dans la création et le port des masques ou dans la gestion et l'organisation de leurs manifestations rituelles ou publiques jouissaient de pouvoirs particuliers et ne manquaient pas de le faire remarquer. Avant d'aborder avec eux la question délicate de l'acquisition d'objets de la vie quotidienne ou de culte¹⁶, j'avais de longues conversations sur leur rôle en rapport avec ces artefacts et sur les possibilités de les voir utiliser les différents instruments associés à leurs fonctions et éventuellement de les photographier ou de les filmer, si les conditions n'étaient pas trop compliquées, coûteuses ou dangereuses¹⁷. Quoi qu'il en soit, ces négociations pour l'obtention de renseignements ou d'objets en lien avec les masques relevaient toujours, d'une manière ou d'une autre, d'un délit commis à l'égard des forces surnaturelles¹⁸. Tout d'abord, en raison de ma condition de femme, pas même ménopausée, et donc sans l'excuse d'être à cheval entre deux genres¹⁹. En effet, les femmes n'étaient pas autorisées à s'occuper des masques ou à poser des questions à leur sujet ; tout au plus pouvaient-elles danser à proximité de ceux qui étaient conviés pour les divertissements, mais dès qu'il s'agissait d'exemples dépendant d'un autel *yo ban ta fè*, il était préférable, voire obligatoire, qu'elles disparaissent de la scène publique, ce qui m'a fait écrire, non sans malice, que chez les Guro, la femme était l'étalon de mesure de la sacralité des masques (Bouttiaux 2013 : 122). Pourtant, la plupart de ces protagonistes se rendaient compte de la quantité d'informations que j'avais déjà accumulée sur leurs pratiques masquées, notamment par la lecture d'essais publiés majoritairement par des hommes, anthropologues ou historiens

15. Alcool qui avait notamment un effet rédhitoire pour les sorciers qui recherchaient toujours des victimes admirables et admirées, ce que les hommes enivrés n'étaient pas (Bouttiaux 2000).

16. Au cours des missions que j'ai effectuées, j'ai collecté, pour le Musée de Tervuren, des objets aussi divers que des instruments de musique, des oracles à souris pour la divination, des sièges, des cannes, des vêtements et des costumes de masques, des statuettes et, bien évidemment, des masques.

17. À l'époque de mes recherches, les ruptures d'interdits n'entraînaient plus souvent la mort de ceux qui les avaient commises. Néanmoins, cela arrivait encore régulièrement : le décès survenait par empoisonnement, dans la plupart des cas, ou par l'angoisse insurmontable d'avoir commis un acte hautement répréhensible par la société. Dans les cas d'infractions légères, il y avait des possibilités de rédemption, habituellement par l'organisation de sacrifices, offerts aux ancêtres ou aux esprits courroucés. En fonction de la gravité, ces sacrifices allaient du poulet à la vache, mais les Guro avaient coutume de dire que si la faute nécessitait le prix d'un bœuf, il n'y avait probablement pas de salut possible.

18. Les *yo*, à savoir les esprits, qu'il s'agisse de ceux des ancêtres ou de ceux d'entités de la nature.

19. Pour le statut particulier des femmes ménopausées qui ne sont plus réellement considérées comme appartenant à la gent féminine, dont la spécificité essentielle est le pouvoir de reproduction, voir Grillo 2018.

de l'art²⁰, qui avaient eu un accès aisé à des données considérées comme occultes. Convaincus par ce savoir, préalablement transmis, ne résultant pas de transgressions de leur part, beaucoup ressentirent le désir de continuer à compléter mes connaissances. La violation la plus importante n'avait pas été commise au départ par des parents ni par des hommes de leur société, mais bien par des chercheurs occidentaux qui, de toute manière, ne tombaient plus sous l'imposition des interdits locaux – chacun était sauf. Toutefois, dans ce cadre extrêmement réglementé par des forces invisibles, parfois néfastes et difficilement maîtrisables, tout malheur était interprété comme une contravention à l'ordre religieux établi, il n'en fallait pas plus pour que mes questions et mes transactions pour acquérir des masques, en résumé, pour que ma présence ne fût directement impliquée dans les infortunes de mes collaborateurs. Nous avons des solutions pour pallier ce problème, mais dans une certaine mesure seulement : mes collègues, amis et assistants s'amusaient à proclamer : « Quand elle arrive, les poulets sont chauds ! », ce qui signifiait que tout le monde savait que mon travail allait entraîner de nombreuses offrandes de volaille pour se faire pardonner des prohibitions bafouées. Ces tensions n'étaient pas toujours bien vécues, même si je n'hésitais pas à fournir l'argent nécessaire pour procéder aux sacrifices qui allaient reconforter mes interlocuteurs et aussi accessoirement les nourrir²¹. Je ne rentrerai pas dans le détail des tractations difficiles pour obtenir l'un ou l'autre objet, parce que tous les acteurs n'étaient pas d'accord à l'idée de le laisser partir ni sur le montant à exiger. Je ne puis qu'évoquer l'opération nocturne que certains de mes collaborateurs entreprirent pour aller chercher, dans la forêt sacrée, un masque qui m'avait été vendu par le ritualiste responsable et qui reposait là après son apparition au village. Je les attendais sachant qu'ils me le remettraient dans un sac pour que je ne le regarde pas en leur présence. À leur retour, constatant que certains d'entre eux étaient frissonnants de terreur, je réalisai que si un quelconque malheur était survenu, il m'aurait été imputé.

Évidemment, dans cet environnement anxigène, il y eut des suspicions : certaines personnes pensaient que d'autres m'avaient vendu des pièces interdites ou m'avaient communiqué des renseignements qui ne pouvaient être divulgués.

Par ailleurs, il ne fait aucun doute que mon intérêt pour les masques (ainsi que celui des chercheurs qui m'avaient précédée) stimulait la production de certains sculpteurs talentueux qui eurent un accès supplémentaire au marché de l'art (fig. 3). Des phénomènes comparables furent observés par d'autres anthropologues sur leur terrain (O'Hanlon 2011 : 147). Dans le cas des Guro, une réussite sociale ou professionnelle trop fulgurante donnait parfois

20. Par exemple, Fischer 2008 ; Fischer & Homberger 1985. Certaines anthropologues ont cependant aussi abordé la thématique : Deluz 1965 ; Haxaire 2009.

21. Puisque la viande sacrificielle est préparée, cuite et consommée sur place par les hommes (et indirectement par les esprits). Les Guro ne manquent pas de signaler d'ailleurs qu'il s'agit d'un apport de protéines, mais que malheureusement la nourriture n'est pas aussi bien préparée que lorsque les femmes la cuisinent en sauce.

lieu à des rivalités et des répressions villageoises particulièrement brutales ; des accusations de sorcellerie venaient, en général, mettre fin aux *success stories* trop flamboyantes²² (fig. 4).



Figure 3. Sabu bi Boti de Tibeita en train de sculpter un masque *Zamble* à Tibeita en 1999.
(Photo A.-M. Bouttiaux © MRAC.)



Figure 4. Sabu bi Boti de retour à Tibeita en 2009, après avoir été banni du village suite à une accusation de sorcellerie.
(Photo A.-M. Bouttiaux © MRAC.)

22. Sur le fait de nommer et valoriser des artistes, voir aussi von Oswald 2020 : 120-122.

Seuls de longs séjours successifs étalés sur une période de 15 années me permirent d'évaluer les effets problématiques de ma présence²³. Raison pour laquelle je fis de moins en moins d'acquisitions (fig. 5) et finis par ne plus rien acheter du tout.



Figure 5. Masque *Gyela lu Zauli*. Guro, Tibeita, Côte d'Ivoire.

Bois, peintures. H. 8 cm, l. 18 cm.

Masque sculpté par Sabu bi Boti à qui je l'ai acheté avant qu'il ne soit mis en circulation ; il n'a donc jamais été porté et il s'agit de ma dernière acquisition chez les Guro.

(EO.2002.6.1, collection MRAC, mission A.-M. Bouttiaux, inscrit en 2002 ; photo J.-M. Vandyck, CC BY 4.0.)

Je n'étais certes pas impliquée dans un contexte d'intimidation coloniale, mais la disparité économique des personnes en jeu avait recréé des rapports de force inégaux. Ces derniers me permettaient d'obtenir des biens que mes interlocuteurs possédaient avec leur accord qui balançait entre désir et résignation.

23. Lesquels effets apparaissaient parfois en mon absence entre deux séjours, comme si mes activités sur place continuaient à provoquer des remous, dont je n'aurais jamais eu connaissance si je n'avais réalisé qu'une longue mission.

Bibliographie

- Apoh, W. & Mehler, A. 2019. « Mainstreaming the discourse on restitution and repatriation within African History, Heritage Studies and Political Science ». *Contemporary Journal of African Studies* 7 (1) : 1-16.
- Appadurai, A. 2017. « Museum objects as accidental refugees ». *Historische Anthropologie* 25 (3) : 401-408.
- Appadurai, A. 2020. « The museum and the savage sublime ». In M. von Oswald & J. Tinius (éd.), *Across Anthropology. Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial*. Louvain : Presses universitaires de Louvain, pp. 45-47.
- Appadurai, A. 2021. « The museum, the colony, and the planet: territories of the imperial imagination ». *Public Culture* 33 (1) : 115-128.
- Bondaz, J. 2014. « Entrer en collection. Pour une ethnographie des gestes et des techniques de collecte ». *Cahiers de l'École du Louvre* 4 : 24-32.
- Bondaz, J. 2019. « Le caractère marchand du fétiche et son secret. L'art de profiler les objets chez les antiquaires ouest-africains ». *Gradhiva* 30 : 70-91.
- Bouttiaux, A.-M. 2000. « Sous l'apparence du masque, un espace de transgression ». In E. Clemens, L. Couloubaritsis, F. Martens, A. Pickels, A. Pontégnie & J. Sojcher (éd.), *Le Labyrinthe des apparences. Revue de l'Université de Bruxelles*. Bruxelles : Éditions Complexe, pp. 115-132 ; 245.
- Bouttiaux, A.-M. 2006. « Le danseur et le sorcier ». In J. Noret & P. Petit (éd.), *Corps, performance, religion. Études anthropologiques offertes à Philippe Jespers*. Bruxelles : Éditions Publibook Université, pp. 51-66.
- Bouttiaux, A.-M. 2007. « Récolter les "choses" et laisser les esprits en paix chez les Guro (Côte d'Ivoire) ». In A.-M. Bouttiaux (éd.), *Afrique. Musées et patrimoines pour quels publics ?* Paris/Tervuren : Karthala/CultureLab & MRAC, pp. 55-64.
- Bouttiaux, A.-M. 2009. *Persona. Masques d'Afrique : identités cachées et révélées*. Tervuren/Milan : MRAC/5 Continents Editions.
- Bouttiaux, A.-M. 2012. « Challenging the dead hand of the museum display: the case of contemporary Guro (Ivory Coast) masquerades ». *Museum Anthropology* XXXV (1) : 35-48.
- Bouttiaux, A.-M. 2013. « Du divertissement au sacrifice. Masques guro de la région de Zuenoula, Côte d'Ivoire ». In A.-M. Bouttiaux (éd.), *La Dynamique des masques en Afrique occidentale*. Tervuren : MRAC (coll. « Studies in Social Sciences and Humanities », n° 176), pp. 115-140.
- Bouttiaux, A.-M. 2016. *Guro. La Permanence du changement*. Milan : 5 Continents Editions (coll. « Visions d'Afrique »).
- Clifford, J. 1996 (1988 pour la 1^{re} édition). *The Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge (Massachusetts)/Londres : Harvard University Press.
- Coquet, M. 1987. « Une esthétique du fétiche ». *Systèmes de pensée en Afrique noire* 8 : 111-140.
- Couttenier, M. 2021. « The Congo Museum (1898-1910): on collaboration, conflict, bureaucracy and immorality ». *History and Anthropology*. DOI : <https://doi.org/10.1080/02757206.2021.1954632>

- Deluz, A. 1965. « La société du “gyé” chez les Gouro de la République de Côte d’Ivoire ». *Musées de Genève* 55 : 10-14.
- Deluz, A. 1992. « Le meurtre de la mère dans le culte du Zamble ». *Journal des Africanistes* 62 (2) : 183-191.
- Fischer, B., Fischer, E., Himmelheber, H. & Himmelheber, U. 1993. *Boti. Ein Maskenschnitzer der Guro, Elfenbeinküste*. Zürich : Museum Rietberg.
- Fischer, E. 2008. *Guro. Masks, Performances and Master Carvers in Ivory Coast*. Zürich/Munich/Berlin/Londres/New York : Museum Rietberg/Prestel.
- Fischer, E. & Homberger, L. 1985. *Die Kunst der Guro, Elfenbeinküste*. Zürich : Museum Rietberg.
- Gonseth, M.-O., Hainart, J. & Kaehr, R. (éd.) 2002. *Le Musée cannibale*. Neuchâtel : Musée d’Ethnographie de Neuchâtel.
- Grillo, L. 2018. *An Intimate Rebuke. Female Genital Power in Ritual and Politics in West Africa*. Durham/Londres : Duke University Press.
- Haxaire, C. 2009. « The power of ambiguity: the nature and efficacy of the Zamble masks revealed by “disease masks” among the Gouro People (Côte d’Ivoire) ». *Africa* 79(4) : 543-569. DOI : <https://doi.org/10.3366/E0001972009001065>
- Hicks, D. 2020. *The Brutish Museums. The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*. Londres : Pluto Press.
- Houénoué, D. & Murphy, M. (éd.) 2016. *Création contemporaine et patrimoine royal au Bénin : autour de la figure du dieu Gou*. Porto-Novo. Actes du colloque. Paris : Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Centre de recherche HiCSA (Histoire culturelle et sociale de l’art – EA 4100). En ligne sur : https://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/Actes%20Murphy%20Gou%202018/Livre_Houenoude-Murphy_def.pdf
- Lebovics, H. 2021. « In the diaspora, not dead: Africa’s heritages in French museums ». *French Cultural Studies* 32 (2) : 108-131.
- Leiris, M. 1996 (1934). *L’Afrique fantôme*. In M. Leiris, *Miroir de l’Afrique*. Paris : Gallimard (coll. « Quarto »).
- Ndiaye, K. 2011. « Ethnography museums, diaspora and modernity: what’s at stake ». In A.-M. Bouttiaux & A. Seiderer (éd.), *Fetish Modernity*. Tervuren : MRAC, pp. 28-37.
- O’Hanlon, M. 2011. « Consuming shields ». In A.-M. Bouttiaux & A. Seiderer (éd.), *Fetish Modernity*. Tervuren : MRAC, pp. 140-147.
- Peffer, J. 2005. « Notes on African art, history, and diasporas within ». *African Arts* 38 (4) : 70-77.
- Roberts, A.F. 2013. *A Dance of Assassins. Performing Early Colonial Hegemony in the Congo*. Bloomington/Indianapolis : Indiana University Press.
- Sarr, F. & Savoy, B. 2018. *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*. Paris : Éditions du Seuil.
- Schellow, A. & Seiderer, A. 2020. « Animating collapse: reframing colonial film archives ». In M. von Oswald & J. Tinius (éd.), *Across Anthropology. Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial*. Louvain : Presses universitaires de Louvain, pp. 187-209.
- Schildkrout, E. & Keim, C.A. (éd.). 1998 *The Scramble for Art in Central Africa*. Cambridge : Cambridge University Press.

- Seiderer, A. 2014. *Une critique postcoloniale en acte. Les musées d'ethnographie contemporains sous le prisme des études postcoloniales*. Tervuren : MRAC (coll. « Documents de sciences humaines et sociales »). En ligne : <https://www.africamuseum.be/docs/research/publications/rmca/online/documents-social-sciences-humanities/critique-postcoloniale.pdf>
- Stack, L. 2019 (4 septembre). « Are African artifacts safer in Europe? Museum conditions revive debate ». *The New York Times*. En ligne sur : <https://www.nytimes.com/2019/09/04/arts/design/germany-museum-condition-artifacts.html?action=click&module=RelatedLinks&pgtype=Article>
- von Oswald, M. 2020. « Troubling colonial epistemologies in Berlin's Ethnologisches Museum: provenance research and the Humboldt Forum ». In M. von Oswald & J. Tinius (éd.), *Across Anthropology. Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial*. Louvain : Presses universitaires de Louvain, pp. 107-129.
- Wastiau, B. 2002 « La reconversion du musée glouton ». In M.-O. Gonseth, J. Hainard & R. Kaehr (éd.), *Le Musée cannibale*. Neuchâtel : Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, pp. 85-109.
- Wastiau, B. 2017. « The legacy of collecting: colonial collecting in the Belgian Congo and the duty of unveiling provenance ». In J.B. Gardner & P. Hamilton (éd.), *The Oxford Handbook of Public History*. Oxford : University of Oxford, pp. 460-478.

III.

PERSPECTIVES ET DIALOGUES

La politique de restitution : la tension entre l'éphémère et le permanent

Z. S. Strother¹

À la mémoire de Nquedia Gabembo, Zangela Matangua
et Mashini Gitshiola.

En 1989, trois sculpteurs de Nioka-Munene ont, indépendamment les uns des autres, reconnu dans un masque de la collection du Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC) l'œuvre de Gabama a Gingungu, réputé être le sculpteur le plus important des Pende du Centre au XX^e siècle (fig. 1).

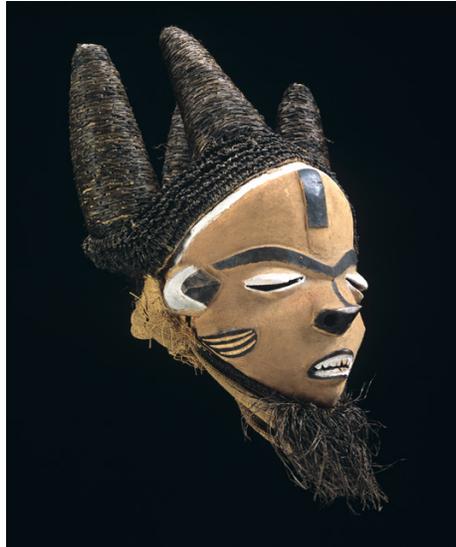


Figure 1. Masque *Fumu* (le Chef), sculpté par Gabama a Gingungu.
Pende du Centre, RDC.

(EO.0.0.32128, collection du MRAC ; photo J.-M. Vandyck, CC BY 4.0.)

Le souvenir de leur oncle maternel (*lemba*), fondateur de leur atelier, les fit sourire, tandis qu'ils racontaient sa passion pour les « danses de masques ». J'ai demandé à chacun d'eux s'il souhaitait que l'œuvre soit restituée au village de Nioka-Munene (province du Kwilu, secteur Lozo, RDC). Ils refusèrent d'un mouvement de tête. Ils étaient heureux que le masque ait été préservé, mais ils se consacraient à leur propre art et aimaient à penser qu'ils avaient surpassé

1. Professeur d'art africain (chaire Riggio), département d'Histoire de l'art et d'Archéologie, Columbia University, New York.

Gabama. Deux d'entre eux suggérèrent qu'ils adoreraient voir un musée avec LEURS œuvres accrochées au mur, à côté d'un cartel mentionnant LEURS noms. Même si leur réputation locale reposait sur des œuvres sculptées pour des danseurs masqués, le cube blanc hantait leur imagination comme un type d'espace d'exposition pour leurs propres sculptures.

La question de la restitution du patrimoine culturel africain des collections européennes et américaines aux États-nations africains a fait l'objet de débats politiques, moraux, juridiques et psychanalytiques². Il faut également prendre en compte les dimensions esthétiques et religieuses de la question, à savoir, dans quelle mesure le retour des œuvres d'art affecterait les pratiques contemporaines ancrées dans la tradition d'artistes et de praticiens religieux. Historiquement, dans de nombreuses sociétés d'Afrique centrale, on pense que les masques, les statues, les textiles et les bâtiments « meurent » (*kufua*), tout comme les gens³. Ces œuvres meurent pour des raisons religieuses, politiques et esthétiques. Elles meurent parfois parce qu'elles ont trop de pouvoir pour être tolérées trop longtemps. Elles meurent parce que les œuvres les plus prisées peuvent devenir tellement emblématiques de l'identité sociale et culturelle qu'elles deviennent vulnérables en période de changement ou de conflit. Et parfois elles meurent, comme l'a fait remarquer l'écrivain nigérian Chinua Achebe, parce que leur préservation peut inhiber la créativité des générations futures. Cet essai examine les biographies complexes d'œuvres d'art produites par des personnes s'identifiant elles-mêmes à la communauté pende (RDC). Il explore la tension entre l'éphémère et le permanent, et la manière dont les attentes concernant l'histoire de vie d'un objet peuvent être affectées par les remous du débat actuel sur la restitution⁴.

Éphémérité et créativité

Les réflexions sur l'éphémère dans l'histoire de l'art sont souvent nées d'une certaine perplexité devant des artistes qui optent pour des matériaux

2. Mobutu, 1973, colonnes 18, 22 ; Okediji 1998 ; Sarr & Savoy 2018 ; Diawara 2020 ; Akpang à paraître. Sarah Van Beurden nous a aimablement prêté sa copie du discours du président Mobutu.

3. E.L. Cameron et Z.S. Strother, « Narrative », pour une exposition proposée pour le National Museum for African Art de Washington, *Art that Dies: Iconoclasm, Transformation and Renewal in African Art*, qui interrogeait le rôle de la durée dans l'expérience des arts visuels (2005-2006).

4. Cet essai repose sur 32 mois d'étude de terrain avec des chefs, des mécènes, des artistes et des historiens pende dans les provinces actuelles du Kasai et du Kwilu (1987-1989), suivis de visites périodiques, de conversations ou de courriels avec des mécènes et des artistes pende depuis 2006. Je remercie mes mentors pour leurs conseils : *Kubalumona, luthondo*. Je remercie également les éditeurs, les évaluateurs et Susan E. Gagliardi pour leurs relectures fouillées du texte. Pour des études approfondies sur les masques, voir Strother 1998 ; 2020. Sur l'art colonial, voir Strother 1998 : 229-263 ; 2016 : 199-241.

Dans le texte, « Pende/pende » fait référence aux membres auto-identifiés d'une communauté dont on considère généralement qu'ils descendent d'un ancêtre maternel commun et ont migré au XVII^e siècle du centre de l'Angola vers ce qui est aujourd'hui le sud-ouest de la RDC. La profondeur temporelle et l'actualité de cette appartenance sont sujettes à débat, compte tenu de l'influence majeure du régime colonial dans la cartographie de l'ethnicité. Néanmoins, quelles que soient ses origines, l'identité pende est activement revendiquée dans de nombreux contextes postcoloniaux.

décrits comme « organiques », « périssables », « instables » ou « fragiles ». Reflétant une préférence datant de la Renaissance italienne, sinon antérieure, pour des matériaux nobles tels que le marbre et le travail du métal, les spécialistes ressentent le besoin de justifier le choix de façonner des œuvres d'art à la durée de vie d'emblée limitée. Et il s'agit bien là d'un choix. Bien que certains plaident en faveur d'un déterminisme environnemental, les peuples fang et kota vivant dans les forêts denses du Gabon par exemple, ont su préserver des figures faisant partie d'ensembles reliquaires en les sculptées dans du bois dur en le saturant d'huile de palme et/ou en les gainant de cuivre, dont la patine rend le bois toxique pour les insectes⁵. L'une des raisons pour lesquelles les « bronzes du Bénin » ont joué un rôle si important dans le débat sur la restitution depuis 2017 est non seulement la profondeur de la documentation entourant l'histoire de leur vol et de leur vente aux enchères, mais aussi leurs biographies exceptionnelles. La famille royale d'Edo a sauvé pendant 300 à 400 ans plus d'un millier d'œuvres en métal, et cette histoire s'insère aisément dans un récit muséographique eurocentré sur l'impératif de préserver le patrimoine matériel pour les générations futures.

Au-delà du choix des matériaux, comme l'écrit Allyson Purpura, « l'éphémère dilate le présent en lui donnant un cadre temporel » (Purpura 2009 : 14, traduction libre). Dans le modernisme, l'éphémérité renvoie à une adhésion à la contemporanéité. Dans l'art contemporain, l'éphémère exprime un rejet transgressif de la marchandisation et de la longévité sur le marché de l'art. La force avec laquelle ces positions attisent la contradiction montre à quel point l'éphémérité est une menace pour le régime de la permanence. Dans son rôle de critique d'art, Charles Baudelaire a peut-être embrassé « le transitoire, le fugitif, le contingent », mais il est catégorique sur le fait que le rôle de l'artiste est de « *tirer l'éternel du transitoire* » (Baudelaire n.d. [1863] : 10-11; c'est moi qui souligne). Des artistes contemporains tels que Robert Smithson, Ana Mendieta et Andy Goldsworthy peuvent accepter l'impermanence de leurs installations ou de leurs performances, mais ils s'appuient sur des photographies pour garantir la durée de leurs œuvres.

Mais comment les sociétés africaines conceptualisent-elles l'éphémère (Purpura & Kreamer 2009-2010) ? La discussion la plus stimulante sur cette question concerne sans doute les Igbo du sud du Nigéria. Herbert Cole (1969 : 41) a constaté que l'art igbo valorisait l'éphémère au détriment du permanent. En 1984, Chinua Achebe expliquait avec une éloquence inégalée l'importance de préférer l'impulsion créative à l'œuvre d'art qui en résulte :

« [L]e concept même de "collection" serait contraire à l'intention artistique des Igbo. Les collections, par leur nature même, imposent à la créativité des attitudes et des conventions artistiques rigides que la sensibilité igbo s'efforce d'éviter [...]. Préserver et sacraliser le produit compromet l'élan pour relancer le processus.

5. LaGamma 2007 : 107. Le cuivre est un puissant pesticide et fongicide inorganique. L'industrie de la construction pose parfois des écrans à mailles fines de fil de cuivre sur les surfaces en bois pour les protéger des termites, une stratégie qui n'est pas sans rappeler le gainage des figures surplombant les reliquaires kota et mahongwe avec des rubans et fils de cuivre bien ajustés.

C'est pourquoi les Igbo choisissent d'éliminer le produit et de conserver le processus afin que chaque occasion et chaque génération reçoivent sa propre impulsion et sa propre kinésie créatives » (Achebe 1989 : 63-64, traduction libre).

Achebe sous-entend ainsi que ce sont les Occidentaux qui sont les véritables fétichistes. Bien que beaucoup pensent que les collections d'art devraient inspirer les nouvelles générations d'artistes, Achebe s'inquiète de ce que la valorisation des objets au détriment du processus créatif proprement dit puisse en fait décourager de nombreux jeunes qui doivent se mesurer à des maîtres disparus depuis longtemps, tels que Michel-Ange.

Sylvester Ogbechie est revenu sur ce sujet en critiquant l'histoire de l'art et la muséologie africaines « qui accordent à un objet culturel matériel canonisé un poids bien supérieur à sa valeur dans les sociétés indigènes » (Ogbechie 2005 : 68, traduction libre). Alors qu'Achebe fonde l'esthétique sur la cosmologie religieuse, Ogbechie écrit de manière provocante que l'éphémère devrait être considéré comme faisant partie intégrante d'un « système de connaissances » développé pour permettre aux individus d'anticiper le changement et de le domestiquer. Les Igbo « appréciaient l'idée que les pratiques et les objets culturels soient régulièrement frappés d'obsolescence, disparaissant de l'usage général » (*ibid.* : 67). Il s'agissait ainsi de leur fournir des « outils [...] donnant un sens à leur monde dans son état contemporain » (*ibid.* : 67-68).

La littérature igbo affirme que la créativité est importante pour le développement et la survie de l'homme, et qu'elle soulève des questions ardues sur *la façon* dont les pratiques artistiques peuvent servir de médiateur entre l'ancien et le nouveau (Achebe 1989 : 65). L'histoire de l'art africain a si bien réussi à faire respecter son domaine dans le cadre de normes eurocentrées, qu'elle a laissé à beaucoup l'impression que toutes les œuvres d'art africaines étaient sacrées, que leur vente était inenvisageable et que si les objets se dégradaient, c'était uniquement faute de savoir contrôler leur environnement. Aujourd'hui, dans le contexte des débats sur la restitution, l'argument de l'éphémérité peut apparaître comme une stratégie politique visant à éluder la question des inégalités structurelles, inhérentes aux conditions de translocation de grandes quantités d'objets culturels africains vers l'Europe et les États-Unis. Ce n'est pas mon intention ici. Discuter l'éphémérité est un moyen de comprendre l'histoire et les conditions culturelles de la translocation et d'engager un dialogue inter-culturel respectueux avec les héritiers des producteurs des objets d'art.

Masques communautaires (*mbuya jia kifutshi*)

L'histoire des masques de la communauté des Pende du Centre au XX^e siècle est un exemple marquant qui illustre que « l'art est un moyen de prendre en main son propre destin », comme le formule Bambi Ceuppens (2020). Dans ce cas, les mascarades ont fourni des outils essentiels permettant à leurs créateurs et à leur public de négocier plus efficacement une profonde inégalité structurelle, aux plans psychologique, artistique et économique. La plupart des masques ont une durée de vie relativement courte, car ils sont sculptés dans du bois léger pour faciliter la performance. Ils se

fissurent facilement, après quoi ils sont jetés dans la brousse (souvent sur une termitière). L'objectif n'est pas tant de détruire l'œuvre ou de la rendre aux éléments, que de la *soustraire à la vue*. Dans le contexte rituel d'origine (et toujours d'actualité chez les Pende de l'Est), les sorties de masques honorent les morts et y montrer des sculptures abîmées ou décolorées constituerait un manque de respect. La vente de l'œuvre constitue alors une forme acceptable (et populaire) d'élimination. Les masques pende circulaient encore comme des marchandises en 1904, avant que le contrôle colonial ne devînt effectif à la fin des années 1910⁶. L'imposition de « taxes » à une population sous la menace de représailles brutales a encouragé la vente des œuvres d'art. Des objets qui auraient été exposés auparavant aux éléments étaient désormais vendus, parfois plus tôt que leurs propriétaires ne l'auraient souhaité, que ce soit pour payer les impôts ou subvenir aux besoins de la vie quotidienne. Dans les années 1920, la vente d'œuvres arrivées au bout de leur cycle de vie était totalement institutionnalisée.

Une autre conséquence de la marchandisation des sculptures a été la création d'un marché dual⁷. Les Pende du Centre vivent sur une artère principale menant de Kikwit au centre diamantifère de Tshikapa. Tandis que les forgerons des années 1870 ne pouvaient sculpter qu'un maximum de 60 œuvres au cours de leur vie, des sculpteurs professionnels à plein temps (*misonqi*) sont apparus parmi les Pende centraux dans les années 1910. Des pionniers, comme Gabama (qui n'avait jamais voulu être forgeron), ont saisi cette opportunité avec enthousiasme et ont institué un système de paiement dual⁸. Les organisateurs des cérémonies payaient généralement un poulet pour chaque masque-visage ; les étrangers payaient en liquide. Afin de stimuler les affaires, Gabama envoyait ses neveux au bac de la rivière Loange pour vendre des masques, et il les encourageait à inventer des noms et des danses pour convaincre les étrangers de passage qu'ils étaient tombés sur quelque chose de spécial. Toujours en raison de leur emplacement près d'une route principale, les artistes pende ont reçu un soutien important de la part des Amis de l'Art indigène, une organisation belge qui a mis en place des « ateliers », pour que les automobilistes s'arrêtent et achètent des sculptures. Aujourd'hui, la collection du MRAC compte environ 340 masques attribués de manière

6. En 1904, Leo Frobenius a vendu 728 objets d'Afrique centrale au Museum für Völkerkunde de Berlin (rebaptisé Ethnologisches Museum en 1999) pour financer sa première expédition en Afrique (Koloss 1990 : 21-22). Parmi ces objets figurait un visage de masque pota ou ginjinga du centre-nord du Pende (Museum für Völkerkunde III C 19538). Les pièces pende confirment les conclusions de Schildkrout et Keim, selon lesquelles « les objets d'Afrique [centrale] ont été intégrés à une économie de marché internationale dès les premiers contacts, et que ce marché a influencé la production d'objets à une date très précoce » (1998 : 26, traduction libre). Voir également Schildkrout 1998.

7. Qui est venu en premier, de la poule ou de l'œuf ? Je soutiens ici qu'une adhésion philosophique et esthétique à l'éphémérité a facilité l'intégration dans une économie monétarisée. Jordan Fenton défend la position inverse, à savoir que la pratique du masque à Calabar (Nigeria) est résiliente et ouverte au changement, précisément parce qu'elle est « imprégnée de transactions économiques » (2022).

8. Pour en savoir plus sur Gabama, voir Strother 1998 : 79-99.



Figure 2. Masque féminin avec enfant, RDC. Bien que le masque féminin soit un archétype, certains Pende du Centre y ajoutaient une poupée (ici de sexe féminin), qui représentait l'enfant du personnage masqué. Ces « gimmicks » (*gadilo*) sont appréciés, car ils renouvellent l'événement, même s'ils ont une durée de vie limitée. Le photographe Adrien Vanden Bossche a été directeur du Musée de la Vie indigène de 1936 à 1952.

(Photo reproduite avec l'aimable autorisation de Charles Hénault, Marc Leo Felix, Archives du Centre de recherche en histoire de l'art du bassin du Congo, Bruxelles.)

crédible aux sculpteurs pende. Au moins un tiers d'entre eux ne présentent aucune trace visible d'utilisation⁹.

Si la vente aux étrangers constituait une source importante de revenus, l'atelier de Gabama s'est fait connaître localement grâce à sa participation à l'explosion des sorties de masques dans les années 1910-1950. Tout au long du XX^e siècle, un petit nombre de masques étroitement liés à l'objectif rituel des mascarades sont restés conservateurs dans leur forme, créant ainsi un effet de « tradition ». Des *dizaines* d'autres ont été inventés et portés lors de danses pendant de courtes périodes tout au long de l'ère coloniale, générant ainsi tout un kaléidoscope de nouveaux personnages, porteurs de réconfort, de rire (fig. 2), de catharsis et aussi de satire féroce.

Ces masques montraient ce qu'un chef *se devait d'être* (fig. 1), et non ce qu'il

9. Je remercie le conservateur Julien Volper pour ces statistiques (courriel, 9 décembre 2021). Ma propre estimation du nombre de masques jamais utilisés pour des danses (reposant sur un examen approfondi de la collection en 1986) était plus élevée. Je m'empresse d'ajouter que certaines œuvres exceptionnelles n'ont jamais été utilisées pour des danses, notamment la sculpture pende la plus reproduite, un masque Mbangu (EO.1959.15.18, collection du MRAC).

était devenu, à savoir, un « chef pour les Blancs ». Comme Achebe l'a noté à propos des Igbo, « de nouvelles formes doivent se tenir prêtes à apparaître, aussi souvent que de nouvelles forces (menaçantes) entrent en scène » (Achebe 1989 : 64, traduction libre), et elles doivent changer à mesure que la situation évolue. À l'époque où les mascarades se multipliaient en réponse à l'oppression coloniale, les sculpteurs avaient beaucoup de travail et pouvaient innover ou inventer de nouveaux masques pour leur public local, tout en répondant à un commerce colonial en pleine expansion. Les danseurs ambitieux voyageaient, à la recherche d'inspirations pour créer de nouveaux personnages et rapporter de nouveaux modèles de masques. Cependant, quand après l'indépendance la demande pour ces danses a commencé à diminuer, le marché a pris une nouvelle orientation, privilégiant des formes conservatrices, correspondant à un répertoire limité d'œuvres d'art que l'on pourrait qualifier de classiques. Sous cette pression, la durée de vie toujours aussi courte des masques de danseurs n'a pas suffi à assurer la création régulière de nouvelles formes, et une production régulière à l'identique a fait que certains modèles sont restés visibles trop longtemps.

Cette histoire réserve quelques surprises. Les clients coloniaux étaient en effet plus enclins à embrasser la contemporanéité que le marché de l'art qui s'est développé après l'indépendance en 1960, et qui a transformé les sculpteurs en machines productrices de fausses antiquités précoloniales, modelées à partir d'un répertoire restreint de formes dites « classiques ». En conséquence, les prix ont chuté. Par exemple, en 1906, un agent commercial néerlandais signalait que les Pende « étaient célèbres pour leurs masques, dont les prix habituels allaient d'une brassée de tissu pour les plus petits, à une pièce [de tissu] pour les plus grands et les plus fins » (Schildkrout 1998 : 184, traduction libre). En revanche, en 1989, un masque qui n'avait pas été artificiellement et habilement vieilli par des intermédiaires pour passer pour une œuvre d'art précoloniale se vendait en moyenne 0,25 USD ! Le désir des sculpteurs de Nioka-Munene de voir leurs propres œuvres aux murs des musées (conçus comme des galeries commerciales) a des conséquences économiques bien réelles.

Masques du *mukanda* (*mbuya jia mukanda*)

L'utilisation de masques lors des initiations chez les Pende de l'Est corrobore l'intuition d'Achebe selon laquelle valoriser le processus plutôt que le produit peut alimenter une stratégie garantissant que « chaque génération recevra sa propre impulsion et sa propre kinésie créatives » (Achebe 1989 : 64). Le *mukanda* est ou a été beaucoup de choses, y compris une confrérie, un rite d'initiation à la puberté et un atelier dédié à l'artisanat et au travail du bois. Fondamentalement, le *mukanda* transforme les garçons en hommes. En tant qu'institution, il a probablement vu le jour au centre de l'Angola au XVII^e siècle et existe aujourd'hui dans des zones allant du sud-est de la RDC à la Zambie, l'une des plus fortes implantations se trouvant chez les Pende de l'Est. Dans les années 1930, l'État colonial belge a exigé que la circoncision des garçons ait lieu dans les centres d'accouchement pour des raisons de santé et de sécurité. En conséquence,

certains ont estimé que le *mukanda* avait perdu sa raison d'être, avec la suppression du rite clé marquant la transformation d'un garçon en un homme à même de se marier et d'engendrer des enfants. Les Pende du Kwilu ont abandonné le *mukanda* dans les années 1930 et les Pende du Centre dans les années 1950. En revanche, les Pende de l'Est estimaient que le *mukanda*, institution aux multiples facettes, était trop précieux pour se perdre. Ainsi ont-ils fait du démasquage, qui avait toujours précédé la circoncision, le rite de passage central.

Lorsqu'une communauté accepte d'accueillir un *mukanda*, environ tous les 10 à 15 ans, la première chose que le chef doit faire est de commander une série de masques. La plupart des chefs font appel à un professionnel pour sculpter les deux premiers masques, dont l'un doit être le Ngolo, un masque à cornes (généralement noir et blanc). Lors du rite d'ouverture, les garçons doivent affronter des hommes dont certains sont masqués et armés de fouets, pour attaquer le porteur du Ngolo et lui arracher sa parure de tête. Une fois le camp inauguré, les nouveaux initiés et certains pères sculptent autant d'autres masques que nécessaire.

À la fin de l'initiation, lorsque les garçons ont appris à maîtriser 85 à 125 chants et un corpus de danses, les conseillers du camp rassemblent les costumes et les masques faciaux et les jettent sur le toit de la case où ils dorment. Mais depuis la fin des années 1980 au moins, un tour de passe-passe a été instauré. On dit aux



Figure 3. Masque *Thengu ya lukumbi* sculpté par Ngoma Kandaku Mbuya pour le *mukanda* du chef Mukunzu. Ndjindji, RDC. La forme du masque est très proche de celle du Ngolo canonique, qui est noir et blanc. La coloration radicalement différente suscite un intérêt nouveau, à l'instar de son nom inhabituel, qui signifie « antilope rouanne, avec le dard de l'insecte *lukumbi* », en d'autres termes, « attention ! ».

(Photo et © Z.S. Strother, 1987.)

garçons que leurs masques seront brûlés, mais en fait, des morceaux de bois sec sont glissés dans des sacs de toile de jute. Comme j'ai pu le constater en 1987 et 1988, les organisateurs choisissent une nuit sans lune pour la cérémonie, de sorte que l'embrasement de la case crée un mur de feu spectaculaire. Lorsque les sacs sont jetés dans les flammes, le bois sec qu'ils contiennent explose en une pluie d'étincelles.

Pourquoi brûler les masques ? Les participants à plusieurs de ces cérémonies ont été unanimes sur ce point. Le *mukanda* est un don fait aux garçons, et chaque génération doit vivre une expérience *individuelle* nouvelle. Ce serait manquer de respect que de leur transmettre du matériel usagé et marqué par la sueur. Aujourd'hui, les organisateurs préfèrent presque toujours vendre les masques pour couvrir les frais, mais l'essentiel réside dans la renaissance que constitue chaque nouvelle édition.

Le *mukanda* des Pende de l'Est illustre une forme de créativité puissante et autrefois très répandue, qui est structurée par des cycles de présence et d'absence. Lorsqu'une nouvelle génération est lancée, il peut s'écouler plusieurs années avant que les camps d'initiation ne quadrillent à nouveau une région. Ces camps durent actuellement 6 à 10 semaines, pendant lesquelles les initiés et la communauté dans son ensemble interagissent quotidiennement avec les masques. Ces expériences peuvent être chargées d'émotion et créer des souvenirs très vivaces. Bien que les masques puissent disparaître pendant une période de dix années ou plus, un grand nombre d'hommes a manipulé ces œuvres et les a sculptées. Cela explique l'enracinement profond des compétences requises en la matière et de la connaissance des styles, de l'iconographie et des contextes historiques liés à ces œuvres. Depuis les années 1950 et jusqu'à aujourd'hui, il est facile d'établir que le masque Ngolo, avec ses longues cornes, ses yeux blancs protubérants et sa palette de noir et blanc, a été reproduit avec soin. Toutefois, on observe aussi que de nombreux autres masques ont été créés, inspirés par l'idée que les initiés sont des créatures de la savane (fig. 3).

Il semble que chaque camp crée (ou importe des régions voisines) quelque chose de neuf et d'original pour célébrer l'avènement d'une nouvelle génération (Strother & Nzomba 2020 : 260, 263). En 2018, de nombreux camps ont expérimenté des masques en raphia, surmontés de formes fantaisistes fabriquées à partir d'emballages de cigarettes réfléchissants. L'éphémère autorise une pensée renouvelée.

Bien que la destruction (ou la vente) des masques puisse être interprétée comme une forme d'iconoclasme, tout le monde sait que les masques réapparaîtront sous des formes à la fois familières et surprenantes. L'intensité de l'engagement de la communauté dans la pratique artistique garantit que les compétences pourront toujours être réactivées, même après une longue interruption. Paradoxalement, brûler les œuvres (ou les soustraire à la vue) augmente le sens de l'événement et, comme l'écrit Ogbechie, apprend aux garçons à anticiper le changement et à le maîtriser¹⁰.

10. Il existe un parallèle instructif au cycle créatif de la présence-absence dans le *mukanda*. Chaque année au jour de l'An, à Pasadena, en Californie, des chars très élaborés, recouverts

Objets forts (*wanga*)

En Afrique centrale, les objets de pouvoir sont les réceptacles d'une énergie vivante, dédiés à l'accomplissement d'une tâche spécifique. En tant que tels, ils soulèvent des questions inexplorées dans la littérature igbo. Les masques font historiquement partie du trésor communautaire, mais les objets de pouvoir ont toujours été des propriétés privées, ce qui est source d'inquiétude, car leur propriétaire peut viser l'accumulation du pouvoir à des fins personnelles ou politiques. Comme pour les importants *minkisi* kongo, les objets forts pende nécessitent la capture d'un esprit humain qui va « travailler » pour le propriétaire pendant une durée limitée. L'objet réceptacle ne doit en aucun



Figure 4. *Kishikishi* (ornement de toit) sculpté par Kaseya Tambwe Makumbi. Enregistré en 1950. Don du Père J. Vanhamme. H. 100 cm. (EO.1950.25.1, collection du MRAC ; photo J.-M. Vandyck © MRAC.)

cas être sculpté et si jamais il l'est, les formes sont très individualisées (ce qui ne veut pas dire naturalistes). Relativement peu d'entre eux ont été identifiés comme « pende » sur le marché, car leurs formes sont si variées qu'il est difficile de les attribuer en l'absence de données de collecte fiables. Ils vivent dans l'imagination d'un public qui en entend parler, mais les voit rarement. Jusqu'à aujourd'hui, ils sont généralement détruits (livrés à une termitière) pour permettre à l'esprit qu'ils contiennent de poursuivre son voyage vers l'autre monde.

Les objets forts ornaient autrefois la maison rituelle (*kibulu*) d'un chef de groupement (*fumu ya mbandji*). Apparemment destinés à la protection de la

de fleurs et d'autres matières naturelles éphémères défilent lors d'une parade populaire. Ces chars, dont l'assemblage a nécessité des milliers d'heures de travail, sont néanmoins démontés jusqu'au châssis dans la journée qui suit le défilé. L'événement est diffusé et abondamment documenté par des photos, mais la vie fugace des chars et l'interdiction d'utiliser des matériaux pérennes suscitent l'enthousiasme devant l'originalité renouvelée des compositions de l'année.

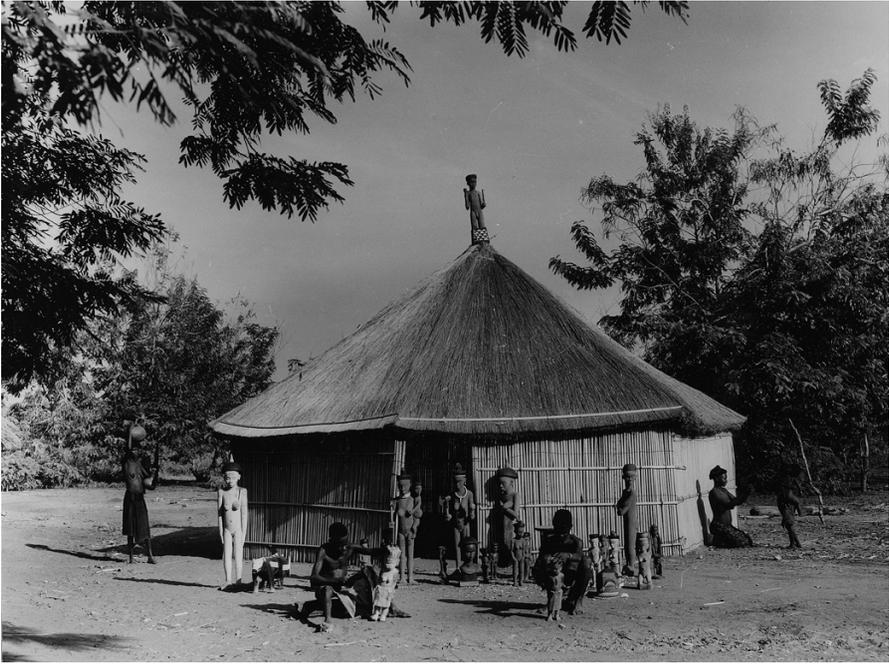


Figure 5. Kaseya Tambwe Makumbi (au centre à gauche) présente ses marchandises devant une habitation en bord de route, soutenu par les Ateliers sociaux d'Art indigène du Sud-Kasaï organisés par Robert Verly.

(EP.0.0.3002, collection du MRAC ; photo C. Lamote (Inforcongo), s.d., CC BY 4.0.)

communauté, ils étaient la propriété du chef et les gens craignaient que celui-ci ne les utilisât pour consolider son pouvoir politique. Par conséquent, aucun travail d'entretien n'était autorisé une fois la maison construite. Les raisons de cette interdiction sont complexes (Strother 2004-2015 : 141-143), mais l'une d'entre elles était de s'assurer que les objets forts exposés et ceux que l'on soupçonnait de se trouver à l'intérieur de la maison se décomposaient lorsque le toit s'effondrait et que les œuvres tombées au sol devenaient la proie des puissants termites.

Dans les années 1940, Kaseya Tambwe Makumbi de Kandolo-Mututua (Njila) a créé une nouvelle forme d'ornement de toit, représentant de manière plutôt naturaliste une jeune mère berçant un enfant porté sur sa hanche gauche. Probablement inspiré des statues catholiques de Marie tenant l'Enfant Jésus, le travail d'appropriation de Kaseya a ensuite pris de nouvelles significations enracinées dans une iconographie locale complexe (Strother 2014-2015 : 141-143). La figure de la mère et de l'enfant a fait de Kaseya le sculpteur le plus recherché par les chefs de groupements des Pende de l'Est pendant plus de vingt-cinq ans. Ses œuvres ont attiré des touristes européens et pende et ont permis à Kaseya (à l'instar de Gabama) d'attirer des apprentis et de travailler avec succès sur un marché dual. Le MRAC en a enregistré un bel exemple en 1950 (fig. 4).

Au milieu des années 1950, Kaseya était l'un des sculpteurs favoris de l'agent territorial Charles Souris, qui avait ouvert un petit musée à Kitangua (un centre administratif et catholique des Pende de l'Est) ; il est ainsi devenu un protégé de Robert Verly, qui a promu son travail dans les Ateliers sociaux d'Art indigène du Sud-Kasaï et dans un petit musée ouvert à Tshikapa pour encourager l'art « indigène » (1956-1959). Une photo datant d'environ 1956 montre Kaseya (à gauche) travaillant devant sa case au bord de la route (fig. 5).

En arrière-plan, deux statues de mère à l'enfant ont été adaptées pour être posées sur de petits socles. L'une d'entre elles présente une vulve allongée comme on n'en verrait jamais sur une statue exposée au public, mais elle a sans doute été sculptée pour renforcer son attrait érotique auprès des étrangers. Il y a une multitude d'autres sculptures, certaines reprenant des prototypes indigènes et d'autres non. Fait extraordinaire, Kaseya a monté sur le toit une figure masculine unique tenant une herminette, que Verly voyait comme une « enseigne pour l'atelier ». Or le droit d'exposer des sculptures anthropomorphes sous quelque forme que ce soit, était et reste une prérogative fortement contrôlée par les chefs de groupements. On ne peut qu'en conclure que Kaseya était devenu intouchable, car étroitement associé à l'État colonial. Cela ne l'a pas empêché de rester très populaire localement et de nombreux témoins oculaires ont rapporté des souvenirs très évocateurs de son travail sur place. Et en 1974, l'Institut des Musées nationaux à Kinshasa lui a passé une commande (Van Beurden 2015 : 138, fig. 4.1 ; 2021).

Les Congolais n'étaient en général pas invités dans les musées coloniaux et peu de Pende ont vu les collections de Kinshasa. Si j'en juge par mes conversations avec différents sculpteurs, Kaseya pourrait apprécier l'idée que ses œuvres soient



Figure 6. *Kishikishi* (ornement de toit) de la maison rituelle du chef Mudinga (Kamusa Albert). Artiste : Munganga Sh'a Libako. 1996.
Nyanga, République démocratique du Congo.
(Photo et © Z.S. Strother, 2007.)

conservées... ailleurs. Dans son village, une fois que les sculptures quittaient ses mains pour être installées sur la maison d'un chef, elles devenaient des objets forts hébergeant un esprit humain protecteur, qui grâce à l'action d'un *nganga* (spécialiste des rituels) devait veiller sur la communauté. Lestées d'un esprit, ces œuvres sont dangereuses et c'est pourquoi la plupart des Pende ruraux redoutent de voir la vie des sculptures anthropomorphes se prolonger. Lorsqu'on lui demandait pourquoi il ne fallait pas fabriquer les objets de pouvoir en pierre, le *nganga* Kakoko, tristement célèbre dans la région, se récriait : « Vous ne voulez pas les rendre éternels ! Lorsque le [chef] Kombo meurt, un nouveau Kombo doit fabriquer sa statue. Qui utiliserait l'ancienne ? Les gens ont peur d'être environnés de tous ces esprits. [Qui voudrait qu'ils soient] éternellement attachés ? » Un autre *nganga* respecté, Mukishi Loange « Socrate », a expliqué que lorsque la sculpture architecturale du chef se dégrade ou que le chef meurt, l'esprit (*kivule*) est délivré. Son travail est terminé et il est libre de s'en aller¹¹.

Sylvester Ogbechie (2005 : 68) nous avertit : même lorsque des objets disparaissent, il faut rester prudent avant de conclure que le système de connaissances qui justifiait leur existence a disparu avec eux. Lorsque j'ai commencé mes recherches en RDC, en 1987-1989, il y avait beaucoup de maisons de chefs, mais aucune ne présentait le type de sculptures architecturales photographiées sur place dans les années 1950-1960. Beaucoup disaient qu'il était trop dangereux d'ériger une statue, car cela pouvait provoquer des accusations de sorcellerie qui risquaient d'échapper à tout contrôle. Cependant, avec la chute de Mobutu, personne n'a plus été capable de faire respecter les hiérarchies locales. Un grand nombre de petits chefs ont acheté leur « indépendance » et ont insisté pour obtenir l'insigne ultime du rang, à savoir, une statue sur leur toit (*kishikishi*) (fig. 6). La communauté était suffisamment fière de son ascension statutaire pour soutenir la décision du chef.

Il est intéressant d'analyser l'ornement de toit commandé par le chef Mudinga en 1996, après une interruption d'une vingtaine d'années de la production de sculptures *kibulu* dans la région. Le jeune sculpteur Munganga Sh'a Libako a sculpté une jeune femme se tenant debout avec une hache (*kuba*) ; c'est un motif récurrent, documenté régulièrement depuis le début des années 1900 et le seul indice de l'influence de Kaseya réside dans le modelage du corps. On lui avait conseillé un projet iconographique simple et délivrant un message positif. La candidature du chef Mudinga à son élection avait été contestée, mais comme ce dernier l'a expliqué, l'œuvre montre qu'il a été investi dans les règles. En effet, le personnage sculpté porte la hache distinctive à lame arrondie, utilisée lors d'une épreuve au cours de laquelle le candidat doit décapiter un bélier d'un seul coup. Par ailleurs, l'image féminine rappelle quotidiennement au chef qu'il doit faire office de « mère du clan »¹². Comme le prévoyait Ogbechie, un système de connaissances actif peut générer un programme iconographique reconnaissable sans support visuel

11. Entretiens avec Kakoko et Mukishi Loange, Ndjindji, RDC, 1987. Les deux hommes appartenaient à la génération Ndeke, initiée vers 1931-1933.

12. Chef Mudinga (Kamusa Albert), communication personnelle, Nyanga, RDC, 2007.

matériel, car la logique rituelle ou culturelle reste intacte. En ce qui concerne la sculpture, il est possible que le marché international ait contribué au maintien de certaines compétences, car quelques hommes continuent à produire des sculptures anthropomorphiques discrètement, à l'abri du regard de la plupart des passants.

Bien que des communautés telles que celle de Mudinga partagent la fierté du chef pour son nouveau statut, elles se sentent confortées par la règle interdisant tout entretien, afin de limiter à une dizaine d'années la durée de vie de la sculpture de toit. Si le chef souhaitait vendre l'œuvre une fois celle-ci tombée à terre, c'était son affaire, pourvu qu'elle disparaisse. Par la suite, après avoir célébré leur montée en grade, peu de communautés ont autorisé le remplacement de ces sculptures après leur chute. Bien qu'apte à renaître, le *kishikishi* est un exemple paradigmatique d'objets qui « meurent » parce qu'ils ont trop de pouvoir pour être tolérés indéfiniment¹³.

L'éphémérité sous le régime de la permanence

En ces temps de globalisation, une pression incessante s'exerce sur toutes les populations dans le monde pour qu'elles se plient au régime hégémonique de la permanence muséologique. Même les artistes américains *a priori* privilégiés ne sont pas à l'abri. La clause morale de l'American Visual Artists Rights Act (1990) stipule que « la préservation des biens culturels l'emporte sur les souhaits individuels de l'artiste » (Hornbeck 2009 : 57). En réponse aux accusations d'impérialisme culturel, l'UNESCO a adopté en 2003 la « Convention pour la sauvegarde du patrimoine immatériel », qui inclut les représentations théâtrales, la musique, les rituels, etc. Beaucoup craignaient que le processus d'inscription ne « fossilise » des pratiques culturelles dynamiques et, dans de nombreux cas, c'est ce qui s'est passé. En se concentrant sur la présence ou l'absence physique des objets, l'initiative a négligé la dimension temporelle imprégnant tout changement, bien que des préoccupations se soient très tôt exprimées à ce sujet (Nas 2002 : 139-140). Dans une critique dévastatrice, Ferdinand de Jong accuse la politique de l'UNESCO de n'être pas à même de prendre au sérieux la contemporanéité de la mascarade du Kankurang (Sénégal, Gambie), la considérant plutôt comme « un *pharmakon* potentiel pour panser les blessures de la modernité postcoloniale. L'opération n'est pas tournée vers l'avenir, mais se concentre sur la restauration de valeurs

13. La plupart des objets de pouvoir ont probablement une durée de vie limitée. Au Mali, les masques bamana *Komo* sont également des objets de pouvoir. Selon Kassim Kone, les gens peuvent se sentir mal à l'aise lorsque le sang sacrificiel s'accumule sur les masques *Komo*. « Le propriétaire peut décider qu'il est temps que [le masque] meure ». Ou, s'il est malade, il peut décider que personne dans la famille n'est apte à le gérer en toute sécurité. Auquel cas, il peut décider de placer la parure de tête dans une ruche abandonnée, car personne n'osera alors la toucher. L'énergie contenue dans l'objet finira par se dissiper, les termites pourront le manger en toute impunité et la pluie en effacera les dernières traces. Le gardien de l'objet peut aussi partir en pirogue et le laisser tomber à l'eau, en émettant une excuse polie : « Je reviendrai te chercher ». Il agira ainsi pour protéger sa famille. Kassim Kone, communication personnelle, 9 mars 2021.



Figure 7. Mashini Gitshiola (1949-2017) n'a pas vécu assez longtemps pour voir un musée à Nioka-Munene, mais il a eu la satisfaction de contempler ses propres œuvres reproduites dans *Inventing Masks*.

(Photo et © M. Goertz, Nioka-Munene, RDC, 2006.)

sélectionnées et associées à un passé précolonial imaginaire » (2007 : 175, traduction libre). De Jong formule précisément les dangers des initiatives de restitution, qui troquent un paradigme colonial contre un autre, lorsque ces initiatives présument la désirabilité d'objets conçus comme immuables, sans consulter les parties prenantes en dehors de l'appareil muséal.

L'éphémérité elle-même ne doit pas être interprétée comme un idéal culturel immuable situé dans un « passé précolonial imaginaire ». Son pouvoir devrait être de nous forcer à entrer dans le présent. J'ai demandé à Chika Okeke-Agulu dans quelle mesure l'argument d'Achebe, selon lequel les Igbo évitent les collections privées par souci de nourrir la « kinésie de la création », était encore valable aujourd'hui. Sa réponse renvoie à de multiples groupes constitutifs 1) Le pays Igbo est aujourd'hui rempli d'Églises, en particulier de congrégations pentecôtistes, et il y a de « fréquentes orgies d'objets brûlés » associées à de soi-disant pratiques païennes. « *Cela continue*. Bien sûr, chacun a le droit de changer de religion. » 2) Néanmoins, il y a encore des gens qui ont des liens étroits avec les pratiques religieuses et culturelles igbo, même s'ils ne se soucient pas de restitution en tant que telle. Chaque fois que des membres de la communauté d'origine d'Okeke-Agulu ont besoin de commander un nouveau masque et costume, ils contactent ce dernier et attendent de lui qu'il apporte sa contribution. Les processus décrits par Achebe sont imprégnés de théologie de la réincarnation.

Cependant, il est important de comprendre que les associations igbo sont aussi féroce­ment compétitives, ce qui les pousse à commander de nouvelles œuvres répondant aux goûts contemporains et devant surpasser en qualité ou en impact émotionnel les œuvres préexistantes. 3) Et oui, une partie de la classe moyenne qui voit dans les musées des institutions éducatives se positionne aujourd'hui différemment face à la culture. Chika Okeke-Agulu spé­cule aussi sur une prédisposition culturelle igbo à goûter la contradiction : « Les vieilles choses doivent être jetées. Mais que voulez-vous ? Ils apprécient la nouveauté tout en acceptant la nécessité d'user de l'ancien pour enseigner le nouveau¹⁴ ».

Je partage avec Okeke-Agulu, la conviction qu'une théologie de la réincarnation sous-tend la prédilection à accorder aux œuvres d'art une durée de vie définie. C'est ce que signifiait Mukishi Loange, lorsqu'il soutenait qu'un objet fort devait être « fait en bois parce que la vie de l'homme sur terre n'est pas éternelle et n'est pas faite de métal : combien de temps vivra son propriétaire ? »¹⁵ Néanmoins, les groupes constitutifs du monde des arts actuel que recense Okeke-Agulu ont leurs parallèles dans les cercles pende : les Églises de réveil ; les communautés investies dans le *mukanda* ou pouvoir chefferial ; la classe moyenne active au Centre culturel pende de Kinshasa, le lieu contemporain probablement le plus important pour les mascarades. Parmi les autres parties prenantes figurent les artistes travaillant dans les arts traditionnels, qui souhaitent être reconnus en leur nom propre (fig. 7).

L'engagement philosophique et esthétique en faveur de l'éphémérité a facilité une intégration remarquablement rapide de la sculpture dans l'économie monétaire de la région pende¹⁶. Le fait que cette connexion imprévue se soit développée dans le contexte d'une occupation souvent brutale, en particulier dans les années 1910-1930, n'autorise pas à récuser les décisions prises par les artistes et les mécènes pende pendant cette période, ni à ignorer les souhaits de leurs descendants. Cela dit, la valorisation culturelle de l'éphémérité ne doit jamais servir à justifier les « cas très clairs d'actes d'expropriation qui ont meurtri les mémoires culturelles des personnes qui possédaient [ces objets] », dans le cadre de la conquête, de la guerre civile et de vols purs et simples (Okeke-Agulu 2020, traduction libre). Nulle culture vivante ne peut se satisfaire d'une perspective homogène sur les arts ; une approche polyphonique est indispensable si l'on veut que le dialogue international sur la restitution atteigne les objectifs de la Convention de Faro de 2005, c'est-à-dire « placer la personne et les valeurs humaines au centre d'un concept

14. Chika Okeke-Agulu, communication personnelle, 15 mars 2021. Ce qui est souligné au point 1) l'est par l'orateur.

15. Mukishi Loange, communication personnelle, Ndjindji, RDC, 1987.

16. Les chaises sculptées constituent le seul genre artistique du XX^e siècle qui soulève des questions relatives à la coercition. Elles ont été commandées par des chefs travaillant en étroite collaboration avec l'État colonial dans les années 1920-1930. Au moins deux de ces chefs ont été contraints de les céder à des administrateurs, et d'autres ont réagi en se constituant une réserve de ces chaises pour en faire cadeau et ainsi s'attirer les bonnes grâces de l'État (Strother 2016 : 207-219).

élargi et transversal du patrimoine culture¹⁷ ». La réconciliation suppose de demander de manière ouverte « qu'est-ce qui est important pour vous ? » et d'être prêt à entendre une réponse telle que « mon art aujourd'hui » ou « ma vie aujourd'hui ».

Bibliographie

- Achebe, C. 1989 [1984]. « The Igbo world and its art ». In *Hopes and impediments*. New York : Doubleday, pp. 62-67.
- Akpang, C.E. (À paraître). « BEYOND REPA-PHORIA: Restitution, Diplomatic Politics, and the African Object ».
- Baudelaire, C. [1863]. « Le Peintre de la vie moderne ». En ligne sur : Litteratura.com ; file:///Users/workcomputer/Desktop/BAUDELAIRE_le%20peintre%20moderne.pdf (consulté le 7 septembre 2024).
- Boele, V. *et al.* 2021. « Principes éthiques pour la gestion et la restitution des collections coloniales en Belgique ». En ligne : <https://restitutionbelgium.be/fr/rapport> (consulté le 20 novembre 2021).
- Ceuppens, B. 2020. « Art is a means of taking control of one's own destiny ». En ligne : <https://www.ntgent.be/en/news/lezing-bambi-ceuppens-kunst-is-een-mid-del-om-het-eigen-lot-in-handen-te-nemen> (consulté le 20 décembre 2020).
- Cole, H.M. 1969. « Art as a verb in Iboland ». *African Arts* 3 (1) : 34-41, 88.
- De Jong, F. 2007. « A masterpiece of masquerading: Contradictions of conservation in intangible heritage ». In F. de Jong & M. Rowlands (éd.), *Reclaiming Heritage: Alternative Imaginaries of Memory in West Africa*. Walnut Creek California : Left Coast Press, pp. 161-184.
- Diawara, M. 2019. « Lettre d'Afrique à Macron : la réparation plutôt que la restitution ! » *Mediapart* (16 décembre 2019). En ligne : <https://blogs.mediapart.fr/edition/les-invites-de-mediapart/article/161219/lettre-d-afrique-macron-la-reparation-plutot-que-la-restitution> (consulté le 7 septembre 2024).
- Fenton, J. 2022. *Masquerade and Money in Urban Nigeria: the Case of Calabar*. Rochester : University of Rochester.
- Hornbeck, S.E. 2009. « A conservation conundrum: Ephemeral art at the National Museum of African Art ». *African Arts* 42 (3) : 52-61.
- Koloss, H.-J. 1990. *Art of Central Africa: Masterpieces from the Berlin Museum für Völkerkunde*. New York : Metropolitan Museum of Art.
- LaGamma, A. 2007. « The body eternal: The aesthetics of Equatorial African reliquary sculpture ». In A. LaGamma (ed.), *Eternal Ancestors: the Art of the Central African Reliquary*. New York : Metropolitan Museum of Art, pp. 977-122.
- Mobutu Sese Seko. 1973. *Discours du chef de l'État Mobutu Sese Seko Kuku Ngbendu wa za Banqa à la tribune des Nations unies à New York*. 4 oct. 1973. Kinshasa : Département de l'Orientation nationale.

17. Convention-cadre du Conseil de l'Europe sur la valeur du patrimoine culturel pour la société, cité dans Boele *et al.* (2021 : section 2.3.1). Je remercie Susan Elizabeth Gagliardi d'avoir partagé ce document.

- Nas, P.J.M. 2002. « Masterpieces of oral and intangible culture: Reflections on the UNESCO World Heritage List ». *Current Anthropology* 43 (1) : 139-148.
- Ogbechie, S. 2005. « The historical life of objects: African art history and the problem of discursive obsolescence ». *African Arts* 38 (4) : 62-69, 94-95.
- Okediji, M. 1998. « On reparations: Exodus and embodiment ». *African Arts* 31 (2) : 8-10.
- Okeke-Agulu, Chika, conversation avec Adenike Cosgrove. 2020. « "The question is not about location but ownership." Okeke-Agulu on the looting, market, and restitution of Igbo Alusi figures ». En ligne : <https://www.imodara.com/magazine/okeke-agulu-alusi-restitution/> (consulté le 19 octobre 2022).
- Purpura, A. 2009. « Framing the ephemeral ». *African Arts* 42 : 3, 11-15.
- Purpura, A. & Mullen Kreamer, C. (éd.). 2009-2010. « Ephemeral Arts ». *African Arts* 42 (3) : 11-61 et 43 (1) : 12-75.
- Sarr, F. & Savoy, B. 2018. *The Restitution of African cultural heritage. Towards a new relational ethics.* (trad. D.S. Burk). Paris : Ministère de la Culture.
- Schildkrout, E. 1998. « Personal styles and disciplinary paradigms: Frederick Starr and Herbert Lang ». In E. Schildkrout & C.A. Keim (éd.), *The Scramble for Art in Central Africa*. Cambridge : Cambridge University Press, pp. 169-192.
- Schildkrout, E. & Keim, C.A. 1998. « Objects and agendas: Re-collecting the Congo ». In E. Schildkrout & C.A. Keim (éd.), *The Scramble for Art in Central Africa*. Cambridge : Cambridge University Press, pp. 1-36.
- Strother, Z.S. 1998. *Inventing Masks: Agency and History in the Art of the Central Pende*. Chicago : University of Chicago Press.
- Strother, Z.S. 2004. « Architecture against the state: The virtues of impermanence in the Kibulu of Eastern Pende chiefs in Central Africa ». *Journal of the Society of Architectural Historians* 63 (3) : 272-295.
- Strother, Z.S. 2014/2015. « A terrifying mimesis: Problems of portraiture and representation in African sculpture (Congo-Kinshasa) ». *Journal of Anthropology and Aesthetics* 65-66 : 126-145.
- Strother, Z.S. 2016. *Humor and violence: Seeing Europeans in Central African Art*. Bloomington : Indiana University Press.
- Strother, Z.S. & Nzomba Dugo Kakema. 2020. « The role of masks in the Eastern Pende Mukanda ». In N. Guyer & M. Oberhofer (éd.), *Congo as Fiction: Art Worlds Between Past and Present*. Zürich : Museum Rietberg, pp. 254-272.
- Van Beurden, S. 2015. *Authentically African: Arts and Transnational Politics of Congolese Culture*. Athens : Ohio University Press.
- Van Beurden, S. 2021. *Congo en vitrine. Art africain, muséologie et politique. Les musées de Kinshasa et de Tervuren*. Tervuren : MRAC, coll. « Studies in Social Sciences and Humanities », n° 180. Traduction de Van Beurden 2015.

L’empreinte socio-environnementale des collections naturalistes : politiques coloniales de conservation et ponctions animales, Congo, vers 1900-1960

Violette Pouillard¹

Les musées disposant de collections d’histoire naturelle présentent le plus souvent l’intérêt de celles-ci en indiquant les nombres de leurs spécimens par classe taxinomique, témoignant ainsi indirectement de l’ampleur de processus historiques de thésaurisation du vivant. En effet, les seules collections animales du Musée royal de l’Afrique centrale issues des ères de l’État indépendant du Congo (1885-1908) et du Congo belge (1908-1960) comptent plusieurs millions d’insectes, 41 079 invertébrés non-insectes, 23 493 poissons, 12 101 amphibiens, 12 398 reptiles, 6886 oiseaux et 16 267 mammifères². Ces chiffres ne représentent qu’une petite partie des collectes naturalistes d’animaux au Congo pendant l’ère coloniale, notamment parce qu’une large part des collections a été déposée à l’Institut royal des Sciences naturelles de Belgique et dans des institutions étrangères. Les collections du MRAC comptent de surcroît nombre de spécimens récoltés après l’ère coloniale et/ou pris hors du Congo, pour un total, selon le site internet de l’institution, de six millions d’insectes, des centaines de milliers d’invertébrés non insectes, un million de poissons, 300 000 araignées, 200 000 amphibiens, 41 000 reptiles, 150 000 oiseaux et plus de 135 000 mammifères, dont 10 500 primates³.

Cette extravagance numérique suscite tout à la fois vertige et détachement. La sécheresse quantitative est impénétrable : plus les nombres sont élevés, plus nous peinons à les relier au réel, et les chiffres des « centres de calcul » latouriens (les musées et autres lieux de classement, conservation et étude) ne disent rien des capillarités des réseaux de collecte ni des incidences de leurs opérations. En réduisant en comptes les vies-après-la-mort (Alberti 2011), les inventaires plongent dans l’obscurité la vie des individus-avant-spécimens. On sait que les musées, comme les récits de voyage naturalistes, alimentent une entreprise de décontextualisation qui ne donne à voir et à lire, des collectes, que les « matériaux » extraits, nous invitant à reproduire pour partie

1. CNRS (LARHRA, UMR 5190) / Ghent University.

2. Chiffres correspondant aux spécimens encodés dans la banque de données du MRAC. Les insectes sont « en cours d’encodage ». Correspondance avec Didier Van den Spiegel, directeur des collections biologiques au MRAC, que nous remercions vivement, 31 mars 2022.

3. https://www.africamuseum.be/fr/research/collections_libraries ; https://www.africamuseum.be/fr/research/collections_libraries/biology/collections (consultés le 31 mars 2022).

ce regard impérial, les *imperial eyes* de Mary-Louise Pratt, qui est une cécité, une concentration sur les finalités thésaurisantes des centres métropolitains, qui neutralise l'historicité coloniale des collectes et évacue les interactions complexes nécessaires à leur matérialisation dans les « zones de contact » (Pratt 2008). Recouvrer la vue exige de suivre les spécimens à rebours, des cages de verre et des tiroirs-sarcophages aux vies-d'avant, interrompues par la prise. Il faut encore prendre en compte toutes les vies-après-la-mort égrenées en manipulations approfondissant le détachement organique pour rendre les spécimens commensurables avec la grille naturaliste d'appréhension du monde. De tels exercices de restitution de « la vie sociale des choses » (Appadurai 1986) nécessitent de mobiliser des perspectives d'histoire croisée et des jeux d'échelles, à l'intersection de l'histoire des circulations globalisées des spécimens, de focales régionales sur les terrains des collectes, d'éclairages resserrés autour de missions naturalistes, d'approches microhistoriques et de biographies de collecteurs, de préparateurs, et de spécimens⁴. Cette histoire est encore largement à bâtir. La présente contribution se centre sur les collectes d'animaux opérées au Congo colonial, en considérant que l'abord des entrelacs complexes des collectes semble plus aisé par les animaux, individualisables pour nombre de taxons. Il s'agit ainsi d'attirer l'attention sur un aspect saillant des collections, demeuré marginal dans l'historiographie : leurs incidences socio-environnementales.

Alors que l'histoire politique et sociale des collectes ethnographiques occupe une place croissante dans les récits académiques et les débats sociétaux, la question des collections d'animaux est demeurée secondaire⁵, en reflet non seulement d'une reproduction inconsciente de l'absolution coloniale, officielle et scientifique, des prises naturalistes, mais aussi d'un dédain pour la question de la colonisation des animaux, que plusieurs travaux récents situent pourtant au cœur des politiques coloniales (voir notamment Saha 2021). En reflet et catalyseur de l'évitement que suscite la question du traitement (post)colonial des animaux, plusieurs récits localisés et de synthèse soutiennent, sans avoir pourtant examiné la face animale et environnementale des politiques de protection de la faune, que les protecteurs (post)coloniaux contribuent à « simultanément humaniser les animaux sauvages et dénigrer les braconniers » (Neumann 2004 : 834) ou qu'ils « valorisent la protection des espèces en danger plus que le bien-être des populations locales » (Nygren 2013). À rebours de ces (méta)récits, cette contribution, qui se penche sur les intersections entre la constitution des collections naturalistes et le développement de politiques coloniales de conservation de la faune⁶, argumente que

4. Sur ce dernier point, voir notamment Nance 2015. Sur l'historicisation des collections – et des collectes – naturalistes, en particulier au regard de leur rôle dans la production des savoirs scientifiques, voir Daugeron 2009 ; Juhé-Beaulaton & Leblan 2018.

5. Voir toutefois, mais avec des ancrages historiques limités, Marek Muller 2017 et Das & Lowe 2018.

6. Dans ce texte, nous utilisons le plus souvent le vocable de « conservation », considérant que les politiques de protection ici évoquées relèvent de la conservation et non de la préservation. Sur ces questions de terminologie, voir Pouillard 2019.

l'intégration des dimensions animale et environnementale aux récits forme un adjuvant nécessaire à l'appréhension de l'histoire sociale des politiques de gestion environnementale. Cette perspective met à l'épreuve l'opposition simple et essentialisante d'une protection des animaux exercée par les acteurs (post)coloniaux contre les populations rurales.

Exclusions et extractions

L'ascendant des collectes naturalistes au Congo coïncide avec le déploiement d'un arsenal juridique international et colonial de mesures de protection de la faune, de la signature de la Convention internationale sur la préservation des animaux sauvages en Afrique à Londres en 1900 à ses déclinaisons juridiques dans le droit de l'État indépendant du Congo puis du Congo belge. Écrit sous le sceau de l'expertise cynégétique, ce corpus juridique est marqué par une appréhension utilitariste de la gestion de la faune, par laquelle il ne s'agit pas d'empêcher l'appropriation violente des animaux, mais de tempérer les usages pour éviter que l'exploitation ne se condamne de sa propre démesure (Gissibl 2016 : 112-118, 243-253 ; Pouillard 2019⁷).

Cet édifice normatif se décline principalement en un axe de protection des espèces, sous la forme de listes conférant divers statuts de protection, et en un axe de protection d'espaces, en l'espèce de réserves de différents statuts puis, à partir de l'entre-deux-guerres, de parcs nationaux. La législation introduit ce faisant nombre de limites aux droits précoloniaux d'usages et de terres. Dans le même temps, toutefois, elle autorise le recours à des dérogations que les autorités coloniales mobilisent à discrétion à des fins dites « administratives » (par exemple pour alimenter les travailleurs des entreprises et chantiers coloniaux en viande de chasse), mais aussi scientifiques (Nzabandora Ndi Mubanzi 2003 ; Van Schuylenbergh 2020). Ces dernières exceptions, mises en œuvre par l'octroi de permis scientifiques, autorisent notamment la collecte de spécimens protégés pour approvisionner les musées coloniaux et d'histoire naturelle, les expositions coloniales, les cages de zoos et de laboratoires. Les collections métropolitaines sont, de plus, alimentées par la collecte routinière de spécimens non ou moins protégés par le droit. Les prises sont ordonnées ou opérées par des naturalistes professionnels ou amateurs, tels des militaires, missionnaires, colons agricoles ou administrateurs coloniaux, qui eux-mêmes activent souvent des réseaux de collecteurs congolais, l'ensemble occasionnant une appropriation collective de large portée de la faune du Congo (Pouillard 2019⁸).

Les prises des espèces les plus protégées, en particulier celles (quasi) endémiques au Congo et de « découverte » naturaliste récente, qui suscitent un engouement international, à l'instar des okapis (1901) et des gorilles de l'Est⁹

7. Sur les collectes naturalistes antérieures (seconde moitié du XIX^e siècle) au Congo, voir Van Schuylenbergh 2018 : 128-145, 149-159 ; Arzel 2018.

8. Sur les profils des collecteurs, voir Van Schuylenbergh 2020 : 145-153.

9. Selon la terminologie actuelle, comme les mentions suivantes.

(1903), exemplifient la nature des politiques coloniales de protection autant que l'emprise socio-environnementale des collectes. Les autorités coloniales, qui délivrent les autorisations dérogoires, entendent freiner l'initiative privée, alors que les chasseurs utilisent les musées comme caution scientifique pour l'obtention de permis (Van Schuylenbergh 2020 : 156-158). Mais elles souhaitent aussi autoriser les captations animales qui, d'une part, nourrissent une œuvre d'inventaire qui participe de l'exploitation économique et de la maîtrise biopolitique de la colonie, et, d'autre part, permettent une monstration naturaliste faisant œuvre de propagande « douce » dans les expositions, les musées et les zoos. Enfin, les considérations politiques et diplomatiques pèsent dans l'octroi des permis, comme l'explique en 1919 Edmond Leplae, directeur de l'Agriculture au ministère des Colonies, la division significativement responsable des politiques de protection : alors que « [l]a campagne de Morel, Casement et cie a laissé dans les milieux anglais des traces encore très marquées », il est de l'intérêt des autorités « de favoriser les voyages dans notre Colonie de notabilités anglaises ». Mais il importe d'éviter toute démesure : s'il faut « souhaiter, à ce point de vue, que Lord Dewar, un philanthrope richissime, s'assure *de visu* à l'occasion d'une de ses randonnées cynégétiques, de la bonne administration du Congo par les Belges [...] faut-il pour cela, autoriser Lord Dewar à massacrer 25 éléphants adultes mâles¹⁰ ? »

Les animaux protégés, en particulier les mammifères, deviennent les instruments de jeux complexes visant à les protéger suffisamment pour témoigner de la bonne gouvernance (environnementale), tout en satisfaisant la soif des élites cosmopolites aristocratiques et cynégétiques, ainsi que l'appétit naturaliste des institutions belges et étrangères.

(Faire) collecter les animaux protégés

Alors que les gorilles de l'Est du Congo semblent relativement épargnés avant la colonisation, les okapis sont chassés dans l'Ituri pour leur viande et leur peau, principalement au moyen de fosses. Si l'ensemble des activités d'appropriation des espèces les plus protégées est désormais théoriquement proscrit, les autorités coloniales concèdent, dans le même temps, des autorisations scientifiques larges. Pour les seuls gorilles de montagne, une sous-espèce des gorilles de l'Est confinée à la région des volcans éteints des Virunga, elles permettent notamment en 1920-1921 à des expéditions menées par le prince Guillaume de Suède avec le soutien du Musée royal de Stockholm, par le chasseur Alexander Barns, avec le soutien du British Museum, et par le taxidermiste Carl Akeley, avec le soutien du Musée d'Histoire naturelle de New York, d'abattre 23 individus. Ces collectes suscitent des critiques marquées, avec la parution en 1924 dans le *Times* d'un courrier dénonçant « l'alliance

10. AA, AGRI 434, 53 bis Ch., Leplae, « Note de la 8^e au sujet du permis de chasse sollicité pour Lord Dewar », 30 mai 1919.

sacrilège des musées et des chasseurs¹¹ ». Les autorités limitent par la suite les autorisations de collecte des animaux les plus protégés, en particulier de gorilles de montagne, qui seront doublement protégés avec l'instauration du Parc national Albert en 1925 (voir *infra*). Toutefois, même en cette période de contraction, de décembre 1925 à septembre 1936, les autorités délivrent, selon une estimation incomplète et concernant seulement les espèces les plus protégées, huit permis (pour dix refus) permettant l'abattage de l'ensemble des animaux interdits, neuf permis visant des okapis (pour six refus), et dix permis visant des gorilles (pour 14 refus). De surcroît, le Musée du Congo belge mandate des missions de collecte et appuie plusieurs demandes de permis alors qu'il reçoit les « doubles » et excédents des spécimens abattus au profit d'autres institutions¹². Certaines de ces autorisations recouvrent des activités prédatrices de large portée, comme celles délivrées annuellement au frère Hutsebaut, de la mission de Buta, dans la Province-Orientale, qui fournit dans l'entre-deux-guerres d'importants convois d'animaux morts et vivants, dont de nombreux okapis, au Musée du Congo, au zoo d'Anvers et à des institutions étrangères (Pouillard 2016 : 584, 591-592).

Le réseau de protection spatiale développé en parallèle semble de prime abord se départir de cet éthos cynégétique s'agissant des parcs nationaux, forme la plus aboutie de protection au Congo. Les autorités coloniales, et les institutions chargées de la gestion des parcs – c'est-à-dire l'institution Parc national Albert (1929), à laquelle succède en 1934 l'Institut des Parcs nationaux du Congo belge et du Ruanda-Urundi (ci-après l'Institut), pour intégrer la gestion des parcs de la Kagera (1934, Ruanda), de la Garamba (1938) et de l'Upemba (1939) – développent, à propos des parcs, une rhétorique de « conservation intégrale » articulée autour de leur soustraction aux influences anthropiques. La politique de l'Institut se matérialise, en effet, par des exclusions de droits d'usages et de terres et par le déplacement de nombre de communautés rurales congolaises hors des parcs. Cette privatisation de terres collectives inaliénables et de sites sacrés ancestraux provoque l'érosion de l'indépendance économique et du statut sociopolitique des populations exclues, engendrant des conflits tenaces (Nzabandora Ndi Mubanzi 2003). Toutefois, cette intransigeance ne revient pas à prohiber toute activité au sein des parcs, parés d'une vocation scientifique et, plus tardivement, touristique (sur ces aspects voir De Bont 2021 : 135-157). Le programme scientifique de l'Institut relève principalement d'un « inventaire général¹³ », une vocation qui persiste durant toute l'ère coloniale et que n'entame pas l'ascendant de l'écologie scientifique. Les missions scientifiques mandatées par l'Institut collectent dans les parcs des échantillons géologiques ainsi que des spécimens zoologiques et botaniques envoyés ensuite dans des laboratoires coloniaux

11. AA, AGRI 449, A. Gray, « Hunted gorillas. Imminent risk of extinction », *The Times*, 10 juin 1924, p. 13 ; Lettre du ministre des Colonies à Schouteden, 22 juillet 1924.

12. AA, AGRI 434, 53 bis Ch., « Demandes reçues au département des Colonies », s.d.

13. MRAC, HA.02.0009 (PV. Commission administrative, n° 1-58, 1929-1958), Institution Parc national Albert, Commission VII, 9/1/1932, p. 8.

et, bien davantage, métropolitains. Les principaux bénéficiaires comptent le Musée royal d'Histoire naturelle de Belgique / Institut royal des Sciences naturelles de Belgique dirigé jusqu'en 1954 par Victor Van Straelen, par ailleurs vice-président, puis président de l'Institut des Parcs nationaux de 1934 à la fin de l'ère coloniale, et le Musée du Congo, dont l'ancien chef de section et désormais directeur (1927-1946), Henri Schouteden est membre du comité de direction de l'Institut des Parcs nationaux jusqu'à la fin des années 1930. Les collectes menées dans les parcs contribuent de plus « à l'enrichissement du patrimoine de nombreux musées étrangers et de collections particulières¹⁴ ». Elles atteignent rapidement un rythme industriel. Parmi plusieurs exemples, les « matériaux » recueillis par la mission de l'herpétologiste Gaston-François de Witte au Parc national de l'Upemba de 1946 à 1949 comptent 1610 mammifères, 5297 oiseaux, 9915 reptiles, 83 628 batraciens, 8861 poissons, 455 arachnides et myriapodes, 2625 vers, mollusques et crustacés et environ un million d'insectes¹⁵.

Les incidences socio-environnementales des collectes

L'empreinte animale et environnementale des collectes s'étend bien au-delà des chiffres des collections. Les spécimens collectés sont pour partie épurés avant l'entrée en collection. De surcroît, les collectes, y compris au sein des parcs nationaux, reposent sur des dispositifs invasifs, dont les effets dépassent ceux des prises, tels que le piégeage¹⁶ ou, en milieu lacustre, des opérations de dragage¹⁷. Parmi les incidences indirectes, diverses et multiples, des prises, l'abattage de mammifères grégaires – par exemple l'abattage sélectif des gorilles mâles à dos argenté, prisés des musées pour leur caractère spectaculaire – provoque des bouleversements des géographie, démographie et sociabilité animales aux effets locaux à régionaux pérennes (Pouillard 2015). Les bouleversements causés par les captations suscitent à leur tour des remaniements des politiques de collecte. Par exemple, au début des années 1950, les fonctionnaires coloniaux chargés de la supervision des captures d'okapis pour achalander les zoos recommandent de mener les prises sur une base itinérante pour « évit[er] de surexploiter une région donnée¹⁸ ».

De surcroît, les opérations de collecte d'espèces protégées et/ou menées dans les espaces protégés reposent sur des réseaux d'appropriation bien plus larges que ne l'indique l'énumération des noms des collecteurs et chargés de mission, à laquelle se limitent souvent les rapports coloniaux, masquant le rôle cardinal des informateurs, collaborateurs, assistants de recherche,

14. IPNCB, « Rapport annuel 1958 », p. 11.

15. Archives MRAC, HA.02.0009 (PV Comité de direction 101-213, 1941-1950), IPNCB, Commission XLI, 17/12/1949, p. 4.

16. Par exemple, MRAC, HA.02.0009 (PV Comité de direction 1-100, 1931-1941), IPNCB, CD 23/3/1935, p. 7, 27/7/1935, n° 236.

17. IPNCB, Commission XIII, 21/12/1935, p. 6.

18. AA, GG 9874, Offermann, « Rapport de mission à la Station de la Chasse dans les Provinces Orientale et de l'Équateur », 29/10/1952.

préparateurs de spécimens, et autres intermédiaires africains (Lawrance *et al.* 2006 ; Jacobs 2006 ; Van Schuylenbergh 2017 ; 2018 : 172-175). Ceux-ci renseignent les collecteurs sur la répartition et les comportements des animaux, les techniques d'approche et les technologies cynégétiques, et fournissent une part importante du travail d'extraction et de préparation des spécimens. Leur rôle réparait au détour des sources, par exemple, lorsque les rapports scientifiques de missions menées dans les parcs mentionnent les noms vernaculaires des espèces ou, soudain, laissent voir 34 peaux de singes dorés « de préparation indigène [...] coupées au-dessus des yeux » (Frechkop 1938 : 31). Les collecteurs coloniaux délèguent régulièrement tout à fait les prises à des acteurs congolais, en mobilisant des incitants, occasionnant des collectes de masse. Ainsi Hutsebaut et les frères de la mission de Buta achètent les animaux en passant par l'intermédiation de chefs, dont ils alimentent le capital socioéconomique, leur livrant en échange des biens de consommation et des services tels que des prises photographiques¹⁹. Les missions menées dans les parcs nationaux reposent, quant à elles, sur la mobilisation d'un important personnel de porteurs, cuisinières et cuisiniers, constructeurs de campements, guides, chasseurs, récolteurs botaniques, ou préparateurs de spécimens naturalisés. En 1954, la Mission d'exploration des secteurs nord du Parc national Albert mobilise pas moins de 121 artisans et travailleurs non européens²⁰.

Ces vastes réseaux de collaborateurs et de travailleurs plus ou moins contraints piégeant des animaux dont l'accès leur est régulièrement proscrit par le droit, et arpentant des parcs dont ils sont officiellement exclus, témoignent de la complexité de la redistribution et de l'extension des usages faunistiques durant l'ère coloniale. Si les politiques de protection sont des politiques de tempérance, elles permettent aussi, et nourrissent, le développement d'usages, notamment scientifiques, inédits. Sur les terrains de collecte, le recours à des réseaux étendus entremêlant ordonnateurs des prises et travailleurs locaux vide l'encadrement juridique de son sens, non seulement par son iniquité intrinsèque – l'acte n'est pas interdit en lui-même, mais selon qui le pratique ou l'ordonne –, mais, de surcroît, en ses traductions matérielles – la multiplication des prises au caractère supposément dérogatoire efface l'interdit. Cette érosion ontologique des mesures coloniales de protection trahit les visées monopolistiques du droit en matière d'appropriation de la faune.

De telles redistributions coloniales des usages faunistiques contribuent indirectement à légitimer la persistance d'usages désormais proscrits, dont nombre passent entre les mailles, lâches, du filet disciplinaire colonial²¹. Elles encouragent aussi la compétition pour l'accès aux ressources et le développement de nouvelles formes de captation de la faune, intégrées à des circuits d'appropriation et de consommation étendus. Parmi nombre

19. AA, GG 12599, « Leplae au gouverneur général », 30 août 1926 ; AA, AGRI 434, 53 bis Ch., « Note pour le Ministre », 7 janvier 1929.

20. IPNCB, « Rapport annuel 1954 », p. 8, et les rapports du comité de direction.

21. Sur le braconnage, voir Van Schuylenbergh 2009.

d'exemples, les campagnes officielles de capture d'okapis menées pendant l'entre-deux-guerres par les autorités coloniales belges, effectuées en recourant à la technologie transculturelle des fosses, non refermées après les opérations de capture, donnent lieu ensuite à « une chasse effrénée et clandestine de la part des indigènes²² ».

Les collections naturalistes, dont l'histoire demeure embryonnaire, souvent inscrite encore dans une veine hagiographique, exemplifient les violences coloniales légalisées envers les animaux, légitimées par les autorités politiques, administratives et scientifiques, y compris s'agissant des espèces les plus protégées par le droit colonial et international. Si ces appropriations relèvent de dynamiques plus larges d'extraction des ressources à visées monopolistiques, à destination des métropoles, elles témoignent aussi de la nécessité de « compliquer les dichotomies » dans l'appréhension des sociétés coloniales (Cooper 1994). Elles mettent en évidence dans l'appareil d'extraction le rôle nécessaire des collaborateurs et intermédiaires, dont nombre retirent des bénéfices socioéconomiques qui contribuent à renforcer les disparités sociales internes aux sociétés congolaises. L'intégration de l'ensemble des acteurs, humains et non humains, aux récits historiques forme un adjuvant précieux pour appréhender ces redistributions sociales des usages faunistiques mêlées à l'intensification de l'emprise exercée sur les animaux. Elle permet aussi de resituer les collectes, que le blanc-seing scientifique isole hors du monde, de ses tourments et des critiques – qui resurgissent toutefois, parfois vives, comme l'indiquent les débats du *Times* de 1924 – au sein du large spectre des mécaniques extractives qui forment l'un des moteurs des appareils du (bio)pouvoir colonial.

Bibliographie

- Alberti, S.J.M.M. (éd.). 2011. *The Afterlives of Animals. A Museum Menagerie*. Charlottesville/Londres : University of Virginia Press.
- Appadurai, A. (éd.). 1986. *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Arzel, L. 2018. « Chasser, récolter, exposer. Des bagages des collecteurs à la mise en musée, le parcours des objets naturalistes au Congo colonial des années 1880 aux années 1910 ». In D. Juhé-Beaulaton & V. Leblan (éd.), *Le Spécimen & le Collecteur. Savoirs naturalistes, pouvoirs et altérités (XVIII^e-XX^e siècles)*. Paris : Muséum national d'Histoire naturelle, pp. 185-231.
- Cooper, F. 1994. « Conflict and connection: rethinking colonial African history ». *The American Historical Review* 99 (5) : 1516-1545.
- Das, S. & Lowe, M. 2018. « Nature Read in Black and White: Decolonial Approaches to Interpreting Natural History Collections ». *Journal of Science Collections* 6 : 4-14.

22. AA, GG 19339, de Medina, « Groupe de Capture d'Okapis – Ebiani. Rapport mensuel », 28 février 1947, p. 7.

- Daugeron, B. 2009. *Collections naturalistes entre science et empires (1703-1804)*. Paris : Muséum national d'Histoire naturelle.
- De Bont, R. 2021. *Nature's Diplomats. Science, Internationalism, & Preservation, 1920-1960*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press.
- Frechkop, S. 1938. *Exploration du Parc national Albert. Mission G.-F. de Witte (1933-1935), fascicule 10 : Mammifères*. Bruxelles : Institut des Parcs nationaux du Congo belge.
- Gissibl, B. 2016. *The Nature of German Imperialism: Conservation and the Politics of Wildlife in Colonial East Africa*. New York/Oxford : Berghahn Books.
- Jacobs, N. 2006. « The intimate politics of ornithology in colonial Africa ». *Comparative Studies in Society and History* 48 (3) : 564-603.
- Juhé-Beaulaton, D. & Leblan, V. (éd.) 2018. *Le Spécimen & le Collecteur. Savoirs naturalistes, pouvoirs et altérités (XVIII^e-XX^e siècles)*. Paris : Muséum national d'Histoire naturelle.
- Lawrance, B.N., Osborn, E.L. & Roberts, R.L. (éd.) 2006. *Intermediaries, Interpreters, and Clerks. African Employees in the Making of Colonial Africa*. Madison : University of Wisconsin Press.
- Marek Muller, S. 2017. « Elephant tracing: a critical animal/postcolonial genealogy of the Royal Museum for Central Africa ». *Journal for Critical Animal Studies* 14 (2).
- Nance, S. 2015. *Animal Modernity. Jumbo the Elephant and the Human Dilemma*. Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- Neumann, R.P. 2004. « Moral and discursive geographies in the war for biodiversity in Africa ». *Political Geography* 23 (7) : 813-837. DOI : <https://doi.org/10.1016/j.polgeo.2004.05.011>
- Nygren, A. 2013. « Eco-imperialism and environmental justice » In S. Lockie, D.A. Sonnenfeld & D.R. Fischer (éd.), *Routledge International Handbook of Social and Environmental Change*. Londres : Routledge, pp. 58-69.
- Nzabandora Ndi Mubanzi, J. 2003. « Histoire de conserver. Évolution des relations socio-économiques et ethnoécologiques entre les parcs nationaux du Kivu et les populations avoisinantes (RD Congo) ». Thèse de doctorat, Université libre de Bruxelles.
- Pouillard, V. 2015. « Vie et mort des gorilles de l'Est (*Gorilla beringei*) dans les jardins zoologiques occidentaux (1923-2011) ». *Revue de synthèse* 136 : 375-402.
- Pouillard, V. 2016. « Conservation et captures animales au Congo belge (1908-1960). Vers une histoire de la matérialité des politiques de gestion de la faune ». *Revue historique* 679 (3) : 577-604. DOI : <https://doi.org/10.3917/rhis.163.0577>
- Pouillard, V. 2019. *Histoire des zoos par les animaux. Impérialisme, contrôle, conservation*. Seyssel : Champ Vallon.
- Pratt, M.-L. 2008 (1992 pour la 1^{re} édition). *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Londres : Routledge.
- Saha, J. 2021. *Colonizing Animals. Interspecies Empire in Myanmar*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Van Schuylenbergh, P. 2009. « Entre délinquance et résistance au Congo belge : l'interprétation coloniale du braconnage ». *Afrique & histoire* 7 (1) : 25-48. DOI : <https://doi.org/10.3917/afhi.007.0025>

- Van Schuylenbergh, P. 2017. « Recherche scientifique et collectes de terrain : l'exemple de Gaston-François de Witte ». In P. Van Schuylenbergh & H. De Koeijer (éd.), *Virunga, archives et collections d'un parc national d'exception*. Tervuren/Bruxelles : MRAC/IRSNB (coll. « Collections du MRAC »), pp. 69-83.
- Van Schuylenbergh, P. 2018. « Du terrain au musée. Du musée au terrain. Constitution et trajectoires des collections zoologiques du Congo belge (1880-1930) ». In D. Juhé-Beaulaton & V. Leblan (éd.), *Le Spécimen & le Collecteur. Savoirs naturalistes, pouvoirs et altérités (XVIII^e-XX^e siècles)*. Paris : Muséum national d'Histoire naturelle, pp. 148-183.
- Van Schuylenbergh, P. 2020. *Faune sauvage et colonisation. Une histoire de destruction et de protection de la nature congolaise (1885-1960)*. Bruxelles : Peter Lang.

Archives

Archives africaines, SPF Affaires étrangères, Bruxelles (AA) :

- AGRI 434, 53 bis Ch., Leplae, « Note de la 8^e au sujet du permis de chasse sollicité pour Lord Dewar », 30 mai 1919.
- AGRI 434, 53 bis Ch., « Demandes reçues au Département des Colonies », s.d.
- AGRI 434, 53 bis Ch., « Note pour le Ministre », 7 janvier 1929.
- AGRI 449, A. Gray, « Hunted gorillas. Imminent risk of extinction », *The Times*, 10 juin 1924, p. 13 ; Lettre du ministre des Colonies à Schouteden, 22 juillet 1924.
- GG 9874, Offermann, « Rapport de mission à la Station de la Chasse dans les Provinces orientale et de l'Équateur », 29/10/1952.
- GG 12599, Leplae au gouverneur général, 30 août 1926.
- GG 19339, de Medina, « Groupe de Capture d'Okapis – Ebiani. Rapport mensuel », 28 février 1947.

Archives du Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC) :

- HA.02.0009 (PV. Commission administrative, n° 1-58, 1929-1958), Institution Parc national Albert, Commission VII, 9/1/1932.
- HA.02.0009 (PV Comité de direction 101-213, 1941-1950), IPNCB, Commission XLI, 17/12/1949.
- HA.02.0009 (PV Comité de direction 1-100, 1931-1941), IPNCB, CD 23/3/1935, 27/7/1935, n° 236.

Archives de l'Institut des Parcs nationaux du Congo belge (IPNCB), disponibles en ligne sur www.apncb.be :

- « Commission XIII », 21/12/1935.
- « Rapport annuel 1954 ».
- « Rapport annuel 1958 ».

Signes graphiques d'identification des tambours leele

Henry Bundjoko Banyata¹

Introduction

Les Leele vivent principalement dans les provinces du Kasai (territoires d'Ilebo, de Mweka, de Tshikapa²), du Kwilu (territoire d'Idiofa) et du Mai-Ndombe (territoire d'Oshwe). Cet espace, d'une superficie de plus de 15 000 km², est compris entre les rivières Kasai et Loange. Cornet *et al.* (1989 : 241) précisent que « quelques villages ont émergé sur la rive droite du Kasai. Leurs voisins sont les Bakuba, ceux de l'ouest sont plus nombreux : Bawongo, Babunda, Bapende, Bandjembe, Batshokwe et Badinga. » M.L. Felix qui s'est attaché à localiser avec précision chacun des peuples de la RDC rapporte que les Leele « sont établis entre la rivière Loange à l'ouest et le Kasai au nord, à l'est le parallèle 5°30' et au sud le territoire de Tshikapa » (Felix 1987 : 74). Les coordonnées de cet espace sont approximativement les suivantes : « latitude 4°15'-5°45' Sud, longitude 20°-21° Est, altitude 350-700 mètres » (*ibidem*).

Venus du sud (Vansina 1954) ou de l'ouest (Felix 1987), les Leele sont fort probablement arrivés au XVI^e siècle sur leur territoire actuel.

C'est donc à cette aire à la fois géographique et culturelle qu'il est possible de rattacher en premier lieu la « provenance » des productions matérielles leele.

« D'influence kuba, l'art des Shilele a produit des tambours semblables où des ornements à l'image de crocodiles et de visages humains se combinent au jeu harmonieux des entrelacs sculptés » (Wassing 1969 : 167).

Les Leele ont développé un art plastique authentique et original propre par rapport à celui de leurs voisins Wongo, Ndengese et Kuba. Les productions artistiques leele sont considérées comme des objets d'art de grande valeur, non seulement artistique, mais aussi du fait de leurs multiples fonctions, y compris sacrées : coupes, masques, statuaire, instruments de musique. Parmi ces derniers, les tambours membranophones (il existe également des tambours à fente) *ngom* sont les seuls à être supports de signes graphiques et idéographiques renvoyant au symbolisme religieux ou à la mythologie.

Au sujet du tambour *ngom*, J. Cornet relève : « Le second objet typiquement leele est le haut tambour à membrane. Il participe, plus encore que la coupe,

1. Chercheur à l'IMNC et directeur du Musée national de la République démocratique du Congo.

2. Aujourd'hui, Tshikapa est devenu le chef-lieu de la province du Kasai.

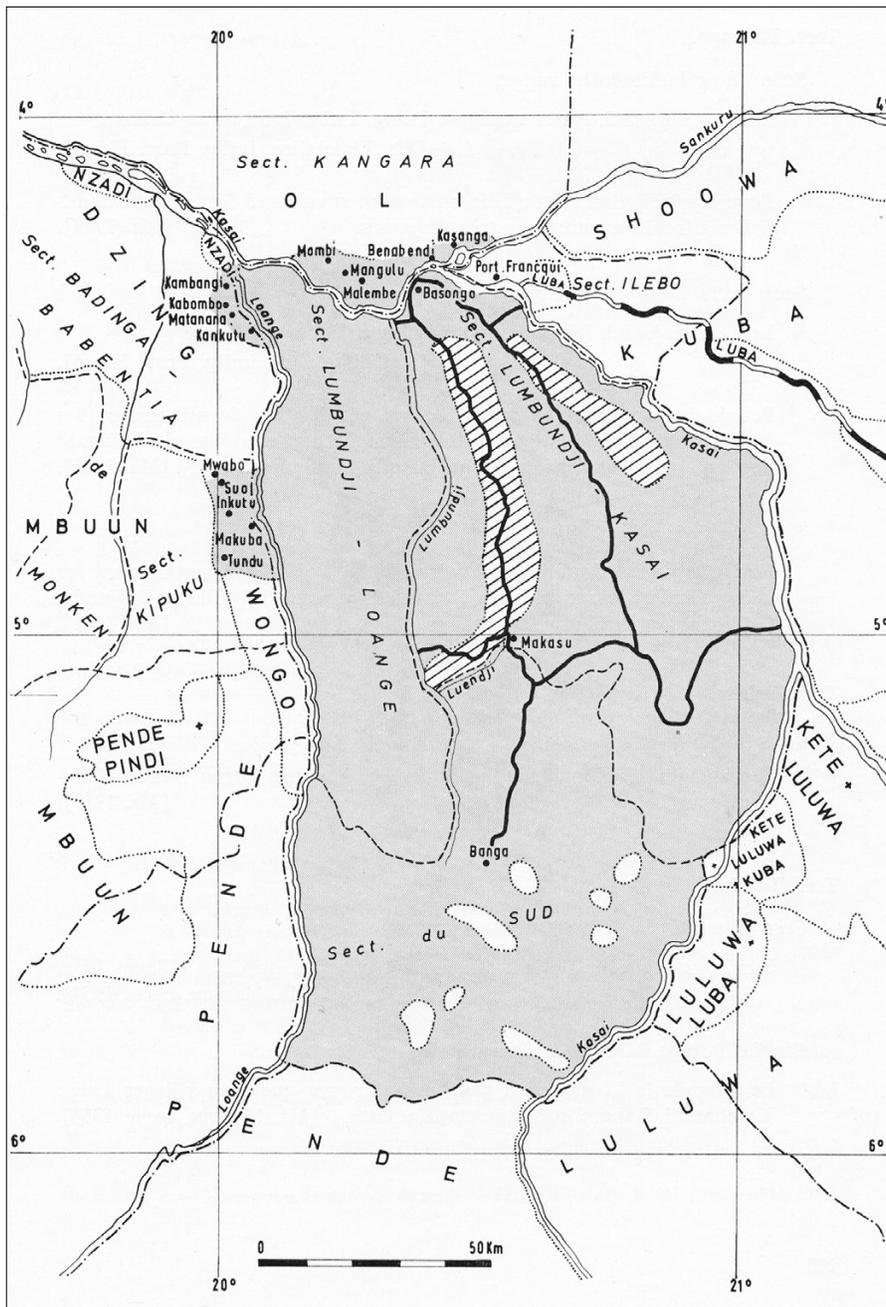


Figure 1. Carte « Leele ».
(Extrait de Boone 1973 : 185.)

à un environnement rituel. Il prend part à la vie du village. On ne le remplace pas sans organiser des cérémonies sacrées. D'ailleurs, le batteur subit une initiation qui lui vaut des privilèges et contraint à certains interdits » (Cornet 1986 : 249).

Sculptés dans un tronc d'arbre évidé, de forme tronconique, de 110 à 120 cm de hauteur et de 25 à 30 cm de diamètre, ces tambours sont ornés de signes graphiques à la partie proximale et distale. Ces « décors » codifiés ont un sens et une signification et sont devenus des emblèmes référentiels, liés explicitement ou implicitement à un grand groupe clanique, à un village originel, à une devise, à des messages spécifiques, à des faits concrets de l'existence humaine, à certaines circonstances et à l'histoire du peuple leele sous ses multiples facettes.

Aussi, leur analyse minutieuse renvoyant aux éléments fondamentaux qui caractérisent l'histoire leele interroge-t-elle quant à la possibilité de définir plus précisément la provenance de ces instruments.

Approche théorique et méthodologique

Les tambours leele présentent une particularité plastique et culturelle du fait de la richesse de leurs signes graphiques significatifs.

Nous convoquons dans ce texte une analyse sémiotique (Benjamins 2003 ; Parkin 1991 ; Borella 1989 ; Martinet 1973 ; Vaillant 1999), mais aussi une méthodologie structurale : « une démarche qui consiste à construire le tableau des permutations possibles entre les éléments et à prendre ce tableau comme seul véritable objet de l'analyse pour en dégager les règles de combinaison. L'objectif à atteindre est la découverte de relations nécessaires » (Levi-Strauss 1949 : 62).

En procédant à l'analyse formelle de ces tambours, de la combinaison de leur décor et de leur signification spécifique sur ce support privilégié, nous pouvons y déchiffrer certains épisodes de l'histoire sociopolitique et de la mythologie leele. Par l'étude du système de communication non linguistique que véhiculent les objets d'art leele, les icônes et les symboles qui les ornent se sont révélés être des signes fonctionnant comme un métalangage.

Corpus

Notre corpus d'étude de référence est celui des tambours leele conservés à l'Institut des Musées nationaux du Congo (IMNC).

Dès sa création en 1970, cette institution devait constituer et enrichir sa collection. À cet effet, elle a organisé, entre les années 1971 et 1986, des missions scientifiques et ethnographiques dans les provinces du Bas-Congo, du Bandundu, du Kasai, du Katanga, de l'Équateur, ainsi que dans la Province-Orientale et au Kivu.

Sur le terrain, la collecte des œuvres d'art traditionnel devait se faire directement auprès de la population en respectant, d'une part, le mode d'acquisition habituel/usuel de l'objet concerné, notamment l'achat ou le don, et, d'autre part, le consentement de la gérontocratie villageoise. Le grand tambour leele

étant un objet sacré, il était l'apanage de toute une communauté. Sachant qu'un village possédait plusieurs tambours (bien souvent deux ou quatre), il pouvait être décidé d'en céder un. Mais cela au risque bien sûr de rompre avec l'efficacité de l'identité communautaire et de l'environnement rituel en cas de perte ou vol de ou des exemplaires restants.

L'IMNC possède actuellement plus ou moins 80 tambours leele, dont la majorité a été acquise entre 1971 et 1980, lors de missions de collecte en pays leele dans différents villages de trois secteurs : Mapangu, Banga et Basongo.

Cet important corpus ainsi que les études ethnographiques qui accompagnèrent sa constitution procurent des sources précieuses de références pour questionner la localisation de la « provenance » des tambours leele au-delà de ceux de la collection de l'IMNC³. En effet les lieux de collecte ont été soigneusement archivés, tandis que les décors sont autant de marqueurs identitaires d'origines à déchiffrer.

Sources

Pour décrypter les signes des tambours de l'IMNC, en plus des sources écrites, qui d'ailleurs sont très rares⁴, il a été nécessaire que nous recourions aux sources orales, celles traditionnellement transmises, entre autres, lors des enseignements initiatiques, et de nous replonger dans les entretiens de l'enquête de terrain⁵ faite en 2003 pour notre étude de l'évolution sémiotique des reptiles sur les tambours leele⁶.

Ces *interviews* ont nettement fait apparaître que le tambour est le symbole de l'identité et de l'unité religieuse et sociale de la communauté : il représente le cordon ombilical qui relie tous les membres du village. Dans une société gérontocratique telle que celle des Leele, le tambour représente le pouvoir et l'efficacité des aînés et constitue l'emblème de leur sagesse accumulée. Il représente le refuge magique de tous les habitants, même s'ils sont en voyage ou résident momentanément loin du village. Il est aussi le symbole de la terre du village. Si on le dérobe, on vole le village et sa terre. Bref, le tambour est l'âme originelle du village, le conservatoire de la vie de la population et l'autel où siègent les ancêtres et les esprits de la nature.

3. Une remarque déjà relevée quant à la statuare hembra par Neyt et de Strycker (1975).

4. Voir à ce sujet, le chapitre 4 de l'introduction de notre thèse doctorale « Critique des sources » (Bundjoko Banyata 2006).

5. Enquête menée dans des villages du secteur Mapangu comme Malongo-Kandjoko, Mikope, Ndjembe, Kabamba, Kasumba, Kenge, Ibowa, Kembe-Malongol, Makaso, etc.

6. Bundjoko Banyata 2004.



Figure. 2. Tambour leele présentant un masque et deux serpents (cobra, couleuvre). Village de Bashipanga, secteur de Basongo, territoire d'Ilebo, province du Kasai, RDC. (73.170.15, collection IMNC ; photo © IMNC.)

Sémiotique des tambours leele

En observant ces instruments, nous nous joignons à Weinhold (1996 : 20) qui a écrit que « la combinaison des éléments formels a un sens, un symbolisme. On peut en lire la signification dans les formes, agencement, rythme. Nous sommes devant une pensée figurative. »

Les tambours leele sont en bois et les artistes les ornent de figurations anthropomorphes (femme, main, tête, pied), zoomorphes (crocodile, serpent, lézard, varan, etc.) et de motifs géométriques complexes (cercles concentriques, spirales, triangles, etc.). De cette combinaison, nous pouvons déchiffrer certains épisodes de l'histoire et certaines réalités sociopolitiques que l'artiste a gravés. L'ensemble de ces signes concourt à faire du tambour un véritable condensé de la culture et un abrégé de l'histoire culturelle leele.

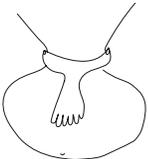
Dans une analyse sur l'art africain qui questionne, dans l'isolement photographique ou muséal occidental, la *signification* des objets d'Afrique, Jean-Baptiste Obama (1963 : 99) suggère : « Demandons-en le sens profond, la signification familiale, tribale, sociale, politique, aux représentations qui les ornent comme autant de hiéroglyphes. Demandons-la aux serpents, aux lézards ou aux panthères, aux tortues stylisées, aux décors de cercles, de losanges, de carrés, de points et de traits qui figurent sur ces objets. » D'après Obama, la signification sociale, politique, tribale des signes ornementaux est – avant l'apport esthétique ou utilitaire – l'enseignement de la vie sacrée, des

mythes, des légendes et de l'histoire. Dès lors, l'art, la culture et l'histoire se dévoilent comme les trois éléments indissociables qui mettent en scène les faits réels d'un savoir de longue date.

Aussi, tout notre travail a visé à l'identification des signes graphiques et le décodage des messages de ces tambours pour établir leurs liens avec la culture et l'histoire. Pour ce faire, nous avons distingué les motifs figuratifs des motifs abstraits et des signes numériques.

Les décors figuratifs du tableau 1 ont été mis en relation avec les villages et/ou les territoires de leur collecte.

Tableau 1 : analyse des décors figuratifs

Motifs figuratifs	Noms	Symboles et significations	Références culturelles, historiques et cosmogoniques
	Femme <i>Ngatu</i>	Fondement : canal, mystère et puissance de la vie, matrice originelle.	Fondatrice, richesse et prestige de lignage, système matrilinéaire, création du royaume, pouvoir féminin, médiatrice, devise des Leele.
	Tête <i>Ntshwe</i>	Centre de sagesse et savoir : l'homme est tête, sens de rationalité et du réel.	Aînés détenteurs des savoirs, modèle des traditions, identité collective, code de conduite.
	Main <i>Iyatshi</i>	Tréfonds de l'être : fond du cœur, transmission de pouvoir, créativité, main de l'amour.	Origine des clans, savoir-faire, arts, métiers et techniques, pratiques de connaissances acquises, solidarité.
	Masque <i>Ntshwe mwa nkand</i>	Incarnation : esprit de la nature, ancêtre, génie tutélaire.	Transfiguration de Wóoto, le héros culturel, Mbenga, la première reine mère, adoption de l'ethnonyme, et Mpenya, la mère mythique du groupe clanique Bacwa.
	Pied <i>Itambi</i>	Pilier : conquête, endurance, tailler son propre chemin.	Pérégrination, conquête de l'espace et fondation du royaume.
	Masque buffle <i>Nyath</i>	Génie de la savane : héritage et savoirs initiatiques.	Vieillard légendaire <i>Kanunanunana</i> ayant appris aux ancêtres les secrets des métiers, des initiations, le modèle de vie.

	<p>Serpent <i>Ndjowu</i></p>	<p>Régénération : transmutation, permanence, fertilité, protection.</p>	<p>Naja <i>Iyambu</i> : création de la dynastie Tundu bakumu biyambu (roi naja). Couleuvre multicolore : explosion démographique ; couleuvre verte : amitié et fidélité à la tradition ; deux serpents : climat d'entente ; serpent et crapaud : conflits entre quartiers originels.</p>
	<p>Lézard <i>Nwodi</i></p>	<p>Faculté d'organisation : perspicacité, perception extrasensorielle, vigilance.</p>	<p>Contrôle du territoire, maîtrise de la savane avec ses esprits et ses mystères, occupation et organisation d'un vaste territoire.</p>
	<p>Crocodile <i>Kwende</i></p>	<p>Esprit/roi des eaux : combativité, longévité, invulnérabilité.</p>	<p>Épreuve de l'enclume, création des États, connaissance de la forge, succession au trône de Wóoto, origine des décors du tambour, instauration de l'initiation <i>bukang</i>.</p>
	<p>Varan <i>Lubambi</i></p>	<p>Héroïsme : force redoutable, élégance, sévérité, bon augure.</p>	<p>Gérontocratie, indéfectible protection des ancêtres, techniques de guerre, principe de bonne gouvernance.</p>
	<p>Agama <i>Indjemble</i></p>	<p>Connexion vibratoire : voix des ancêtres, communication avec le monde invisible.</p>	<p>Rites de passage, initiations aux savoirs thérapeutiques, lien entre les vivants, les ancêtres, les esprits et l'écosystème.</p>
	<p>Tortue <i>Iyulu</i></p>	<p>Esprit justicier : univers, humilité, complémentarité, prudence.</p>	<p>Droit foncier communautaire, ontologie, cosmogonie, connaissance du feu et de l'huile de palme.</p>
	<p>Crabe <i>Kala</i></p>	<p>Relever le défi : renaissance, recherche de l'équilibre, de la confiance de soi.</p>	<p>Normes préétablies, sagesse, savoir-faire des ancêtres.</p>

	Araignée <i>Tandriyotu</i>	Cohésion : fil conducteur, transmission des savoirs et connaissances.	Maîtrise et contrôle de l'environnement, vivre ensemble.
	Cloche double <i>Ilonga</i>	Royauté sacrée : loyauté, ordre naturel.	Royauté sacrée, communication, maîtrise de la métallurgie, loyauté et fidélité à la patrie, rituels et événements importants, cour royale, jurisprudence.

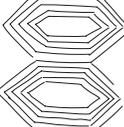
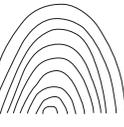
Source : Bundjoko Banyata 2006 : 172 ; dessins réalisés par F. Kratky © MRAC, 2023.

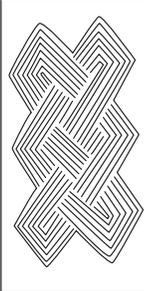
Les motifs des près de 80 tambours de l'IMNC se déclinent et répartissent ainsi : 25 contiennent une tête de femme (V⁷ : Mbombe, Kenge, Makaso / secteur Mapangu ; Pongo Ikangu, Mbange Makondo / secteur Banga, entre autres), 11 la tête d'un homme (V : Iyamba, Yamba Yamba, Ngoyi / secteur Mapangu ; Pongo Bupendu, Nganying, entre autres), 15 un masque (V : Ibombo Lukodi / secteur Basongo ; Ibombo-a-Pelma / secteur Mapangu ; Kabolangomo / secteur Banga ; Ibombo-ra-kombe / secteur Basongo, entre autres), 3 un *Agama* (V : Menatamo / secteur Basongo ; Ndjembe / secteur Mapangu), 2 un varan (V : Bushongo, Mikope / secteur Mapangu), 3 un masque et un serpent (V : Malembe Kakese / secteur Mapangu ; Pongo / secteur Basongo,), 3 un serpent (V : Kembe Malongu, Ibowa, Lupekulu / secteur Mapangu), 2 une image de buffle (V : Ndomayi Munene, Kele / secteur Banga), 2 un masque et une tortue (V : Bwawu, Karanange / secteur Mapangu), 2 un lézard (V : Ibombu Ngandjaba, Yenga Yenga / secteur Mapangu), 1 un masque et une tête (V : Kashoshu), 1 une main (V : Kabamba / secteur Mapangu), 1 un masque, un serpent et un pied (V : Kabwanyi / secteur Basongo), 1 une tortue (V : Kashimba), 1 une image de femme (V : Mbange Ibundul / secteur Banga), 1 un crocodile, un masque et un serpent (V : Nyamadenu / secteur Basongo), 1 deux serpents et un masque (V : Bashipanga / secteur Basongo), 1 une cloche double (V : Hanga Iyol / secteur Mapangu), 1 une araignée (V : Mbondjale / secteur Mapangu), 1 un crabe (V : Mwabu / secteur Mapangu).

Les décors géométriques qui comblent généralement les surfaces planes entre les images figuratives sculptées sont avant tout des signes porteurs de symboles. Ils n'ont rien à voir avec « l'horreur du vide », comme on l'a souvent suggéré, et ne sont pas non plus de simples ajouts esthétiques ; ils sont là pour exprimer des messages (voir tableau 2).

7. V : village.

Tableau 2 : analyse des décors géométriques

Motifs abstraits	Noms (traductions)	Symboles et significations	Références culturelles, historiques et cosmogoniques
	Nœud en forme de huit renversé <i>Ngub</i>	Plénitude, chiffre 9 : épanouissement, degré élevé de savoir.	Conquête de l'espace en 9 jours, 9 pseudonymes de Wóoto, 9 enfants de Wóoto, 9 boules de kaolin et cauris offerts au roi des eaux.
	Courbes en forme de boucle, <i>Iboolo</i>	Héroïsme, chiffre 108 : perfection totale, illumination.	Pont de 108 hippopotames, savoir initiatique, savoir-faire technique.
	Cercles concentriques (bourelet rond de portage), <i>Kat</i>	Cordon ombilical, chiffre 7 : unité par excellence, configuration du village.	Lac/épreuve de l'enclume, gérontocratie, 7 classes d'âge, enjeux d'ordre politique, social, économique, culturel et religieux.
	chevrons imbriqués, <i>Lwang</i>	Rameau : honneur, résistance, signal, victoire.	Épreuve de l'enclume, tissage, implication du palmier dans la vie, filiation matrilinéaire.
	Losanges inscrits les uns dans les autres, <i>Pash a pash</i> (cauris)	Cycle complet, chiffre 4 : signe de richesse, maîtrise de la nature, points cardinaux.	Embranchement du noyau originel, contrôle du territoire, 4 piliers du pouvoir.
	Lignes sinusoïdales, <i>Kumba kumba</i>	Ondulation : mouvement sinueux d'une rivière, reptation sinieuse d'un serpent.	Les rivières traversées au cours de la pérégrination, liane bariolée à eau potable que boivent les initiés lors des rites d'initiation.
	Demi-cercles concentriques, <i>Mulona diku</i> ou <i>Ngonda</i>	Arc-en-ciel : éléments air, eau, feu et terre, union entre la terre et le ciel. Lune : début d'un nouveau cycle.	Configuration céleste, force salutaire des ancêtres, mise en garde contre une catastrophe naturelle. Rites, activités de la vie quotidienne.

		Constellations d'étoiles : période des activités quotidiennes.	Pléiade : saisons de l'année. Baudrier d'Orion : période propice de chasse fructueuse. Étoiles (le sage et le sot) : période favorable pour les contes autour du feu et transmission des savoirs.
		Constellations d'étoiles : ligne du temps.	Vénus (étoile du matin) : début de la journée. Vénus (étoile du soir) : apparition de la nouvelle lune, rites lunaires.

(Dessins réalisés par F. Kratky © MRAC, 2023.)

Dans la société leele comme ailleurs, les nombres jouent un rôle important, et certains en particulier sont des clés, des *chiffres secrets* qui permettent d'entrer en contact avec certaines forces naturelles et surnaturelles ou jouent un rôle particulier dans l'art thérapeutique. Certains nombres ont une valeur symbolique et une signification dont l'explication est bien souvent enfouie au sein de savoirs ésotériques.

Tableau 3 : analyse des décors chiffrés

Chiffres	Symbolismes	Motifs	Lois	Références culturelles, historiques et cosmogoniques
1 <i>Moki, kotshi</i>	Base, fondement	Ligne droite, cercle	Loi de l'éternel retour	Origine unique (Dieu, ancêtre, souche).
3 <i>Hatu</i>	Pilier d'efficacité	Triangle	Triade, trinité	Homme naturel, spirituel, culturel ou matériel.
5 <i>Ntanu</i>	Vie complète	Perpendiculaires	Mystère de l'être vivant	Les 5 filles de Wóoto, les 5 embranchements du noyau originel, configuration du village, croisée des chemins.

7 <i>Hambual</i>	Connaissance de la tradition, sagesse	Spirale ou combinaison de losanges	Mystère caché de l'univers	7 classes d'âge, rites de passage, initiations, source d'une rivière.
9 <i>Dibwa</i>	Plénitude, voyance, vaillance	Infini mathématique : ∞	Loi de l'évolution complète	Wóóto, ses 9 conquêtes, ses 9 enfants et ses 9 successeurs.
108 <i>Kam lunana</i>	Héroïsme, miracle	Combinaison d'infinis mathématiques	Loi de perfection totale	Exploits héroïques de Wóóto, 108 hippopotames.
2 <i>Peend</i>	Paire, couple, signes opposés	2 lignes parallèles	Loi de l'opposition	Jumeaux, mariage, conflit, dédoublement.
4 <i>Neyi</i>	Souffle vital	Carré	4 éléments : terre, feu, air, eau, 4 points cardinaux	4 fils de Wóóto, semaine de 4 jours, occupation du territoire.

Retenons que 1, 3, 5, 7, 9 et 108 sont considérés, utilisés ou évoqués comme des « nombres d'or » (ils constituent la *clé* pour la compréhension de plusieurs domaines de la vie quotidienne) ésotériques et parfois associés à des lois de la nature. Par contre, le chiffre 2 et son double 4 sont des naturels ou profanes qui évoquent l'évolution (somme avec les chiffres impairs : $1 + 2 = 3$; $3 + 2 = 5$, etc.), la transition et l'équilibre des forces naturelles de l'univers, dont chaque extrême a besoin de l'autre pour se définir.

Provenance ?

Le grand tambour se révèle bien, aux yeux des Leele, comme un livre, une archive et un support sur lequel sont transcrits des messages, des faits historiques, des croyances, des idéologies et des savoirs de longue date. Chaque village possède au moins un grand tambour, et ce sont les initiés importants et les autorités politiques qui décident des figurations et motifs qui doivent y être sculptés. Les signes graphiques qu'il porte sont codifiés par les maîtres d'initiation, les autorités politiques et religieuses.

Il n'y a que les sculpteurs, les initiés et les gardiens de la tradition qui peuvent en faire la lecture et décrypter le message par métaphore ou métonymie.

Cela relativise la possibilité de recourir à l'analyse des signes graphiques des tambours leele comme référence pour les chercheurs *extérieurs* qui tentent d'identifier et déterminer le lieu de provenance des tambours leele où qu'ils se trouvent, au pays ou ailleurs.

Pour y parvenir, il faudrait par exemple retenir que le choix d'un signe figuratif du tambour pour un village s'opère par rapport à un élément référentiel tel qu'un quartier, la devise d'un village originel commun, un fait historique :

par ex. le crocodile (épreuve de l'enclume ; voir encadré), la main (échec à l'épreuve, pouvoir de contrôle), le naja (occupation du territoire), le masque (transfiguration de Wóoto) ; un symbole métaphorique du clan fondateur du village, par ex. le lézard (vigilance), la couleuvre verte (amitié) ; une circonstance ou une expérience du vécu, par ex. la femme (fondement, lignage, démographie), l'araignée (maîtrise de la nature), l'*Agama* (communion avec les ancêtres) ; un principe ou une vertu, par ex. la tortue (vérité-justice, générosité), etc.

Chez les Leele, certains signes des tambours sont indissociables des mythes de l'épreuve de l'enclume dans le lac qui servait à départager deux candidats antagonistes à la succession du héros culturel Wóoto pour diriger leur actuel territoire. Seul pouvait lui succéder celui dont l'enclume flotterait. Les motifs référant à cela sont notamment le crocodile (roi des eaux), le naja (création d'une dynastie), les spirales (lac, manifestation du roi des eaux), les chevrons imbriqués (palmier aquatique), les courbes en forme de boucle (pont de 108 hippopotames), etc.

Entre 1975 et 2003, nous avons effectué de nombreuses missions en pays leele, durant lesquelles nous avons approfondi notre connaissance de sa culture matérielle et de son univers rituel et mythologique. Mais nous étions aidé en cela par notre origine leele et notre connaissance approfondie de la langue, le lushideer. De plus, nous avons vécu toute notre enfance et adolescence entre le village d'origine de notre père, celui de notre mère et la mission catholique de Mwembe, où notre père travaillait. Les hommes de notre matriclan nous ont fait entrer très jeune, à douze ans, dans le parcours initiatique réservé aux futurs *banganga*. C'est ainsi qu'entre 1969 et 1971, nous fûmes initié au grade *poko* du *bukang*.

C'est à partir de ces expériences et de l'expertise qui en découle que nous proposons les informations suivantes concernant le tambour actuellement conservé au MRAC (fig. 3).



Figure 3. Tambour leele *Ngom a mwaamb* portant un masque (masque masculin entouré du motif du chiffre 9 – huit horizontal – et de celui de la constellation des Pléiades), un crocodile (qu'on ne voit pas sur la photo) et des motifs géométriques.
(MO.0.0.27728, collection MRAC ; photo J. Van de Vyver, CC-BY 4.0.)

Nous pouvons interpréter ce tambour selon le savoir initiatique du *bukang* : « Après l'épreuve de l'enclume dans le lac, Wóoto, le conquérant, traversa les rivières Kasai, Lumbundji et Loange en 9 jours sur 108 hippopotames pour aller vers d'autres cieux. À sa mort, il s'incarna en esprit de la nature, et, plus tard, la descendance aristocratique tundu s'embrancha en 9 sous-groupes. »

Les sources orales recueillies durant nos missions à partir de photographies de l'objet ont quant à elles fait émerger de possibles noms de l'artiste et/ou du village d'origine, notamment Mbandjale, mais aussi Makaso. Les signes des grands tambours ont en effet été adoptés par les villages pour certaines raisons : devise, message spécifique, circonstance d'usage, symbole d'une lignée, etc. Cela leur donne une place privilégiée comme centre de l'expression relationnelle de la vie humaine de la communauté et leur confère dans ce cadre un sens sacré, mais aussi une vitalité propre, qui est aujourd'hui menacée.

Changements sociétaux

La structure sociale, politique et religieuse des Leele est très complexe. Au niveau politique, deux types de structures y coexistent. Il s'agit du royaume et du village ; et chacune de ces institutions est organisée à sa manière. Dans l'organisation socioculturelle, trois phénomènes fondamentaux caractérisent leur histoire. Il s'agit de la polyandrie, des initiations du *bukang* (qui forme d'excellents praticiens de la médecine) et des mouvements de

contre-sorcellerie. Dans tous ces univers, les tambours jouent un rôle prépondérant tant pour les rituels que pour la danse, les funérailles, la transmission de savoir, etc. Même à l'époque coloniale, malgré les changements apportés par la colonisation (christianisme, école d'arts et métiers, outillage moderne), les Leele ont continué à sculpter les grands tambours tout en gardant leurs techniques, leurs formes et leurs fonctions originelles. Leur usage est toujours réglementé et quiconque les détruit volontairement, ou les vole, est puni sévèrement ou paie la valeur d'une dot⁸.

Ce sont des dérives liées au christianisme et à des courants de contre-sorcellerie qui ont récemment le plus fragilisé la société leele et la place des tambours en son sein⁹.

En effet, entre 1978 et 1980, suite une campagne d'évangélisation organisée par les prêtres catholiques du diocèse d'Idiofa qui a dégénéré en un mouvement de contre-sorcellerie appelé « *mupele* » (le prêtre), les tambours ont été décrits comme l'instrument des sorciers.

Depuis lors, les tambours leele ont été désacralisés et vandalisés par les prêtres, les pasteurs et les officiants des sectes et mouvements philosophiques tels que Néo-Apostolique, Nzambe Malamu, les Témoins de Jehova et Kangotshi. Plus récemment encore, la production artistique, la culture et les tambours leele ont commencé à subir les effets des innovations technologiques et à perdre leur sens originel. Avec l'exode rural, les Leele, quittant les villages pour les milieux urbains, continuent d'utiliser des tambours pour leurs manifestations culturelles, mais ces derniers ne remplissent plus en ville les fonctions socioculturelles d'autrefois.

La présente étude prouve que tout objet de culture matérielle porteur de signes graphiques se révèle comme une source d'informations multiples par excellence. Il ouvre sur la compréhension de la culture du peuple qui l'a façonné. Mais elle montre également les difficultés qui attendent les chercheurs, scientifiques ou non, qui voudraient aujourd'hui interpréter davantage les signes graphiques des grands tambours leele, notamment ceux qui se trouvent depuis plusieurs décennies dans les collections muséales en dehors de la République démocratique du Congo.

8. Autrefois, si quelqu'un volait un tambour, la punition infligée était la peine capitale, laquelle pouvait être remplacée par le paiement du double de la valeur d'une dot. Si un homme d'un village voisin venaient le détruire, poussé par la colère ou la vengeance, la guerre éclatait entre les deux villages. La réconciliation passait par le paiement d'une double dot, d'une polyandrie et du remplacement du tambour. Si lors d'une guerre avec un village voisin, l'une des parties arrivait à emporter le tambour de l'autre, le conflit entre les deux villages belligérants tournait en vendetta sans fin.

9. Nous renvoyons ici au chapitre de la dernière partie de notre thèse « C. De l'indépendance à 1980 : disparition progressive d'une culture ancienne » et notamment à la sous-partie « Le culte anti-sorcier *mupele*, 1975-1980 » (Bundjoko Banyata 2006).

Bibliographie

- Barthes, R. 1964. *Éléments de sémiotique*. Paris : Seuil.
- Benjamins, J. 2003. *Problèmes épistémologiques et méthodologie de la sémiotique*. Paris : Éditions de Minuit.
- Boone, O. 1951. *Les Tambours du Congo belge et du Ruanda-Urundi* (coll. « Annales de Sciences de l'Homme » ; Ethnographie, n° 1-2). Tervuren : MRAC, 121 p.
- Boone, O. 1973. *Carte ethnique de la République du Zaïre. Quart Sud-Ouest* (coll. « Annales de Sciences humaines », n° 78). Tervuren : MRAC.
- Borella, J. 1989. *Le Mystère du signe. Histoire et théorie du symbole*. Paris : Maisonneuve et Larose.
- Bundjoko Banyata, H. 2004. *Évolution sémiotique des reptiles de tambours leele de 1908 à 1980*. Lubumbashi : Presses de l'UNILU.
- Bundjoko Banyata, H. 2006. « Les Leele. De la culture matérielle à l'histoire. (Du seizième au vingtième siècle) ». Thèse de doctorat. UNILU, Lubumbashi.
- Cornet, J.A., Turconi, A. & Sese Seko Mobutu, J.D. 1989. *Zaïre : Peuple, art, culture*. Anvers : Fonds Mercator.
- Felix, M. L. 1987. *100 peoples of Zaïre and their sculptures. The handbook for Collectors, Scholars and Students* Bruxelles : Zaïre Basin Art History Research Foundation.
- Levi-Strauss, C. 1949. *Les Structures élémentaires de la parenté*. Paris : PUF.
- Martinet, J. 1973. *Clefs pour la sémiotique*. Paris : Seghers.
- Neyt, F. & de Strycker, L. 1975. *Approche des arts hembra*. Villers-le-Bel : Arts d'Afrique noire.
- Obama, J.-B. 1963. « Les arts nègres ». In L. Sédar Senghor *et al.*, *Afrique africaine*. Lausanne : Guilde du livre.
- Parkin, D. 1991. « Signe ». In P. Bonte & M. Izard (éd.), *Dictionnaire de l'Ethnologie et de l'Anthropologie*. Paris : PUF.
- Vaillant, P. 1999. *Sémiotique des langages d'icônes* (coll. « Bibliothèque de grammaire et de linguistique »). Paris : Honoré Champion.
- Vansina, J. 1954. *Les Tribus Ba-Kuba et les peuplades apparentées* (coll. « Annales de Sciences sociales et humaines, Monographie ethnographique », vol. I). Tervuren : MRAC.
- Wassing, R. S. 1969. *L'Art de l'Afrique* (coll. « Aspects de l'Art »). Fribourg/Paris : Office du Livre/Bibliothèque des Arts.
- Weinhold, U. 1996. « Par-delà le bois. Pour une nouvelle conception d'exposer l'art africain ». *Art d'Afrique noire* 98 : 12-21.

Racines vivantes

Interview de Barly Baruti par Didier Gondola¹

« Nous, les arbres. Nos racines plongent jusqu’au cœur de la terre dont nous sentons battre le pouls. Nous respirons son haleine. Goûtons sa chair [...]. Nous sommes le lien qui unit les hommes au passé, au présent et au futur » (Tadjo, V. 2017. *En compagnie des hommes*, Paris : Don Quichotte Éditions, p. 21).

Dans cet entretien à bâtons rompus que m’a accordé Barly Baruti, le 19 juillet 2022, on découvre un artiste congolais au faîte de son art et qui revendique une prise de parole sans ambages sur la question brûlante des provenances et des restitutions. Un mot d’abord sur cet artiste, aujourd’hui célébré au Congo comme en Belgique comme le plus grand bédéiste congolais. Barly Baruti s’est d’abord illustré par l’album *La Vie est belle*, une biographie tout en couleur du musicien Papa Wemba. Suivront, ensuite, plusieurs albums et romans graphiques, notamment *Chaos Debout à Kinshasa* qui fait pénétrer le lecteur dans la cour des miracles kinoise, au moment où se déroule le « *Rumble in the jungle* », le fameux match de boxe du 25 octobre 1974 entre Ali et Foreman. Aujourd’hui, Barly se consacre à un projet ambitieux, Agri&Culture, qui a pour cadre le domaine agricole de Seke-Banza, dans le Kongo central, et pour point focal un complexe dédié à la formation des jeunes artistes en herbe. Le projet s’arcoute sur une vision de développement intégral harmonieux invitant des regards croisés, belge et congolais, restituant à la fois le passé colonial et les traditions méconnues des peuples kongo. On comprend mieux, à cette aune, les postures mitoyennes qu’adopte Barly tout au long de cette interview. Se gardant bien de verser dans ce qu’il considère comme des anachronismes, des malentendus et des poncifs, Barly concilie enjeux du présent et mémoires du passé, savoirs traditionnels et innovations modernes et prône une histoire partagée, histoire qui « n’a pas commencé avec les mains coupées », soutient-il. C’est là d’ailleurs le sens de ce cadeau au roi Philippe, un dessin tout en symboles qu’il a offert au monarque belge lors de son premier voyage officiel au Congo en juin 2022. Quand il en vient cependant à la renaissance de cette histoire qui plonge ses racines dans le limon de la colonisation, Barly ôte toute équivoque : « Ne laissons pas les Belges décoloniser à notre place », martèle-t-il.

1. Johns Hopkins University. L’auteur remercie Christine Bluard pour sa révision de ce texte.

Didier Gondola [DG] : Bonjour Barly ! Je vous remercie pour cet entretien. Alors nous sommes sur le projet de provenances et restitutions des œuvres artistiques et culturels provenant du Congo et qui se trouvent en ce moment dans les musées ethnographiques en Belgique, notamment à Tervuren. Ma première question, pour entrer dans le vif du sujet : est-ce que vous reconnaissez une filiation avec les artistes dont les créations ont été confisquées, confinées, muséifiées à Tervuren ?

Barly Baruti [BB] : D'abord je tiens à vous remercier pour cette invitation. Je me sens honoré à l'idée d'être associé à ces illustres « inconnus-là ». Je ne sais si je peux les appeler des artistes. Ce sont des faiseurs d'histoire. Étaient-ils vraiment des artistes ? Je cherche toujours à comprendre comment ils/elles sont arrivé(e)s à mettre en place ces bijoux. Ce ne sont pas que des œuvres à contempler, mais des symboles et des traditions à lire, à déchiffrer, à sentir. La première chose à constater est qu'on nous a confisqué l'information, on a détourné un héritage qui nous revient de plein droit. Cette spoliation a créé des répercussions terribles jusqu'aujourd'hui.

DG : Il s'agit donc avant tout de la question des sources et de la provenance, un projet dual. Il concerne non seulement la restitution, mais aussi la provenance. Pensez-vous donc que la collecte de ces objets pendant la période coloniale – parce que la plupart des objets que l'on trouve dans les musées ethnographiques ont été sans doute accumulés pendant la période coloniale – servait de corollaire au projet extractif des matières premières, ou bien elle répondait à une autre logique, d'autres enjeux peut-être ? Autrement dit, avons-nous été colonisés aussi pour notre patrimoine culturel et culturel ?

BB : Au vu de ce qu'il y a, de ce que j'ai lu, je ne pense pas qu'il y a eu préméditation. À leur arrivée, ils sont tombés sur ce qu'ils appelaient l'art primaire, primitif, voire l'art naïf, un style qui ne leur était pas familier. D'où ce mépris apparent, j'imagine, car cela ne ressemblait pas du tout à leurs critères esthétiques. Mais quand ils se sont aperçus de la valeur que les gens accordaient à ces objets, ils ont compris que faire main basse sur ces objets allait affaiblir spirituellement ces gens et ébranler leur résistance. Ils leur ont alors pris ces objets de force, ou les ont convaincus de s'en séparer. Je ne suis pas historien, mais l'influence de l'Église occidentale et celle des missionnaires sont probablement à l'origine de tout cela. Pour les missionnaires « toutes ces statues étaient sataniques. Seule la croix du Christ pourrait les sauver ». Les sauver de quoi ? On ne sait pas très bien. Je m'imagine bien ce genre de discours : « Alors, on va vous débarrasser de tout ça. Nous les emportons chez nous pour les brûler ». Et on les retrouve dans des musées, etc. Ainsi donc, on a réussi à déraciner des gens. Je cherche encore à comprendre le fonctionnement de ces objets. Avec le temps, j'ai fini par comprendre que certains objets, des masques,

des statuettes, des amulettes et autres instruments devaient respecter un protocole rituel strict. Par exemple, des tam-tams ou des percussions ne pouvaient être joués que par des initiés et utilisés à des moments et des circonstances bien précis. Mais je ne sais pas qui étaient les gens que vous appelez « artistes », ni s'ils ont été formés et par qui ? Pourquoi certaines choses avaient beaucoup de valeur et d'autres moins ? Souvent des interrogations s'entrechoquent dans ma tête : ces œuvres étaient-elles faites sur commande ? D'où leur vient ce « pouvoir mystique » ? Pour ma part, quand je me décide à travailler, je prends mon crayon et je commence à dessiner ce qui me passe par la tête. Je ne pense pas que ça a été aussi facile en ces temps-là. Il devait y avoir d'autres forces pour atteindre ce genre de perfection. Pour moi c'est encore un mystère, mais j'y arriverai. Je le crois.

DG : J'ai retenu de votre propos une chose saillante : la collecte par le mépris. On collectionne ces objets pour les contraster avec ce qui se fait en Europe. Ce mépris esthétique va engendrer le complexe de supériorité qui va servir de ferment et au racisme et à la suprématie blanche.

BB : Absolument. Je vais renchérir en disant que s'emparer de ce qui appartient à l'autre et auquel il s'identifie, c'est aussi le désarçonner. Prenez l'exemple de Monsieur Boimbo qui est allé chiper l'épée du roi Baudouin en juin 1960. C'est de la même veine. Il est possible qu'il se soit dit à l'époque : « Voilà, c'est fait ! Maintenant nous avons l'indépendance. Ce que vous nous aviez donné au Palais de la Nation n'était que de la figuration, du simulacre ». Donc il y a tout ce côté-là qu'il faut prendre en compte. Pourquoi doit-on croire à certaines croyances et pas à d'autres ? Pourquoi demander aux autres de ne pas y croire ?

DG : Abordons à présent la restitution. Comment restituer le mieux possible, alors qu'il existe tant de césures, beaucoup d'enlèvements ? Vous nous avez parlé de désarçonner l'autre en confisquant son objet de croyance. On constate des pertes, des amnésies et même une sorte d'autotomie. À cela il faut ajouter même de l'hostilité parce que certains objets rituels ne seraient plus acceptés par leur communauté d'origine. Ils peuvent déclencher de l'hostilité, notamment dans des communautés devenues chrétiennes. Comment les restituer à l'aune de tous ces enjeux ?

BB : Désarçonner l'autre, c'est le sortir de sa zone de confort pour mieux l'assujettir. Ça se passe comme ça. Ces objets ont été déclarés maléfiques. On les a pris et on les retrouve dans les pays occidentaux où, soi-disant, tout va bien. Les gens payent pour aller les voir dans des musées. Cela devrait au moins réveiller les nôtres pour leur faire prendre conscience que le monde n'est pas forcément monolithique. S'attacher à sa culture n'est pas un tort. Connaître son identité et s'en approprier n'a rien à voir avec le sentiment d'un repli identitaire. On en aura besoin lorsqu'il s'agira

d'échanger des connaissances avec d'autres cultures au grand rendez-vous du donner et du recevoir. C'est notre combat. Il faut commencer par le début. Le départ c'était de savoir d'où est parti le feu : si vous ne savez pas qui vous êtes, on va vous dire ce que vous devez être. Débarrassez-vous de ceci et on vous donne cela. On vous demande d'arrêter avec vos croyances. On vous amène quelque chose d'autre. Que vous soyez à l'aise ou pas, vous devez suivre. Et finalement on en arrive à un compromis, pour ne pas parler de « compromission ».

DG : Vous avez soulevé des questionnements au sujet des restitutions. Vous m'aviez dit qu'il n'y avait peut-être pas assez de place dans les musées au Congo pour accueillir ces objets. Pourriez revenir là-dessus ?

BB : Lors de la réouverture de l'AfricaMuseum de Tervuren où j'avais été invité, on m'a posé la même question. Je crois qu'on devrait séparer d'abord les choses. D'un côté il y a tout ce qui a été ravi en tuant parfois, parfois d'ailleurs dans l'objectif macabre de constituer une collection de restes humains. Des outils de pouvoir ont aussi été confisqués. Vous avez peut-être vu ou suivi, il y a quelques années, l'« affaire Kamuina Nsapu ». On est allé profaner un sanctuaire dans le Kasai. Et la première chose qu'on a prise, ce sont les outils et symboles du pouvoir. Donc on s'attaque toujours au cœur du système. La dernière catégorie concerne des objets cédés ou vendus de bonne foi. Ce qui a été ravi à l'époque doit être rendu immédiatement, car selon certaines coutumes on ne fait pas de deuil si on ne voit pas le corps. Il faut donc restituer directement ce qui fait partie de ce premier lot. On souhaite l'implication de l'État, mais ces restes humains ne doivent pas lui être restitués, ni à un musée ou une institution. Non, on doit les rendre aux véritables ayants droit et à l'endroit où ils ont été dérobés. Pas en allant les livrer comme un colis venant de la Poste. Il faut respecter un protocole et garder la dignité que demande ce genre de cérémonies. Ces choses doivent se faire avec tact. Pour la deuxième catégorie, les artefacts du pouvoir, ces objets ont été volés, arrachés à leurs récipiendaires. On doit remettre chaque chose à sa place. Ainsi on peut prétendre reprendre le transfert des connaissances ancestrales. Ensuite il y a le reste, le gros du chargement, si on peut dire. Bien des choses ont été confisquées, mais certaines ont aussi été données. Malgré ce tableau sombre, on peut quand même trouver du « positif dans le négatif ». J'aimerais ici parler de la gestion et la conservation de ces biens. Pas à notre profit, soyons clair, mais cela a permis de les conserver.

DG : Au profit des Belges, donc, vous voulez dire ?

BB : C'est cela. Ils ont bien documenté chaque objet, permettant ainsi de retracer son origine, son appartenance et sa provenance. Parfois la documentation est si poussée qu'on trouve même le tutoriel de la fabrication incluant la matière exacte, voire les circonstances dans lesquelles

cela a été créé. C'est un apport non négligeable qui mérite d'être souligné. Maintenant, comment restituer tout cela ? La tâche n'est pas si aisée. Avant toute chose, on doit identifier formellement les récipiendaires, qui sont aujourd'hui les héritiers, les vrais héritiers. Cela doit être traité au cas par cas. Il sera probablement compliqué d'empêcher certains détournements d'œuvres à des fins personnelles, lucratives, cette fois de la part des Congolais eux-mêmes. Critiquer est légitime, mais il faut aussi fournir des pistes. Ne pourrait-on pas, sur le plan politique, arriver justement à s'accorder entre les gouvernements belge et congolais, dans l'objectif de parvenir à une gestion collégiale de ces œuvres ? Pour l'instant, en attendant que le Congo se dote aussi d'infrastructures d'accueil, dignes de ce nom, ces biens sont identifiés et localisés. Une coopération sincère serait l'idéal. Prenons le cas du bâtiment des Musées nationaux de la RDC nouvellement installé à Kinshasa.

DG : Qui se trouve sur le boulevard Triomphal. N'est-ce pas ?

BB : C'est cela. Un cadeau des Sud-Coréens. On a fait ça, c'était plutôt symbolique parce qu'en y regardant de plus près, il y a des bureaux, des couloirs interminables, mais peu d'espace dédié à la scénographie, qui du reste est bien agencée. On y trouve des statues et objets représentatifs de l'énorme patrimoine culturel congolais. L'effort est louable, mais pas suffisant au regard de toutes les réserves nécessaires. On m'a dit que 30 à 40 % seulement de ce que nous avons au pays est exposé dans ce musée.

DG : On pourrait dire la même chose aussi de Tervuren. Parce que ce que nous voyons à Tervuren, quand nous circulons dans les galeries, constitue la partie émergée de l'iceberg. Les réserves recèlent la majorité des collections accumulées.

BB : Absolument. Mais à la différence près qu'à Tervuren, ne pas tout mettre en surface, c'est à dessein. Et dans les caves, ce sont des choses cachées, mais bien conservées. Ce ne sont pas des œuvres entassées pêle-mêle par manque de place. Non. J'ai eu la chance de visiter ces caves. Il y a des salles inaccessibles au public.

DG : À Tervuren ou au Congo ?

BB : À Tervuren, ici en Belgique. Il y a une volonté de ne pas tout montrer au public. Alors je vais continuer dans mes suggestions. Je sais qu'il y a une vive tension aujourd'hui, surtout chez les jeunes issus de la « diaspora ». Ils font partie de cette nouvelle génération qui ne comprend pas les attermoissements des « anciens ». Ils sont très hostiles à ce genre d'arrangement. Je les comprends. Mais en même temps il va falloir aussi leur demander de se documenter un peu plus et de ne pas laisser le côté passionnel prendre le dessus sur la raison et la réflexion. Malgré cette tension, j'estime qu'on

pourrait déjà commencer par des gestes d'ouverture. Pourquoi pas un accès gratuit à Tervuren pour les ressortissants congolais ? C'est simple et symbolique. Être obligé de payer en sachant que ce musée regorge de votre patrimoine, il y a là une ironie blessante. Je le dis tout simplement à titre symbolique pour ouvrir le débat et voir les choses sous un angle moins antagoniste. Car il y a aussi aujourd'hui des Belges qui n'apprécient pas la manière dont les choses se sont passées. Il n'y a pas que nous qui sommes outrés par ça. Par exemple, il y a deux semaines, le roi tshokwe, sa majesté Mwene Mwa Chisenge, est venu à Tervuren, justement, pour parler de ça, pour dire que vous avez beaucoup de masques tshokwe. Qu'on réhabilite ces chefs coutumiers, qu'on les écoute.

DG : Donc, si je vous comprends bien, vous êtes en faveur des restitutions. Mais vous souhaitez comprendre d'abord mieux les provenances, en amont, pour ne pas faire les choses dans la précipitation en aval et mettre la conservation de ces objets en péril.

BB : Voilà.

DG : Très bien. Il existe un autre aspect sur lequel je voudrais avoir votre opinion. Certains spécialistes déclarent que les objets africains, pas tous les objets, mais certains objets, sont créés pour être temporaires, pour être éphémères et non pas pérennes. Par exemple, certains masques pende ont été créés pour être éphémères et après plusieurs usages, notamment lorsqu'ils sont endommagés, on les met de côté. Parfois on n'hésite pas à détruire ces objets. On les brûle quelquefois. Est-ce qu'une telle trajectoire et durée de vie de ces objets-là, dans le lieu de production traditionnel, ne sape pas un peu les fondements de la question des restitutions ?

BB : Je ne sais pas très bien comment ça se passe, je ne suis pas chercheur. J'essaie de voir sur le terrain. Sûrement que des objets à durée temporaire, voire éphémère, existent. On doit d'abord mener des investigations pour comprendre dans quelle circonstance et pour quel but spécifique cet objet a été réalisé, avant d'appréhender la procédure ou le processus de sa restitution. Et si des productions doivent être éphémères, on doit alors encourager l'artisanat traditionnel afin de continuer à en produire de plus en plus. Ces artefacts, ces contes et légendes, accompagnent l'histoire et aident à assurer la pérennité de transmissions de nos valeurs traditionnelles. N'arrêtons pas ces réflexes. Or pendant un siècle, ces objets ont été « thésaurisés » dans des caves ici en Europe et ailleurs. Eh bien pendant un siècle on a arrêté la transmission des traditions et du savoir-faire. Donc ce sont des objets usuels, leur rôle n'est pas décoratif. Bien des gens sont conscients de leur valeur vénale. Si on n'y prend garde, ces objets risquent de revenir ici, et être vendus non à des musées, mais à des collectionneurs privés. Les prédateurs ne seront pas que de « méchants étrangers ». Nous serons alors nos propres prédateurs. Les « gardiens du temple » ne

doivent plus rester ces « joyeux lutins » perdus dans nos imaginaires. Nous avons le noble devoir de former la nouvelle génération et notre progéniture à devenir les « nouveaux gardiens du temple » pour un futur qui ne cesse de nous rappeler l'imminence d'une guerre civilisationnelle. Est-ce qu'on ne peut pas commencer à essayer de faire revenir ces pouvoirs, ces devoirs régaliens qui reviennent à ces chefs coutumiers ?

DG : Deux autres questions pour terminer sur la question de la provenance et de la restitution. Vous parliez de savoir-faire, mais il existe une perte de cette capacité et des savoirs pour utiliser ces objets restitués. L'exemple qui me vient à l'esprit est celui des instruments musicaux anciens, instruments qu'on ne fabrique plus dans les lieux d'où ils sont venus et dont on ne peut plus jouer parce que le savoir n'a pas été transmis. La chaîne de transmission n'a pas fonctionné, et vous l'avez bien dit, un siècle dans les caves de Tervuren ça veut dire un siècle où il n'y a pas de transmission dans le quotidien des communautés. Que faire ? Faut-il les muséifier quand ces instruments de musique regagnent le Congo ? Quelle est la solution pour ces objets-là ?

BB : Il faudra toujours des musées. Ce sont des endroits où sont conservées les reliques pour les montrer aux gens et expliquer l'histoire. Mais en même temps, cela ne doit pas arrêter la vie. Or en procédant de cette manière, on fait entrave à la vie. Autrement dit, ces traditions qui devaient normalement couler de source, se transmettre de père en fils, de père à fille, de mère à fils, etc., ont disparu. D'aucuns savent les conséquences des convulsions qu'entraîne le fait de s'évertuer à tenter d'arrêter un cours d'eau. La nature trouve toujours son chemin.

DG : Est-ce à dire que ces musées peuvent être assimilés à des tombes, des cimetières ? Vous pensez que Tervuren est un cimetière d'objets culturels et culturels congolais ? Quand vous dites « la vie s'est arrêtée », ça veut dire peut-être que la mort s'est installée ? Est-ce qu'un musée comme Tervuren est le cimetière d'objets volés ?

BB : Non, loin de moi cette assertion belliqueuse, j'ai bien dit qu'un musée doit exister. Mais je suis en train de dire aussi que ces objets n'étaient pas faits pour rester éternellement dans un musée. La vocation pédagogique du départ n'oblige pas à s'emparer de tout comme ça, le mettre dans des caves pour qu'on n'y ait pas accès, pour que ça ne soit plus usuel, pour que ça ne remplisse plus son rôle dévolu. Déjà certains objets ne pouvaient être vus sans être initié. Ces objets ont été privés de cette part mystique.

DG : Ça me conduit à vous poser la question suivante. Vous êtes très familier avec Tervuren. Alors aujourd'hui après le meurtre de Georges Floyd, on parle beaucoup du terme « décolonial » et « décoloniser ».

Comment décoloniser un musée comme Tervuren ? Vous m'avez confié tout à l'heure que pendant trois ans Tervuren a essayé de faire peau neuve. Est-ce que vous êtes satisfait de cette mue du musée qui s'est habillé différemment, qui veut se décoloniser, qui veut un peu enlever ses oripeaux léopoldiens ? Vous êtes satisfait de ce geste décolonial du musée ou vous pensez qu'il y a encore d'autres choses à faire ? Et si c'est le cas, dites-moi comment décoloniser Tervuren ?

BB : Je ne sais pas si la réflexion qui a eu lieu à Tervuren envisageait une décolonisation. Je sais seulement qu'il y avait des choses choquantes qu'on devait voir moins. Ce n'est pas pour autant que le musée s'est décolonisé. Ils ont essayé de lui donner une « dimension humaine », s'écartant des clichés et autres poncifs. Soyons aussi réalistes : il faut voir les choses dans le contexte d'antan. Mais il était temps quand même de dépoussiérer sérieusement. « Décoloniser », on n'en parlait, mais ça s'est amplifié avec le meurtre de Floyd aux États-Unis et tous les soubresauts qu'il a causés. Cela a fait resurgir certaines « vellétés » qui couvaient ça et là. C'est triste, mais ne restons pas seulement sur le passionnel. C'est pour ça que je demande d'aller en profondeur. Ici, on veut absolument décoloniser, dans la rue ou ailleurs. Si les Belges, les descendants de Léopold II, continuent à le glorifier, nous on doit glorifier nos héros. Déjà on n'est pas vraiment chez nous ici. On ne peut se battre pour qu'ils décolonisent certaines habitudes enfouies. Moi je dirais plutôt qu'on doit se battre pour qu'on nous respecte. Pour qu'on nous prenne au sérieux, c'est à nous d'ériger aussi des statues chez nous et de mettre les nôtres en valeur et en relief. Et à ce moment-là qui va oser nous dire « non, vous ne pouvez pas mettre la statue de tel chef ici. Vous ne pouvez pas mettre la statue de Ngalima là ». Depuis qu'on a enlevé les statues de Léopold II et d'autres au Congo, qu'a-t-on mis à la place ? Ne laissons pas les Belges décoloniser à notre place.

DG : La dernière fois que je vous ai parlé, Barly, vous m'aviez dit que Tervuren a consacré une salle d'exposition, si je ne me trompe pas, à la Rumba, intitulée « Rumba Corner ». Elle ne contient pas de photos, mais des dessins que vous avez produits. Est-ce que l'accueil et l'installation d'œuvres contemporaines, comme vos dessins par exemple, participent un peu à décoloniser le musée qui à l'origine, par nature et par définition, est un musée ethnographique ? Est-ce que vous pensez que l'inclusion d'artistes comme vous, comme Chéri Samba, et bien d'autres artistes congolais contemporains, dans un musée ethnographique du calibre de Tervuren, participe justement à cette question dont on parlait tout à l'heure, de comment décoloniser le musée ?

BB : Ce que vous dites là se rapproche de l'idéal recherché et je n'ai vraiment rien à rajouter. Quant à « contribuer à décoloniser », c'est au public d'apprécier. Je ne suis pas le seul artiste congolais à Tervuren, il y a aussi l'artiste Aimé Mpane.

DG : Oui, Aimé Mpane, bien sûr.

BB : Aimé Mpane a fait une œuvre colossale : *Le Crâne de Lusinga*.

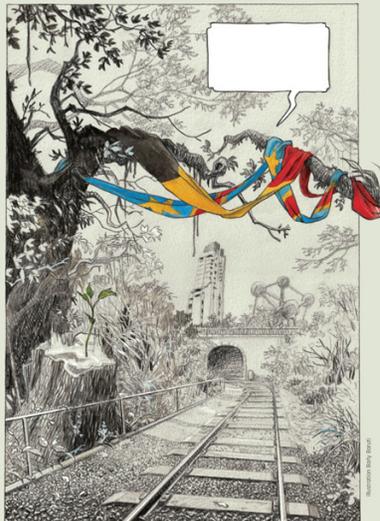
DG : Dans la rotonde de Tervuren.

BB : *Le Crâne de Lusinga*, ça interpelle, c'est terrible, ça vaut plus de 1000 mots. Il y a eu l'exposition temporaire de notre ami, le grand artiste Freddy Tsimba, qui a connu un succès retentissant. *Mabele Eleki Lola (La terre, plus belle que le paradis)*, une superbe exposition : des sculptures faites de douilles, de fourchettes, de machettes... et d'autres objets de récupération ramassés dans la rue. C'est interpellant. En une sculpture, on a un livre. Et ça, c'est édifiant. Cela contribue au changement des mentalités. Je n'ai pas besoin d'aller maculer la statue de Léopold II en rouge pour me faire comprendre et entendre.

DG : Terminons sur un geste récent de votre part. À l'occasion de la visite du roi des Belges Philippe au Congo, vous lui avez offert solennellement une œuvre qui intrigue lorsqu'on l'examine. Alors que nous sommes au cœur du débat sur les restitutions, je suis aussi surpris de voir cette « circulation » artistique qui peut prêter à confusion et être interprétée comme étant à contresens et à rebrousse-poil de l'histoire que nous vivons en ce moment où les efforts et le combat visent à ce que notre patrimoine regagne ses lieux d'origine. Avez-vous été critiqué pour ce geste ? Quel sens donnez-vous à ce geste et quel message véhicule cette œuvre ? Était-il conçu comme échange, puisque le roi a amené dans son bagage un masque *kakuungu* « restitué » au Congo ?

Un chemin.

Un chemin de fer qui, avec le fleuve, relie les différentes parties du territoire congolais, comme un écho du passé qui rappelle une histoire partagée dans toutes ses tonalités. Aujourd'hui il représente ce chemin commun que doivent prendre le Royaume de Belgique et la République Démocratique du Congo pour se diriger ensemble vers un avenir meilleur. Celui du développement dans le respect mutuel. Des tunnels, il y en aura. Avec un peu de volonté, on en verra toujours le bout. Des garde-fous aussi. Pour une harmonie concertée. De la broussaille au bord du chemin, à nous de l'entretenir. L'essentiel à retenir: «un arbre coupé se régénère tant que ses racines restent vivaces». Ces racines, c'est la longue histoire commune de nos deux peuples, symbolisée par nos deux drapeaux entremêlés dans un tourbillon des couleurs si analogues.



BB : J'ai offert ce dessin au roi en main propre, avec la permission du couple présidentiel. Pour répondre à vos interrogations, je crois que l'on doit plutôt se réjouir d'un tel geste. Je suis un artiste belgo-congolais qui refuse que l'on arrête la circulation de l'art dans un sens comme dans l'autre. Cette planche englobe l'histoire des deux pays parce que nous avons des choses en commun. D'ailleurs j'entremêle les drapeaux des deux pays, drapeaux qui ont des couleurs similaires. Le dessin représente un arbre mutilé au niveau du tronc et un petit bourgeon qui renouvelle la vie de l'arbre. L'arbre c'est cette histoire commune, l'histoire de ces deux peuples et de leurs rapports ambigus. Tout cela a abouti à cette coupure, à cette césure, à une sorte de malentendu. Mais l'arbre ne peut pas mourir parce que les racines sont encore vivaces.

DG : Mais ne peut-on pas dire que ces racines ont été viciées, peut-être même pourries dès le départ à cause de tous les abus, les spoliations et le racisme qui ont présidé à la « rencontre » coloniale ? Le tronc, le développement et la croissance de l'arbre ne proviennent-ils pas de racines corrompues ? N'oublions pas les mains coupées !

BB : Mais cette histoire n'a pas commencé avec les mains coupées ! Il y a eu d'abord des explorations, des rencontres. C'était parti sur des bases saines, au départ.

DG : Les explorations de Stanley ont donné lieu à des violences. Ce n'est pas pour rien que les populations du Bas-Congo l'ont affublé du surnom de « Bula Matari », appellation qui a fini par symboliser l'État belge lui-même.

BB : Il y a eu des duperies, je le concède. Les populations pensaient que ces nouveaux venus allaient leur amener des choses positives, même si l'intention au départ consistait à transformer le Congo en zone de libre-échange. Mais les populations ne cherchaient qu'à vivre en paix et c'est pendant que l'arbre grandissait que les agendas cachés se sont manifestés. Pour revenir au message du dessin, le tronc est là avec ses racines. On ne peut déterrer les racines. On les déterre : le Congo n'existe plus. Pour terminer sur ce cadeau au roi, je n'y vois aucun lien avec les restitutions des objets rituels (car il ne s'agissait pas d'œuvres d'art). Finalement, je ne me suis pas exprimé dans mon œuvre au nom du Congo, de son peuple, ou de l'État, mais en tant qu'artiste qui suggère des voies et moyens de sortir du malentendu (post)colonial et faire renaître les relations entre les deux peuples.

IV.

RETOURS ET RECONNEXIONS

L'action créative participative au service de la restitution de la collection d'instruments de musique

Adilia Yip¹

Introduction

Le Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC) possède l'une des plus grandes collections au monde d'instruments de musique d'Afrique centrale². Toutefois, en raison du manque de données et d'indices ethnographiques³, les instruments de musique n'ont guère retenu l'attention du public dans les discussions générales sur la restitution. Ils n'ont pas non plus fait l'objet de recherches scientifiques sur leur provenance et les modalités de leur acquisition. Pourtant, les instruments de musique sont porteurs du patrimoine culturel immatériel des communautés d'origine. Comme les objets esthétiques et sacrés, les reliques et les restes humains, les instruments de musique ont également été remodelés ou effacés par la colonisation, les conquêtes et le jeu des forces sociopolitiques. Je propose dans ce chapitre des approches et des objectifs alternatifs en matière de restitution des instruments de musique. Selon moi, la restitution ne doit pas se concentrer uniquement sur la propriété légitime et la violence du vol, du pillage et de la destruction ; elle doit également sensibiliser à la discontinuité, au délitement et à l'effacement de la culture musicale traditionnelle, causés par la violence de la colonisation

1. Adilia On-ying Yip est titulaire d'un doctorat en arts (spécialisation : marimba/percussions) de l'Université d'Anvers et du Conservatoire royal d'Anvers, et d'un master en études africaines de l'Université de Gand. Elle est l'investigatrice principale du projet Belspo Brain 2.0 « ReSoXy – Resounding the Musical Heritage of the Xylophone Collection from the Africa Museum », 2023-2026. Ce projet est partiellement financé par le Conservatoire royal d'Anvers de septembre 2023 à août 2025.

2. La collection d'instruments de musique du MRAC comprend 159 xylophones acquis en Afrique centrale, provenant de l'actuelle République démocratique du Congo (RDC) et de la République centrafricaine ; six proviennent du Mali, du Nigeria, du Sénégal, du Burkina Faso et du Soudan. La première acquisition de xylophones remonte aux années 1890. Elle est mentionnée dans le catalogue du musée publié en 1902 (Anonyme). Plus tard, le militaire et ethnographe Armand Hutereau (1875-1914) a apporté au musée un nombre important d'instruments (642 objets), de photos, d'enregistrements sonores (254 enregistrements) et les premiers films muets de spectacles de musique et de danse (80 bobines de films) produits lors de deux expéditions dans le nord de la RDC en 1911-1913.

3. Dans un souci de clarté et de pertinence, Hutereau avait documenté les noms vernaculaires et les propriétaires originaux des instruments ; il a cependant laissé planer de nombreux doutes sur les origines/les sites exacts de production et de collecte, ainsi que sur les processus initiaux, les conditions d'échange et les dates d'acquisition. De même, la documentation sur l'acquisition au début de la période de l'État indépendant du Congo (1885-1908) était vague ou inexistante.

et la fragmentation du système politique coutumier. En étudiant l'histoire de l'acquisition et l'ethnographie des xylophones azande *manza* du nord de la RDC, je montrerai que la restitution d'objets musicaux, indépendamment de la pratique musicale, ne réussit pas à compenser l'effacement du patrimoine culturel et de la mémoire associée. Je propose aussi que la restitution s'accompagne d'une création artistique participative, réalisée par les communautés africaines contemporaines locales et en diaspora, et visant à revitaliser les cultures musicales traditionnelles perdues.

1. L'effacement de la culture du xylophone *manza*

Au début du XX^e siècle, les xylophones *manza*⁴ étaient détenus et utilisés par le chef et les notables de la communauté, et ils étaient relativement rares par rapport aux populaires xylophones *kpaningbwa* dont on jouait couramment lors d'événements sociaux (Boone 1936 : 120). Représentant le pouvoir et le statut du chef coutumier, le *manza* figurait dans la musique de cour à l'occasion des cérémonies de la chefferie, lors des intronisations ou des enterrements par exemple (Ciccarello 2014 : 108). Ainsi, deux xylophones *manza* de la collection (MO.o.o.I4306 et MO.o.o.I4308) appartenaient au chef zande Guga de Bondo, Bas-Uele, dans le nord de la RDC, et avaient été fabriqués par les Abandia, un sous-groupe ancestral du peuple azande. Ils ont été collectés par l'ancien officier militaire Armand Hutereau en 1911-12 (Maes 1934 : 181-2) et ont reçu des numéros d'inventaire à leur arrivée au musée, en 1913 (Boone 1936 : 102). Dans son livre *Histoire des peuplades de l'Uele et de l'Ubangi*, publié en 1922, Hutereau affirme que les instruments de musique et les objets ont été acquis dans le cadre d'un commerce équitable : « Les chefs de clans et de familles, amateurs de décorum, avaient échangé leurs anciens instruments de musique, dont ils ne tiraient que du bruit, contre des instruments importés d'Europe. Il leur fallait des montures ou des charrettes, et les plus hardis optèrent pour la bicyclette » (1922 : 5, traduction libre). Selon les archives du MRAC, entre décembre 1912 et juin 1913, plusieurs cargaisons d'objets collectés, instruments de musique (xylophones, gongs, tambours à fente, tambours à membrane), cylindres phonographiques, animaux, etc., ont été expédiées par le train de Bondo à Boma, puis en Belgique à bord des bateaux à vapeur « Élisabethville » ou « Léopoldville » de la ligne maritime Boma-Anvers.

Le déclin des xylophones *manza* est mentionné pour la première fois dans l'auto-ethnographie de Giorgetti publiée en 1951. Ne représentant plus un symbole d'autorité et de pouvoir, le *manza* était déjà devenu une rareté chez les Azande, et d'après les observations de Giorgetti, seuls les chefs d'Avungura

4. Le terme *manza* a de multiples significations en Afrique centrale. Selon l'anthologie de Boone et les archives des explorateurs du Congo belge, *manza* est le nom endogène de treize xylophones à clé fixe de la collection du MRAC, et parmi eux, onze instruments ont été acquis auprès du peuple azande au nord du Congo. Le xylophone *manza* des Azande est également mentionné dans les travaux d'Evans-Pritchard (1963 : 191). Pour être plus précis, *manza* est également le nom de la langue oubanguienne parlée par les Manja et de ce même groupe ethnique en République centrafricaine.

jouaient encore de cet instrument (Giorgetti 1951 : 22). Lors de son expédition de 1986, Frank Michiels a été témoin de la disparition de la culture du *manza* dans le village de Limba, sur le territoire poko dans l'est du Bas-Uele. Alors que son intention première était de se renseigner sur le *kpaningba*, Michiels s'est vu remettre trois *manza* par les musiciens de Limba, avec l'autorisation du chef. Il n'a assisté qu'à quelques représentations de *manza* au cours de ce voyage, et les musiciens lui ont offert ces instruments en échange d'avantages monétaires et matériels. Il se souvient également que la performance musicale était médiocre et inintéressante par rapport aux spectacles de xylophone *kpaningba*⁵ qui se déroulaient dans le même village (entretien en ligne réalisé par l'auteur en 2021). Les instruments étaient à l'abandon dans l'arrière-cour, en mauvais état, avec desalebasses manquantes ou cassées⁶. Il semble que la colonisation, y compris les facteurs d'acculturation occidentale comme le christianisme et la modernisation, ait accéléré le déclin du *manza* et de la musique de cour chez les Azande, et que les fonctions et les significations du xylophone *manza* se soient perdues après la chute de ses utilisateurs légitimes, les chefs coutumiers (Yip 2021 : 27-36). Pour établir et renforcer le pouvoir colonial, les gouvernements de l'État indépendant du Congo (EIC) puis du Congo belge se sont attachés à démembrer et à fragmenter les chefferies coutumières, et à affaiblir les chefs du Bas-Uele (Omasombo Tshonda 2014 : 10, 162-163, 172). Par conséquent, le nombre d'orchestres de cour a fortement diminué selon moi, sur le territoire azande, tout comme le nombre de *manza* (Yip 2021 : 27-28). Néanmoins, la musique de cour a pu survivre dans certaines cultures autour de chefs encore vivants, car l'autorité et le *leadership* culturel de certains d'entre eux perduraient auprès des populations, en dépit du contrôle de l'administration coloniale. Malgré la répression des mouvements de résistance, l'EIC a également entretenu de bonnes relations avec plusieurs chefs, en fonction de leur pouvoir dans la région. Certains étaient réduits au rôle de simples vecteurs de l'infiltration européenne et étaient placés sous l'égide et le contrôle des commissaires de district (Jackson 2003 : 51-52, 54).

Le déclin du xylophone *manza* nous amène à une réflexion sur l'agencéité de la collection musicale du musée dans l'atmosphère décoloniale actuelle. Alors que la décolonisation d'une collection muséale est généralement réduite à l'idée du retour des objets au musée national du Congo (comme l'exige d'ailleurs la loi belge), il s'agit dans le contexte d'une collection d'instruments de musique d'une simplification excessive. Les observations concernant le *manza* à Limba, indiquent que la restitution d'un instrument de musique n'a pas nécessairement d'impact sur les communautés d'origine, à savoir, les populations d'où proviennent les collections et auprès desquelles les musées ont recueilli les artefacts (Brown & Peers 2003 : 1-2). En effet, les pratiques de jeu et les significations culturelles se sont perdues ou ont changé depuis

5. Le xylophone *kpaningba* de Limba est composé de 11 à 12 lames de bois, posées librement sur une structure composée de deux troncs d'arbre. Plusieurs musiciens en jouaient à la fois. Photos du MRAC MP.o.o.5967 et MP.o.o.5958.

6. Lesalebasses sont les résonateurs qui permettent d'amplifier le son des instruments.



Figure 1. Photo du chef Senza et de son frère Kanga jouant du *manza* à Bili en 1911-1913.

(EP.0.0.14694, collection du MRAC ; photo A. Hutereau.)

la colonisation. Une approche différente de la restitution est nécessaire dans ce contexte. Mais comment ramener dans le présent des instruments de musique conservés dans les réserves et exposés dans des vitrines du musée de l'ex-colonisateur depuis près d'un siècle, et reconfigurer une histoire et des mémoires remodelées, effacées ou fragmentées ? À travers une approche participative créative, des musiciens locaux et de la diaspora sont invités à utiliser les instruments des collections du musée à des fins de création musicale. Cette approche permet de reconstruire ce patrimoine culturel fragmenté et de reconnecter les personnes avec les objets, faisant ainsi sortir de l'oubli les collections d'instruments.

2. Action créative participative

L'objectif principal de l'action créative participative consiste à inviter des musiciens et des publics africains locaux et de la diaspora à renouer avec les collections du musée, permettant ainsi de resituer les objets au sein des communautés actuelles. S'inspirant de la recherche participative et de l'ethnomusicologie appliquée (Ryan & Robinson 1990 ; Impey 2002 ; Tan 2015), l'action créative participative est considérée comme une méthode de restitution appliquée aux collections d'instruments de musique ; c'est aussi une manière d'impliquer et d'augmenter le pouvoir d'action des communautés sources dans les processus de création, le travail de terrain, l'analyse, l'expérimentation artistique et la formulation d'hypothèses au sujet de pratiques musicales disparues ou perturbées. Cette approche permet de donner une

identité alternative à ces objets confisqués, et de les restaurer, eux et leurs communautés sources, dans leurs anciennes significations, qui ont été effacées et irréversiblement remaniées par une pluralité de systèmes sémantiques, symboliques et épistémologiques depuis plus d'un siècle (Njami 2018 ; 2019 ; Sarr & Savoy 2018 : 30).

Il ne s'agit pas cependant de faire table rase du passé : il est en effet crucial de juger les crimes de vol, de pillage et de saccage des objets africains. Néanmoins, la restitution reste superficielle si son seul objectif est de restaurer la propriété légitime en relocalisant les collections dans les musées du pays d'origine. Cela ne ferait que prolonger la logique culturelle occidentale des « cabinets de curiosité » (Malick Ndiaye 2019 : 1), réduisant encore les objets culturels à une projection de « l'autre » exposé dans des boîtes de verre. Nous ne devrions pas non plus interférer avec la décision du pays d'origine de montrer les objets rendus à des fins de prospérité nationale, de préservation du patrimoine et d'éducation culturelle ; toutefois, les décideurs politiques devront peut-être réfléchir à la manière d'empêcher que ces objets ne soient à nouveau séparés de la population (Njami 2019). Les musées peuvent également chercher des moyens de collaborer avec les communautés sources, afin qu'elles puissent prendre soin de ces instruments de la meilleure façon possible (Rosoff 2003 : 75). La fierté et l'identité des gens ne peuvent qu'être renforcées par la reconnaissance de, et l'investissement dans leur patrimoine, car les objets culturels contribuent à forger des identités durables (Hilgert 2017). Les artefacts jouent également un rôle important dans la continuité des mémoires et des pratiques culturelles, ainsi que dans la construction et l'expression des identités culturelles et de la spiritualité (Nicks 2003 : 23 ; Rosoff 2003 : 74 ; Heersmink 2021). De plus, la recherche en sciences sociales montre que les significations d'un objet n'émanent pas d'une qualité intrinsèque à celui-ci, mais de la façon dont il est perçu, conçu et utilisé par les acteurs sociaux (Lynch 2009). Par conséquent, les significations des objets de la collection coloniale ne peuvent être redécouvertes aujourd'hui que par les utilisateurs originels, à travers leurs réactions et leurs relations à ces objets culturels. Pour réparer les crimes coloniaux, participation et reconnexion sont considérées comme des stratégies complémentaires à celles basées sur la réappropriation et la relocalisation. Les ex-colonisateurs devraient se demander s'il est « décolonial » de se concentrer sur la construction de musées et le montage d'expositions en Afrique pour servir des objectifs économiques. Les communautés africaines peuvent en effet bénéficier de ces projets générateurs de revenus touristiques, mais ceux-ci sont en même temps perçus comme contribuant à l'exportation de l'héritage muséal occidental et à l'extension de la violence coloniale exercée sur les cultures traditionnelles (Asquith 2020).

En outre, la question est de savoir ce que les musées ethnographiques et les communautés d'origine peuvent faire (ou refaire) pour/avec/à partir de ces instruments de musique. L'action créative participative peut prendre la forme de résidences d'artistes ou de programmes de recherche en sciences humaines qui invitent des musiciens africains à collaborer à des processus

de recherche et de création associant les collections du musée, objets physiques ainsi que contenus immatériels tels que des enregistrements sonores, des vidéos et des photographies. Plutôt que d'afficher des partis pris eurocentrés et des vues stéréotypées, l'engagement des communautés sources, des individus et des groupes artistiques peut réverbérer une myriade de points de vue, d'idées et de voix dans les expositions et les représentations (Exell 2013 : 133-134). Les collections muséales deviendraient une zone interactive collatérale de « recentrage » (Mbembe 2015) et de « narration » (Mackinlay 2016) pour les communautés sources, un espace de création de nouveaux dialogues et savoirs pour leurs cultures traditionnelles⁷. En mobilisant leur compétence et leur imagination, les musiciens africains auraient la possibilité de réimaginer une « place » pour ces objets dans leurs communautés. Cette approche légitimerait la réaffirmation des modes et des pratiques de connaissance des communautés sources qui ont été niés par la domination du système-monde moderne/colonial occidental (Spivak 1988 ; Mingolo 2000 ; Gurminder 2014).

C'est pourquoi les musées ethnographiques devraient permettre aux musiciens et aux artistes des communautés d'origine de faire résonner les collections, de les réinventer et de les réunifier. Le programme de résidences d'artistes du MRAC a été l'une des pépinières de l'action créative participative parmi les musées ethnographiques d'Europe. La longue liste d'artistes visuels et de musiciens accueillis par le MRAC au cours de la dernière décennie inclut Boule Mpanya, auteur-compositeur, danseur, interprète et arrangeur, qui a profité de sa résidence au MRAC pour développer de nouvelles sonorités en s'inspirant du patrimoine musical ancestral de l'Afrique centrale. Au cours de sa résidence, il a réalisé avec son équipe le tout premier album du projet DOSE en explorant la collection d'instruments de musique et en effectuant des recherches dans les archives musicales du MRAC. Le musée a également organisé des représentations publiques pour que les musiciens puissent proposer au public certaines de ces créations originales⁸. Le batteur, percussionniste et musicien de studio Lenyema Okiteke a conçu le projet « Rhythmic Traces » en abordant les enregistrements sonores luba dans une perspective croisée, entre batterie, souvenirs familiaux, polyrythmie et passé colonial⁹.

En l'occurrence, les collections et les pratiques musicales des musées sont adaptées à des genres musicaux courants tels que la rumba¹⁰, le jazz, la musique de danse électronique, le hip-hop et la musique du monde, répondant à leurs publics cibles et aux marchés locaux et internationaux de la musique. Un autre exemple est le mouvement Acholitronix dirigé par Leo PaLayeng. Leo est un musicien et producteur ougandais de musique électronique, qui mixe des enregistrements (*samples*) d'accords et de motifs musicaux traditionnels

7. <https://boasblogs.org/dcntr/we-must-de-ethnographize-the-objects/>

8. https://www.africamuseum.be/fr/see_do/agenda/dose_project/27.02.2022

9. https://www.africamuseum.be/en/get_involved/artists/lenyema_okiteke

10. Genre musical développé au début du XX^e siècle, la rumba congolaise est reconnue par l'UNESCO comme patrimoine culturel immatériel de la RDC. <https://ich.unesco.org/en/RL/congolese-rumba-01711>

acholi avec de l'électronique. Il crée par exemple des boucles sonores à partir de motifs de harpe *adungu* ou de cithare *nanga lyeche* dans ses compositions de musique de danse électronique, ou recourt à d'autres techniques traditionnelles comme l'ajout d'ululations ou du *bila*, un sifflet souvent utilisé sur scène. Sa popularité grandissant auprès des amateurs et des organisateurs de concerts de dance music, Leo s'est produit dans des festivals internationaux, et ses albums sont publiés sur des plateformes en ligne et par des maisons de disques grand public. Il est également invité par des universitaires aux États-Unis et en Europe pour parler de sa musique et de son processus créatif. Ces représentations et publications sont le signe de sa capacité à populariser, préserver et promouvoir les instruments traditionnels acholi auprès de divers publics internationaux par le biais de la musique de danse électronique¹¹.

Tout en conviant les musiciens africains au cœur du processus de revitalisation des collections du musée, l'action participative vise également à « partager l'autorité » en matière d'échange et de dialogue entre la « communauté » et la « recherche », nous sortant ainsi d'une logique d'opposition entre les deux (Hutchison 2013 : 147). En tant que percussionniste et musicologue formée en Occident, j'ai conçu une réplique sonore électronique des xylophones azande *manza* de la collection du MRAC, afin de proposer des hypothèses sur les techniques musicales et les modèles de mouvement que ne pouvaient pas rendre les enregistrements sonores de *manza* recueillis par Hutereau au début du XX^e siècle. Une copie de l'enregistrement sera ensuite transportée à Kisangani, dans le nord de la RDC, pour une résidence artistique au cours de laquelle j'ai l'intention de collaborer avec des xylophonistes azande pour continuer de réfléchir à la pratique musicale autour de ces instruments et de la reconstruire. Nous pouvons également constater l'effet émotionnel des projets participatifs, grâce au documentaire intitulé « Sounds of Home » réalisé par le cinéaste Samuel Ishimwe formé dans une école de cinéma à Genève. Le film retrace les processus de recherche et de création de Michael Makembe, musicien et producteur rwandais, qui recueille les sons et les compositions authentiques de son pays d'origine. En collaborant avec des personnes vivant dans des régions reculées, Makembe repère et enregistre des chanteurs et des chants traditionnels, et crée un véritable « audio-musée » pour la musique autochtone en mixant ces enregistrements dans son studio.

Conclusion

Grâce à la collection de xylophones azande *manza*, j'ai pu montrer à quel point la colonisation avait perturbé le patrimoine culturel immatériel et la mémoire, et comment les instruments de l'ère postcoloniale ont perdu leur rôle et leur signification dans les événements sociaux et cérémoniels des populations. La restitution des instruments de musique devrait aussi passer

11. Présentation « Acholitronix from Uganda » par Rémy Jadinon et Leo PaLayeng lors du séminaire « Methods in Artistic Research Seminar », ARIA, Université d'Anvers, 23-24 mars 2022.

par la pratique et sa réinvention par les utilisateurs d'origine. Les significations culturelles des artefacts dépendent de la manière dont les gens les utilisent et interagissent avec eux. Séparer les collections de leurs lieux et performances d'origine risque d'accentuer l'érosion de leurs liens avec les développements sociaux, culturels, écologiques et économiques en cours dans le pays. Le *manza*, devenu cet objet culturel séparé du chef coutumier, garde peu de traces des savoirs et des mémoires.

Par conséquent, se contenter de renvoyer les objets physiques aux musées du pays d'origine pour qu'ils soient conservés et examinés n'est peut-être pas la solution idéale. La restitution devrait envisager diverses approches participatives et créatives pour reconnecter les gens à la fois à l'objet et à la pratique. À côté du travail de correction des erreurs historiques et de transfert de propriété, les principaux objectifs de la restitution devraient consister à rendre à ces objets et pratiques culturelles leur signification et leur rôle légitimes dans la société actuelle, et à faire en sorte que leurs utilisateurs d'origine contribuent à leur revitalisation par le biais de créations artistiques contemporaines.

Bibliographie

- Asquith, P. 2020. *Return of the icons: Key issues and recommendations around the restitution of stolen African artefacts*. Policy brief, African Foundation for Development. Londres : AFFORD Institute, 19 p.
- Anonymous. 1902. *Les Arts*. Tervuren : Musée du Congo (coll. « Annales du Musée du Congo », série 1, fasc. 1).
- Boone, O. 1936. *Les Xylophones du Congo belge*. Tervuren : Musée du Congo belge.
- Brown, A.K. & Peers, L. 2003. *Museums and source communities: A Routledge reader*. Londres : Routledge.
- Ciccarello, V. 2014. « Panorama musical de l'Uele ». In Omasombo Tshoda, J. (éd.) *Bas-Uele. Pouvoirs locaux et économie agricole : héritages d'un passé brouillé*. Coll. « Monographies des provinces de la RDC », vol. 6. Tervuren : MRAC, pp. 103-126.
- Emberly, A. & Post, J.C. 2018. « Sharing John Blacking: Recontextualizing children's music and reimagining musical instruments in the repatriation of a historical collection ». In F. Gunderson, R. Lancefield & B. Woods (éd.), *The Oxford Handbook of Musical Repatriation*. New York : Oxford University Press. DOI : <http://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190659806.013.12>
- Evans-Pritchard, E.E. 1963. « A Further Contribution to the Study of Zande Culture ». *Africa. Journal of the International African Institute* 33 (3) : 183-197. DOI : <https://doi.org/10.2307/1157414>
- Exell, K. 2013. « Engaging with Egypt: Community consultation and the redevelopment of the ancient Egypt galleries at the Manchester Museum ». In V. Golding & W. Modest (éd.), *Museums and Communities*. Londres & New York : Bloomsbury Academic, pp. 30-142.
- Giorgetti, F. 1951. *Note di musica Zande*. Verone : Missioni Africane.
- Gurminder, K.B. 2014. « Postcolonial and decolonial dialogues ». *Postcolonial Studies* 17 (2) : 115-121.

- Heersmink, R. 2021. « Materialised identities: Cultural identity, collective memory, and artifacts ». *Review of Philosophy and Psychology*. DOI : <https://doi.org/10.1007/s13164-021-00570-5>
- Hilgert, M. 2017. « Why culture matters: Fostering identity through cultural heritage ». *The Globalist*. <https://www.theglobalist.com/culture-identity-reconciliation-war-society>
- Hutchison, M. 2013. « Shared authority: Collaboration, curatorial voice, and exhibition design in Canberra, Australia ». In V. Golding & W. Modest (éd.), *Museums and communities: Curators, collections, and collaboration*. Londres : Bloomsbury Academic, pp. 143-162. DOI : <http://dx.doi.org/10.5040/9781474215299.ch-009>
- Hutereau, A. 1912. *Notes sur les instruments congolais*. S.n.
- Hutereau, A. 1922. *Histoire des peuplades de l'Uele et de l'Ubangi*. Bruxelles.
- Impey, A. 2002. « Culture, conservation and community reconstruction: Explorations in advocacy ethnomusicology and participatory action research in Northern Kwazulu Natal ». *Yearbook for Traditional Music* 34 : 9-24.
- Ishimwe, S. 2022. *Sounds of Home: A Musical Odyssey in Rwanda*. Vidéo, 12 avril 2022. Durée 15:58. Al Jazeera English. En ligne : <https://youtu.be/onHzJHWrTiU>
- Jackson, J. 2003. « The influence of European colonialism on Zande customary law ». *Totem* 11 : 51-58.
- Linwood, J.M. 1995. « The manufacture of tuned percussion instruments in Indonesia and Africa – A selective study ». Thèse de doctorat, London Guild Hall University.
- Lynch, K.D. 2009. « Objects, meanings, and role identities: The practices that establish association in the case of home-based employment ». *Sociological Forum* 24 (1) : 76-103. En ligne : <http://www.jstor.org/stable/40210337>
- Mackinlay, E. 2016. « Decolonization and applied ethnomusicology: “Story-ing” the personal-political-possible in our work ». In S. Pettan & J.T. Titon (éd.), *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*. New York : Oxford University Press. DOI : <http://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199351701.013.14>
- Maes, J. 1934. « L'Ethnologie de l'Afrique centrale et le Musée du Congo belge ». *Africa. Journal of the International African Institute* 7 (2) : 174-190.
- Malick Ndiaye, E.H. 2019. « Musée, colonisation, et restitution ». *African Arts* 52 (3) : 1-6.
- Mbembe, A. 2015. « Decolonizing knowledge and the question of the archive ». *Africa is a Country*.
- Mignolo, W. 2000. « The geopolitics of knowledge and the colonial difference ». *South Atlantic Quarterly* 101 (1) : 57-96.
- Monroe, J.W. 2019. « Restitution and the logic of the postcolonial nation-state ». *African Arts* 52 (3) : 6-8.
- Nationaal Museum van Wereldculturen (NMVW). 2019. *Return of Cultural Objects: Principles and Process*. En ligne : <https://rotterdam.wereldmuseum.nl/sites/default/files/2019-06/NMVW%20Return%20of%20Cultural%20Objects%20Principles%20and%20Process.pdf>
- Nicks, T. 2003. « Museums and contact work. Introduction ». In A.K. Brown & L. Peers (éd.), *Museums and Source Communities: A Routledge Reader*. Londres : Routledge, pp. 19-27.

- Njami, S. 2019. « Les œuvres africaines conservées en Occident ont perdu leur âme ». *Le Monde*. En ligne : https://www.lemonde.fr/afrique/article/2019/06/23/simon-njami-les-uvres-africaines-conservees-en-occident-ont-perdu-leur-ame_5480410_3212.html
- Omasombo Tshonda, J. (éd.) 2014. *Bas-Uele. Pouvoirs locaux et économie agricole : héritages d'un passé brouillé*. Tervuren : RMCA (coll. « Monographies des provinces de la RDC » vol. 6), 490 p.
- Restitution Belgium. 2021. *Ethical principles for the management and restitution of colonial collections in Belgium*. En ligne : <https://restitutionbelgium.be/en/report>
- Rosoff, N.B. 2003. « Integrating Native Views into Museum Procedures ». In A.K. Brown & L. Peers (éd.), *Museums and Source Communities: A Routledge Reader*. Londres : Routledge, pp. 72-79.
- Ryan, J. & Robinson, M. 1990. « Implementing participatory action research in the Canadian North: A case study of the Gwich ». *Language and Cultural Project Culture* 10 (2) : 57-71. DOI : <https://doi.org/10.7202/1081339ar>
- Sarr, F. & Savoy, B. 2018. *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics*. Traduction D.S. Burk. Rapport. Paris.
- Seeger, A. 2018. « Archives, repatriation, and the challenges ahead ». In F. Gunderson, R. Lancefield & B. Woods (éd.), *The Oxford Handbook of Musical Repatriation. The Oxford Handbook of Musical Repatriation*. New York : Oxford University Press. DOI : <http://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190659806.013.8>
- Spivak, G.C. 1988. « Can the subaltern speak? » In C. Nelson & L. Grossberg (éd.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, pp. 24-28.
- Tan, S.B. 2016. « Cultural engagement and ownership through participatory approaches in applied ethnomusicology ». In S. Pettan & J.T. Titon (éd.), *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*. New York : Oxford University Press. DOI : <http://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199351701.013.6>
- Tythacott, L. & Arvanitis, K. 2014. *Museums and Restitution: New Practices, New Approaches*. Farnham : Ashgate Publishing Limited.
- Van Beurden, S. 2015. « The art of (re)possession: Heritage and the cultural politics of Congo's decolonization ». *Journal of African History* 56 (1) : 143-164. DOI : <http://doi.org/10.1017/S0021853714000681>
- Yip, A.O. 2021. « The manza xylophones of Azande: An inter-disciplinary approach of reconstructing the music practice of the historical xylophone collection of the Royal Museum for Central Africa, Tervuren, Belgium ». Mémoire de master, Université de Gand.

Est-ce que les statues parlent encore ?

Reconnexion patrimoniale avec les collections coloniales : visions et espoirs du nord-est du Congo

Vicky Van Bockhaven¹

« Est-ce que les statues parlent encore ? » Cette question revenait régulièrement lorsque j'enquêtais sur l'intérêt des Congolais du nord-est à renouer avec leur patrimoine localisé dans des collections coloniales lointaines, notamment au MRAC, lors de plusieurs groupes de discussion et ateliers organisés en septembre 2021 et en novembre 2022. Cette question reflète le regard qu'ils portent sur les anciens colonisateurs et leur musée, qui les ont privés de pouvoirs métaphysiques, qui servaient/participaient autrefois au bien-être de leur communauté. On sait que ces objets ont été emportés dans une atmosphère marquée par l'imposition du christianisme aux populations, par un gouvernement colonial qui leur avait inculqué des sentiments négatifs à l'égard de leur culture, alors même que leur patrimoine matériel acquérait une grande valeur sur le marché international de l'art. La forte conviction que la Belgique s'est enrichie et renforcée aux dépens des Congolais, en partie en s'appropriant les pouvoirs métaphysiques liés aux objets, témoigne d'une expérience traumatisante de la colonisation. La question elle-même est au cœur du projet AFRISURGE, intitulé « Patrimoine transformateur : politique, consolidation de la paix et reconnexion numérique dans le nord-est du Congo contemporain »².

AFRISURGE vise à mettre à l'épreuve une affirmation dominante dans les politiques internationales et de développement depuis les années 1990, selon laquelle la culture et le patrimoine sont des sources importantes du sentiment d'enracinement et de bien-être d'un peuple, en particulier dans les contextes de développement et post-conflit (Basu & Modest 2014). AFRISURGE aborde les questions de culture et de bien-être dans une perspective qualitative étendue, adoptant une approche intégrée pour étudier les relations entre la coutume, conçue dans une acception large, le *leadership* coutumier et la culture matérielle rituelle, dans une région qui a connu plusieurs crises politiques depuis l'indépendance. Mon objectif dans ce projet était de lancer

1. Université de Gand, département des Langues et Cultures africaines.

2. Ce travail s'est déroulé dans le cadre de ma bourse postdoctorale du Fonds Wetenschappelijk Onderzoek et du projet de réseau éponyme, AFRISURGE, qui s'appuie sur des recherches antérieures dans la région. Le projet de réseau BRAIN est un partenariat entre le MRAC, l'Université de Gand, l'Université d'Anvers et l'Université de l'Uele (Haut-Uele). Pour plus d'informations sur le projet, voir : https://www.belspo.be/belspo/brain2-be/projects/AFRISURGE_F.pdf

un « dialogue » avec les différentes parties-prenantes des communautés culturelles-*sources* dans le nord-est du Congo (Van Bockhaven 2020). Ce travail, effectué en collaboration avec une université partenaire locale, l'Université de l'Uele, passait par l'organisation d'entretiens, de groupes de discussion et d'ateliers destinés à évaluer ce qu'une reconnexion avec les objets des collections coloniales pourrait apporter localement. Un assistant universitaire local effectue une recherche doctorale sur ce thème dans le cadre du projet. Si la reconnexion numérique est la principale forme de reconnexion entre la population et son patrimoine lorsqu'il s'agit d'une collection éloignée, le concept de « reconnexion » proposé par le projet embrasse un éventail plus large d'investissements dans les collections muséales, investissements physiques et à distance, académiques et spirituels. La reconnexion peut se faire grâce au travail de recherche sur ce patrimoine et l'éducation à ce sujet, ou via l'application de ces connaissances à des fins spécifiques telles que la réactivation des histoires et des pratiques culturelles locales ou la demande de restitution matérielle. Le projet s'inscrit dans la dynamique plus large de la décolonisation : le débat sociétal et politique sur la restitution et les réparations des méfaits des régimes coloniaux s'est intensifié ces dernières années en Europe, entraînant une action politique, tandis que les musées devenaient des cibles de l'activisme décolonial et climatique, les enjoignant à entreprendre des projets socialement responsables. Les critiques des efforts européens actuels en matière de décolonisation et de restitution mettent néanmoins en garde contre un eurocentrisme complaisant, qui fait des politiciens européens et d'autres représentants des élites, des sortes de héros alors que les pays et les communautés concernés sont à peine impliqués (Laely & Mabiti 2018). Ce chapitre rapporte et analyse les points de vue des Congolais du nord-est sur leur reconnexion avec le patrimoine dans les collections coloniales, points de vue porteurs d'une critique des politiques de restitution belges actuelles et reflétant les besoins ressentis localement. Les gens attendent une médiation pour dépasser les sentiments négatifs imprimés par la colonisation et la perte de leur culture et de leur patrimoine, et suggèrent des voies de réparation possibles qui vont au-delà de la seule restitution.

Culture et bien-être dans le nord-est de la RDC

Le choix du nord-est du Congo, et plus particulièrement de la province du Haut-Uele, s'est appuyé sur des recherches antérieures menées par certains membres de l'équipe, qui ont révélé que les populations locales considéraient la « coutume » comme une ressource importante pour le bien-être de la société. La « coutume » est un terme générique qui désigne la culture et l'histoire traditionnelles, dans leurs aspects immatériels et matériels. Son évocation est à présent le plus souvent associée à une problématique du déclin, que ce soit en matière d'autorité coutumière, de savoirs traditionnels, d'objets rituels ou de pratiques associées. Au cours des siècles qui ont précédé la colonisation, le nord-est du Congo était une région culturellement très riche et importante de l'Afrique centrale et orientale. À l'époque coloniale,



Hermann Sadimoke, fils du chef et assistant universitaire, avait apporté un objet patrimonial – un battoir en ivoire pour la production de tissu d'écorce – lors d'une enquête préliminaire sur la reconnexion avec le patrimoine dans les collections du MRAC à l'Université de l'Uele, Isiro, Haut-Uele, RDC, novembre 2021.

(Photo et © Vicky Van Bockhaven.)

des cultures de cour et des industries artistiques florissantes témoignaient encore de cette riche histoire culturelle, et le patrimoine matériel de la région s'est retrouvé au MRAC, ainsi que dans les musées de New York et de Berlin (Schildkrout & Keim 1990). Aujourd'hui, une grande partie de cette richesse a disparu du pays en raison non seulement de la frénésie de collecte coloniale, mais aussi des troubles politiques post-coloniaux, depuis la rébellion Simba dans les années 1960, jusqu'aux guerres du Congo des années 1990. Pendant des décennies, la région est restée à l'écart des infrastructures (routes praticables et trafic aérien) malgré la présence de l'une des plus grandes mines d'or d'Afrique, Kibali Gold, qui est un véritable État dans l'État/une véritable cité-État. Aujourd'hui, le nord du Haut-Uele est toujours confronté à la présence des rebelles de l'Armée de résistance du Seigneur (ARS), qui procèdent encore sporadiquement à des enlèvements, et à l'afflux de réfugiés climatiques mbororo en provenance de la République centrafricaine. La population voit dans le déclin de la coutume, considérée comme métaphysiquement et psychologiquement essentielle au bien-être des gens, une explication de l'état du pays. Dans le même temps, même si les chefs coutumiers sont contestés, ils sont souvent les premiers à assurer la sécurité, les arbitrages juridiques et le gouvernement de la population, compte tenu de l'absence relative de l'État. Les chefs coutumiers et leurs experts en rituels sont traditionnellement considérés comme responsables du bien-être et de la protection de la communauté, mais on leur reproche également de ne pas respecter suffisamment la coutume et d'être trop impliqués dans des activités politiques et commerciales

(Titeca 2016 ; Mena Sebu, communication personnelle). Le déclin de la coutume entraîne également une déperdition en matière de culture matérielle, en particulier concernant les objets rituels et les pouvoirs et savoirs qui leur sont associés. Il y a quelques années, l'un des chefs coutumiers de la région avait été bouleversé lorsque je lui avais montré la photographie d'un type de bracelet, datant du début du XX^e siècle, dans un catalogue de collections. Il avait perdu un bracelet identique lorsqu'il avait fui les rebelles de l'ARS vers 2011 ; ce bracelet, qui faisait partie des attributs de sa charge, avait été hérité de père en fils. Il en avait été pris soin, comme une personne le ferait de son propre « appartement » ou plutôt de son autel (Van Bockhaven 2020). Il est fréquent que les gens confrontés à des photographies d'objets rituels perdus et d'ancêtres décédés témoignent ainsi de leurs émotions. Ils n'ont généralement pas accès à la documentation que représente, par exemple, la base de données d'un musée. Il est donc essentiel de leur garantir un accès facile à ces informations, dans des termes adaptés, et que leurs points de vue sur la reconnexion à ce patrimoine et sa réactivation, ainsi que les bénéfices qu'ils y trouvent, soient étudiés de manière plus approfondie.

Muséologie à visage humain

L'approche de la reconnexion promue par le projet AFRISURGE s'appuie sur les dernières tendances de l'anthropologie muséale et de la muséologie critique, qui invitent les musées à se décentraliser et à s'engager dans une action socialement responsable, en collaboration avec les communautés dont ils détiennent le patrimoine. Les années 1990 ont changé à jamais le regard porté sur les musées. Longtemps perçus comme des institutions culturelles politiquement neutres et porteuses d'objectivité, ils sont devenus la cible de mouvements de protestation en raison de leur implication dans les réseaux de pouvoir politique, une situation qui perdure encore aujourd'hui (Robertson 2019). En réaction, les anciens musées coloniaux se sont réinventés comme « zones de contact », mettant en avant leurs collaborations avec les représentants des ex-colonies. Ils ont cependant été rapidement critiqués pour ne pas avoir véritablement partagé l'autorité et être entrés dans une logique néocoloniale de reproduction des inégalités (Boast 2011). Les critiques les plus précoces et les plus vives sont apparues dans les anciennes colonies de peuplement, comme le Canada et la Nouvelle-Zélande, et ont touché plus lentement les musées européens, dont les pays pratiquaient une forme de colonialisme à distance.

Plusieurs courants se croisent dans la nouvelle muséologie décolonisatrice : les musées « s'indigénisent » et s'efforcent d'intégrer du personnel issu des communautés patrimoniales à des postes importants de gestion, de recherche et de conservation ; le mode de fonctionnement muséal s'aligne sur les répertoires cognitifs des communautés patrimoniales, en rupture active avec l'épistémicide colonial ; et les musées invitent les protestations et l'activisme décoloniaux en leurs murs, sans toutefois chercher à se les approprier. Cette évolution a modifié les protocoles muséaux. L'accent mis sur la recherche

scientifique et la conservation cède la place aux besoins d'interactions personnelles, rituelles et émotionnelles des communautés patrimoniales, permettant aux gens d'être proches des objets et de les manipuler à ces fins. Ces changements, y compris l'ouverture du musée à la contestation, sont devenus l'une des clés aidant à surmonter les traumatismes coloniaux. Deux domaines plus spécifiques correspondent aux reconnexions visées par AFRISURGE. Premièrement, la tendance globale au décentrement muséal suppose un premier décentrement du musée en tant que structure architecturale et site, c'est-à-dire la distribution de « pratiques muséales » vers l'extérieur, notamment au sein des communautés patrimoniales elles-mêmes, ce qui est particulièrement pertinent pour les pays partageant une histoire coloniale lointaine (Laely & Mabiti 2021 ; Thorner 2022). Deuxièmement, la perspective centrée sur le « soin » (*care*) de la muséologie contemporaine, qui s'attache au lien entre les collections muséales et le bien-être des communautés, pousse les musées à cultiver un engagement plus inclusif et socialement responsable envers les communautés dont ils entretiennent le patrimoine, et avec le monde en général.

Le projet de musée européen « Taking Care » entend la muséologie « du soin/du *care* » au sens large comme « l'exploration des liens entre collections ethnographiques et questions relatives à la crise climatique et à l'Anthropocène, et



Atelier destiné au personnel universitaire sur la reconnexion avec le patrimoine culturel à l'Université de l'Uele. Les participants regardent une exposition préliminaire réalisée pour l'occasion en collaboration avec Félix Fufulafu et les assistants universitaires. Isiro, Haut-Uele, RDC, septembre 2022.

(Photo et © Vicky Van Bockhaven.)

dans ce contexte, aborde les questions liées aux séquelles du colonialisme³ ». Puawai Cairns, conservatrice du musée Te Papa Tongarewa en Nouvelle-Zélande, revisite le rôle du musée à travers le principe de parenté maori selon lequel les grands-parents prennent soin de leur progéniture, c'est-à-dire de l'avenir ; ce principe, appelé « clause des *mokupuna* [petits-enfants] », prévoit également un espace pour le dissensus et le deuil (Cairns 2020)⁴. L'ouverture aux communautés et à des collaborations structurelles avec elles, visant à guérir les traumatismes coloniaux et relever les défis sociétaux actuels, tels que le changement climatique, font des musées des « sites de traduction entre les besoins locaux et les programmes globaux » (Robertson 2019 ; Thorner 2022).

Une question clé est de savoir à quoi pourrait ressembler une telle muséologie du soin décentralisée dans le nord-est de la RDC. Un universitaire congolais visitant les réserves du MRAC a exprimé à quel point il était aliénant pour les Congolais de voir un masque kuba posé sur un coussin et transporté sur un chariot antichoc. « Les statues parlent-elles encore ? » ; la question exprime une perspective émique qui renverse la notion de « soin/care ». Ici ce sont plutôt les objets qui prennent soin de la communauté. Un répertoire de savoirs culturels et historiques différent et d'autres manières de manipuler ces objets sont ainsi mis au jour, liés au fait que les statues sont envisagées comme des objets « vivants », que l'on pourrait vouloir utiliser à d'autres fins que muséales. Avec cet exemple à l'esprit, se pose une question plus large concernant les formes qu'une muséologie du soin/care pourrait prendre dans le nord-est du Congo, où les gens vivent la déconnexion avec ces objets comme l'expression d'une profonde déprise culturelle. La première étape passerait par l'accès des gens à la documentation et l'ouverture de discussions sur l'importance de ces objets pour les communautés. La section suivante se concentre sur les méthodes développées par AFRISURGE.

Préparer le terrain : la base de données comme outil

Au début du projet, l'accès des Congolais aux données concernant leur patrimoine dans les collections du MRAC était très limité, même dans les universités. Par conséquent, afin de faciliter les débats sur le patrimoine, le premier objectif du projet AFRISURGE a été de combler de la manière la plus rapide et la plus économique le fossé entre la collection et les communautés. Le logiciel de gestion des collections utilisé au MRAC (TMS) et les interfaces Gazelle et Okapi sont conçus pour être utilisés par des chercheurs spécialisés. L'hébergement actuel de ces systèmes sur l'intranet du musée, accessible via une connexion VPN, dépend de licences payantes et d'une bonne connexion internet. Pour faciliter la reconnexion aux collections, Hein Vanhee (MRAC,

3. « Taking Care » est un projet financé par l'UE et dirigé par le Weltmuseum de Vienne, auquel participent tous les grands musées ethnographiques européens.

4. Présentation par Puawai Cairns. Panel « Caring Matters, Healing Materialities », 24/9/2020. Initiative dans le cadre du projet « Taking Care », organisé par le Research Center for Material Culture à Leyde.

ce volume) et moi-même avons examiné différentes options en matière de systèmes de gestion de contenu (SGM) en libre accès et adaptables, telles que Mukurtu et Collective Access. Ces solutions sont légères, faciles à utiliser et permettent la cocréation et le partage entre les acteurs de la communauté qui peuvent ajouter leurs propres données, créer des galeries et partager du contenu sur leurs smartphones (par exemple via WhatsApp, application de messagerie très utilisée en RDC). Cependant, la reconnexion numérique seule n'est pas idéale en raison des insuffisances de la connectivité au Congo. Elle doit donc être combinée à d'autres formes de reconnexion, dont la reconnexion physique et des formes non numériques de partage des connaissances.

L'objectif est de permettre un accès ouvert aux documents de la base de données afin qu'ils puissent être utilisés pour différentes activités des communautés patrimoniales, telles que l'éducation, les travaux de recherche, les ateliers, la création d'expositions, etc. Dans cette optique, la recherche de lots d'objets provenant d'une région spécifique doit être facilitée, ce qui suppose de meilleures données de provenance. La collection du MRAC provenant du nord-est du Congo, dont une grande partie a été rassemblée lors d'une expédition scientifique d'A. Hutereau (1911-1913), est exceptionnelle, en ce que le MRAC possède des archives avec des données de provenance spécifiques pour un grand nombre d'objets de cette collection. L'amélioration des données de provenance nous permet de procéder à des « réassemblages », reliant de grands ensembles d'objets à des photos de terrain, à des portraits de chefs et à des lieux géographiques. Les relations triangulaires entre les objets, les sites d'origine et les intermédiaires locaux (notamment les chefs) ont ainsi été restaurées et explicitées pour 8 000 objets et près de 800 photographies et enregistrements, ce qui est tout à fait exceptionnel dans le domaine de la recherche sur la provenance. Avec le temps, d'autres données pourront être ajoutées à partir d'autres collections muséales provenant de la même région.

Le premier objectif est d'autoriser l'accès à la base de données aux professeurs d'université, chercheurs, enseignants, étudiants et d'autres membres de la communauté congolaise, afin qu'ils puissent la manipuler, s'en servir en fonction de leurs objectifs et l'alimenter avec leurs propres données. En novembre 2021, j'ai organisé une enquête exploratoire auprès d'universitaires, de politiciens locaux, d'étudiants, d'enseignants et de chefs coutumiers afin de présenter le projet de base de données et recueillir des commentaires sur leur intérêt à nouer des liens avec la collection du MRAC. L'enquête a été menée à Kisangani ainsi qu'à Isiro et Rungu dans la province du Haut-Uele. En septembre 2022, la Base de données collective a été mise à la disposition des chercheurs et des acteurs communautaires dans deux universités du nord-est du Congo, l'Université de l'Uele, institution partenaire, et l'Université de Kisangani, avec laquelle l'Université de Gand a conclu un accord de coopération. Des ateliers ont été organisés pour recueillir des informations plus spécifiques sur les projets de reconnexion de la société congolaise à son patrimoine, via la base de données, mais aussi en intégrant des formes non numériques de reconnexion. Les perceptions et les propositions congolaises résultant de ces ateliers sont en cours d'évaluation en vue des prochaines étapes.

Critiques et visions nord-congolaises de la reconnexion : de la métaphysique à des suggestions pragmatiques de réparation

J'ai effectué ma première enquête dans le nord-est du Congo deux mois après que le gouvernement belge a annoncé qu'un pour cent des collections du MRAC, correspondant à des objets dont le pillage est avéré, serait restitué à la RDC. Un budget pour la recherche de la provenance de 40 % supplémentaires de pièces de la collection, serait mis à la disposition du MRAC pour vérifier si ces objets provenaient de pillages ou non (*L'Écho* 2021). La presse congolaise a couvert la visite de la délégation belge à Kinshasa en septembre 2022, dont l'objectif était d'élaborer une feuille de route avec les représentants du gouvernement congolais. Dans ces circonstances, les discussions lors de ma première enquête dans le nord-est de la RDC ont rapidement tourné autour du thème de la restitution matérielle, suscitant des réactions chargées d'émotion. Bien que de l'avis général, ce qui appartient à la RDC doit y revenir, les gens dans leurs réponses critiquaient également vivement l'approche belge de la restitution.

Outre la question de savoir si les statues pouvaient encore parler, les interlocuteurs congolais se demandaient pourquoi la Belgique voulait restituer les objets à ce moment précis, alors que la société avait profondément changé. La colonisation et les pratiques missionnaires associées ont conduit de nombreuses personnes à considérer aujourd'hui ces objets traditionnels comme démoniaques, point de vue difficile à concilier avec l'idée de restitution. Les interlocuteurs ont formulé une mise en garde sur le fait que les objets restitués puissent devenir une source de désaccord, par exemple lorsqu'une partie de la communauté tient ces derniers pour dangereux, ou que les discussions sur la propriété légitime des objets activent une forme de « balkanisation », à savoir des divisions ethniques. Les anciennes générations qui connaissent encore ces objets disparaissent également peu à peu. Aussi, les gens craignent que la Belgique ne restitue que les pièces dont il est démontré qu'elles proviennent de pillages et ne remette ainsi en question le principe de la recherche de provenance. Ainsi que le formule un de mes interlocuteurs : « Pensez-vous que tous ceux qui ont pillé des objets ont noté l'endroit où ils les ont pris ? » Les chercheurs familiers de la recherche de provenance savent en effet qu'il est difficile d'établir où et comment les objets ont été collectés, par manque de documentation. En outre, les interlocuteurs ont été déçus d'apprendre que ce sont le gouvernement congolais et le musée national de Kinshasa qui allaient récupérer les objets, car les communautés patrimoniales considérées comme les propriétaires légitimes n'y auront pas accès. Bien que les réponses des interlocuteurs expriment un regard critique sur la perspective de la restitution, leur intérêt pour le rétablissement des liens avec les objets des collections est ailleurs. Selon eux, si la Belgique doit restituer des collections, elle doit également aider les Congolais à restaurer la valeur de leur culture et à remédier aux dommages subis, un argument qui touche au thème des réparations.

Les approches européennes profanes sous-estiment encore largement le traumatisme colonial induit par l'inculcation d'un sentiment d'infériorité



Atelier destiné aux chefs coutumiers sur le rétablissement du lien avec le patrimoine culturel à l'Université de l'Uele, Isiro, Haut-Uele, RDC, septembre 2022. De gauche à droite : Chef Roger Anga Gaga (chefferie Mayogo-Mabozo), Chef Amédée Kodruempa (chefferie Ndey), Chef Frédéric Atinengwe (chefferie Mangbetu).
(Photo et © Vicky Van Bockhaven.)

culturelle et par la perte de pouvoir métaphysique. Les préoccupations des communautés, qui formulent la crise économique et politique en termes de déséquilibre persistant avec le monde métaphysique, dont ils accusent la colonisation, risquent d'être négligées dans les négociations avec les politiciens européens. Pourtant, les formes congolaises d'expression d'une perte métaphysique vont de pair avec des suggestions très pragmatiques, que les anciens États colonisateurs européens désireux de se racheter pourraient mettre en œuvre. À cet égard, une muséologie du soin pourrait passer par une recherche basée sur les collections organisant des dialogues équilibrés avec les parties prenantes de la communauté et offrant ainsi un espace d'expression aux exigences métaphysiques et pragmatiques (« profanes »). Les groupes de discussion et les ateliers consacrés à la reconnexion se sont donc également efforcés d'identifier des interventions possibles. Si certaines actions s'inscrivent dans le cadre du projet AFRISURGE, les informations recueillies peuvent plus largement servir à élaborer des prescriptions politiques en matière de réparations. On peut résumer comme suit les principaux points d'action qui ont émergé de ces ateliers.

Le premier point concerne l'éducation. Il vise à réactiver la connaissance de la culture et de l'histoire en utilisant des photographies et des objets du patrimoine comme outils mnémotechniques. Les interlocuteurs ont exprimé à plusieurs reprises le désir de se familiariser avec les visages et la vie des

ancêtres, et voir ainsi ce que l'on peut apprendre d'eux. Le groupe-cible le plus important est celui des jeunes. Voici ce que disaient les membres d'une chefferie, dont le patrimoine se trouve à Tervuren et à New York : « Nos jeunes ne connaissent pas notre culture et notre histoire. À l'école, ils apprennent la culture et l'histoire d'autres peuples ». De multiples méthodes, à la fois hors ligne et non numériques, sont nécessaires pour atteindre cet objectif, en créant par exemple, des manuels scolaires intégrant des photographies et des informations provenant de la base de données. Le projet AFRISURGE va tout particulièrement s'investir dans l'éducation, en travaillant avec les universités locales et en formant des spécialistes locaux du patrimoine, afin de poursuivre la sensibilisation et former les générations futures à la recherche, à l'éducation et aux projets d'histoire publique. Félix Fufulafu, assistant à l'UniUele et doctorant dans le cadre du projet, travaillera spécifiquement à un projet de muséologie appliquée portant sur l'éducation au patrimoine à l'école primaire dans les prochaines années. À côté de l'éducation formelle, l'éducation informelle est également considérée comme un vecteur important, dont la responsabilité incombe à l'ensemble de la société. Cette éducation est en effet perçue comme étant aussi une affaire familiale, qui peut passer par les relations intergénérationnelles ou par la visite au village des (grands) parents. On estime toutefois que l'éducation au patrimoine relève dans le même temps d'une bonne gouvernance. Elle est également jugée importante pour revitaliser les arts et l'artisanat qui faisaient autrefois la fierté des chefferies de cette région, mais qui se sont effacés du paysage postcolonial en raison du manque de routes et du déclin du tourisme. Les jeunes se sont désintéressés de l'apprentissage de ces techniques parce qu'il n'y avait pas d'argent à en tirer.

Un deuxième point d'action concerne la demande d'une fourniture continue d'électricité et d'infrastructures numériques et hors ligne pour accéder à la base de données et aux applications connexes. Dans les universités et les écoles visitées, les gens se sont plaints du manque d'ordinateurs et d'accès à l'internet. Au niveau des chefferies, les personnes ont souligné que les antennes permettant cet accès étaient rares à l'intérieur du pays. Dans le cadre du projet AFRISURGE, le premier objectif est de rendre la base de données la plus accessible possible et de fournir les infrastructures de base aux institutions partenaires, via (entre autres) le projet ICT4Development de l'Université de Gand, qui met à disposition du matériel à cet effet et fournit un soutien logistique et des formations. À l'université, le personnel et les étudiants ont demandé des cours d'informatique pour être formés à la structure et au fonctionnement de la base de données. Ils ont également demandé à être associés à son processus de construction et à être recrutés pour la faire fonctionner, arguant qu'ils en savaient plus que les archivistes du MRAC sur les noms des localités, des groupes de population et des chefs.

Troisièmement, les universités, les chefferies et les autorités provinciales demandent toutes à avoir leur propre musée ou centre culturel, où les gens pourront découvrir leur passé et en débattre. Au cours des ateliers, nous avons plus spécifiquement cherché à dessiner les contours d'une muséologie

locale et à imaginer les attentes des populations. Ce cadre de réflexion a permis d'élaborer d'autres opérations pour AFRISURGE, création d'un lieu de rencontre, exposition, etc. Le musée pourra accueillir aussi bien des objets restitués, des objets restés dans la communauté, que des objets nouvellement produits et rendus culturellement sûrs ; en d'autres termes, les visiteurs seraient protégés de la charge rituelle de ces objets et de leurs effets potentiellement nocifs. Pour cette dernière raison, il vaudra peut-être mieux montrer des photographies plutôt que les objets eux-mêmes. Il a aussi été clairement demandé que l'espace muséal soit axé sur l'« animation » des objets, en les traitant comme un patrimoine « vivant », à la différence de ce qui se fait dans les musées occidentaux. Dans cette optique, des représentations de musique locale, de traditions orales et de danses traditionnelles ont été citées comme des moyens de « faire parler les objets » et de favoriser la renaissance de l'artisanat. Le musée doit donc travailler avec des guides, des professeurs et des chercheurs, ainsi qu'avec des spécialistes du patrimoine local pour accueillir les visiteurs et donner vie aux objets ; il doit aussi mettre en œuvre des programmes spéciaux pour les activités de sensibilisation à destination des écoles et des universités. Il existe également une forte volonté, à plusieurs niveaux, de développer le tourisme autour de ces musées et des sites du patrimoine



Réanimation d'objets culturels lors d'un cours d'anthropologie médicale pour les étudiants en médecine par Vicky Van Bockhaven, assistée par le chef de travaux Paulus Ukundayanga Udilamfumu, à l'Université de l'Uele. L'un des étudiants, un guérisseur traditionnel, présente son sujet d'étude sur les pratiques de guérison traditionnelles, Isiro, Haut-Uele, RDC, septembre 2022.

(Photo et © Vicky Van Bockhaven.)

naturel et culturel, en lien avec le renouveau des arts et de l'artisanat locaux. Les autorités provinciales accordent une importance particulière au tourisme en tant que source de revenus.

Nous pouvons conclure, sur la base des contributions des communautés, qu'une muséologie du soin doit restituer à la communauté l'agentivité des collections du musée, pour que les objets puissent parler à nouveau. Cela doit se faire d'une manière jugée favorable par la communauté dans son ensemble, afin d'aider à se défaire d'un sentiment d'infériorité culturelle et d'aliénation, et à prévenir des risques tels que celui de la balkanisation. Les reconnections fondées sur le soin ont également une dimension économique, axée sur la relance du tourisme et des industries artistiques et artisanales et visant à attirer des visiteurs locaux et internationaux. Pour ce faire, il faut investir dans des infrastructures de base et dans la revitalisation des savoirs de chacun sur sa culture et son histoire. Les experts coutumiers et universitaires ont ici un rôle à jouer, ainsi que l'éducation, pour transmettre ces connaissances aux jeunes générations.

Bibliographie

- Abiti, N.A. & Laely, T. 2021 (16 février). « Towards a Renewed Concept of Museum in Africa – and in Europe ». *Zeitgeschichte-online*. En ligne : <https://zeitgeschichte-online.de/themen/towards-renewed-concept-museum-africa-and-europe>
- Basu, P. & Modest, W. (éd.). 2014. *Museums, heritage and international development*. Routledge.
- Boast, R. 2011. « Neocolonial collaboration: Museum as contact zone revisited ». *Museum Anthropology* 34 (1) : 56-70.
- Cairns, P. 2020. « Decolonise or indigenise: moving towards sovereign spaces and the maorification of New Zealand museology ». Museum of New Zealand, Te Papa Tongarewa.
- L'Écho 12.11.2021. « Tout n'est pas spolié au musée de Tervuren ! » En ligne : <https://www.lecho.be/culture/expo/thomas-dermine-ps-tout-n-est-pas-spolie-au-musee-de-tervuren/10345954.html> (consulté le 14/02/2022).
- Robertson, K. 2019. *Tear gas epiphanies: Protest, Culture, Museums* 27. McGill-Queen's Press-MQUP.
- Schildkrout, E. & Keim, C. 1990. *African Reflections: Art from Northeastern Zaire*. New York : American Museum of Natural History.
- Thorner, S.G. 2022. « Being called to action: Contemporary museum ethnographies ». *Museum Anthropology*.
- Titeca, K. 2016. « Haut-Uele: justice and security mechanisms in times of conflict and isolation ». *JSRP Paper* 32 : 1-26.
- Van Bockhaven, V. 2020. « Aniotto and nebeli: local power bases and the negotiation of customary chieftaincy in the Belgian Congo (ca. 1930-1950) ». *Journal of Eastern African Studies* 14 (1) : 63-83.

Le retour du masque *kakuungu* en République démocratique du Congo : au-delà du geste

Placide Mumbembele Sanger¹

« Bon retour au masque *kakuungu* en RDC, terre de ses ancêtres. » C'est ce que l'on pouvait lire sur de nombreuses affiches placées le long de la clôture en métal du Musée national de la République démocratique du Congo (MNRDC) pour accueillir ce masque conservé depuis la période coloniale dans les réserves du Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC). Nous appuyant sur ce contexte, nous analysons les contours et l'enjeu de ce retour pour la République démocratique du Congo (RDC) et la Belgique. En outre, nous examinons l'impact du retour de cet objet culturel au sein de la communauté source suku ainsi que les modalités de sa réception dans la société congolaise d'aujourd'hui, notamment parmi les acteurs engagés et impliqués dans les activités concernant le retour du masque. Quel rôle ce masque suku a-t-il joué dans le rapprochement diplomatique entre la Belgique et le Congo ? Quelle place ce masque va-t-il occuper dans sa communauté d'origine ?

Un contexte tumultueux et dynamique

Le retour du masque *kakuungu* en RDC est la résultante de plusieurs facteurs. Au lendemain de l'indépendance, les relations entre la Belgique et le Congo sont restées tendues compte tenu des différents aspects économiques, financiers et culturels hérités de l'époque coloniale. Dès 1960, dans le cadre des négociations pour l'indépendance, des *leaders* politiques congolais, Joseph Kasa-Vubu et Patrice Éméry Lumumba en tête, formulent le vœu d'un retour des collections du Musée de Tervuren. Face au refus de la Belgique, voulant conserver le monopole de la gestion et des études de ces collections, les intellectuels et certains politiques congolais continuent à revendiquer leur restitution dans le cadre des discussions relatives au contentieux belgo-congolais. Ce n'est pourtant qu'en 1970 que l'idée de rapatriement des biens culturels va se cristalliser à la faveur de deux événements. D'abord, la création en 1970 de l'Institut des Musées nationaux du Congo (IMNC) qui résulte en bonne partie de la volonté de la direction de Tervuren de suspendre tout retour tant que le Congo ne dispose pas de collections représentatives ni de conditions adéquates à leur conservation et étude².

Ensuite, en 1973, durant le 3^e Congrès de l'Association internationale des Critiques d'Art (AICA) à la N'Sele et devant la tribune des Nations unies, le

1. Professeur d'histoire des musées du Congo à l'Université de Kinshasa.

2. Voir Van Beurden 2015 ; 2021.

président Mobutu demande « aux puissances riches possédant des œuvres d'art des pays pauvres d'en restituer une partie afin de pouvoir enseigner à nos enfants et nos petits-enfants l'histoire de leur pays » (Mobutu Sese Seko 1975 : 382). Après ces deux discours, 892³ objets furent transférés par la Belgique au Zaïre entre 1976 et 1982. Tandis que la « restitution » est une notion juridique qui suppose de réinstaurer le propriétaire légitime dans ses droits, les Belges préfèrent parler de « transfert » qui permet d'échapper à la question de la réparation et de « don », concept qui relève de la bonne foi des deux parties ou encore du dialogue entre les musées concernés. C'est dans ce contexte que l'accord entre la Belgique et le Zaïre portait entre autres sur l'apport de collections ethnographiques et d'art de la Belgique au Zaïre⁴ et non sur un vrai transfert de propriété au Zaïre.

Notons cependant que si, dans les années 1960, les revendications des *leaders* congolais ont été strictement culturelles, patrimoniales et identitaires, il n'en a pas été ainsi après 1970. La demande de restitution de biens fut alors utilisée par les autorités du nouvel État zaïrois comme un moyen de pression au moment des tensions avec l'ancienne métropole. Ainsi, entre 2016 et 2019, il y eut une grave crise diplomatique entre la Belgique et le président Kabila, suite au refus de ce dernier d'organiser les élections générales en 2016. Kabila profita de la réouverture du MRAC en 2018 – après cinq ans de travaux – et exploita les pressions exercées par la diaspora congolaise pour régler ses comptes avec les Belges. « Nous attendons la fin des travaux et l'ouverture de notre propre musée. [...] La demande de restitution sera évidemment sur la table. [...] Il y aura une requête officielle », déclare-t-il en faisant allusion à l'ouverture à Kinshasa du MNRDC, construit avec des fonds coréens, alors que la Belgique n'était pas parvenue à réaliser un tel projet durant et après l'époque coloniale. À titre de rappel, en 1945 et 1950, deux projets de construction d'un Musée de la Vie et de la Géologie à Léopoldville soumis au gouverneur général par le Comité des Amis de l'Art indigène furent rejetés. Dès 1960, en marge de la Table ronde économique, suite à la demande des Congolais du transfert pur et simple du MRAC, Lucien Cahen, directeur du musée, préconisa la création, dans le cadre d'un accord culturel belgo-zaïrois, d'un grand musée national à Kinshasa⁵.

En 2018, les relations entre Bruxelles et Kinshasa se dégradèrent à l'issue de l'élection contestée du président Félix Tshisekedi. Pour atténuer la crise, les œuvres d'art vont être utilisées comme monnaie d'échange politique. En novembre 2021, Thomas Dermine, secrétaire d'État pour la Relance et les Investissements stratégiques, chargé de la Politique scientifique, fait le déplacement en compagnie de la ministre belge de la Coopération au Développement, Meryame Kitir, pour présenter aux Congolais l'approche belge sur la restitution des biens culturels conservés aujourd'hui à l'AfricaMuseum de Tervuren. Voulant se démarquer de ses prédécesseurs

3. Van Geluwe 1979 : 37.

4. Van Geluwe 1979 : 35.

5. *Ibid.*

et conscient que l'ancienne puissance coloniale demeure une source de légitimation internationale des pouvoirs politiques congolais, le président Tshisekedi promeut la concertation quant au retour de ce patrimoine.

Contrairement à Mobutu qui s'exprimait généralement sur la question des œuvres d'art expropriées en dehors du continent, Félix Tshisekedi, lui, choisit les tribunes de l'Union africaine à Addis Abeba pour prononcer un discours, en 2021, sous le thème : « Arts, culture et patrimoines : leviers pour l'édification de l'Afrique que nous voulons ». À cette occasion, il demanda également la restitution des biens culturels africains spoliés pendant la colonisation. Cette croisade lui donne davantage de légitimité et fait de lui un panafricaniste au même titre que Mobutu. À l'opposé du régime de Mobutu qui reçut dans un cadre restreint le *ndop* venant de Tervuren par le ministre belge des Affaires étrangères et de Coopération au Développement Renaat Van Elslande⁶, Félix-Antoine Tshisekedi adopte une tout autre stratégie. Il organise solennellement pendant près de deux heures, en direct à la radio et à la télévision nationales congolaises, toute la cérémonie de remise du masque *kakuungu* par le roi Philippe⁷. Après la visite du Musée national par les deux dirigeants et leurs épouses, l'objet vedette est placé dans l'une des salles d'exposition du MNRDC pour permettre à la population de le découvrir.

Du côté de la Belgique, quelques événements avaient influencé l'engagement des autorités belges à rapatrier le masque *kakuungu* en RDC. Il s'agit notamment de la réouverture de l'AfricaMuseum en 2018. Ce vaste chantier de rénovation a inauguré une nouvelle approche « décolonisée » de ses collections qui associe, en partie, la voix de la diaspora congolaise dans une sorte de démarche cathartique. Le meurtre de George Floyd, auquel il faut ajouter l'impact du mouvement *Black Lives Matter* (BLM) en Belgique, joua également un rôle dans ce même registre de demandes sociales pour une décolonisation des institutions. Dans le sillage du BLM, des statues du roi Léopold II sont vandalisées dans plusieurs villes du pays, souvent maculées de peinture rouge pour symboliser le sang versé pendant la colonisation.

La commémoration des 60 ans de l'indépendance du Congo suscite un réveil de l'opinion publique en Belgique dont le point d'orgue semble atteint lorsque le roi des Belges, Philippe, exprima officiellement « ses plus profonds regrets » pour les « violences, les souffrances, les humiliations » commises au Congo belge. Dans son courrier adressé au président Félix Tshisekedi, le roi des Belges admet que « des actes de violence et de cruauté ont été commis, qui pèsent encore sur notre mémoire collective ». Et de reconnaître des « discriminations encore trop présentes dans nos sociétés ». Une première dans la monarchie belge, même si le roi s'abstint de présenter des excuses. Dans la

6. Mumbembele Sanger 2015.

7. En mars 1976, le ministre des Affaires étrangères et de la Coopération au Développement, Renaat Van Elslande, se rendit personnellement à Kinshasa afin de rétrocéder aux autorités zaïroises une statue royale kuba *ndop* lors d'une cérémonie très restreinte qui se déroula en présence du ministre zaïrois des Affaires étrangères, Ngunza Karl-i-Bond, et de Bisengimana Rwema, directeur de Cabinet du président Mobutu.

foulée, une commission parlementaire spéciale, ayant pour mission de se pencher sur le passé colonial de la Belgique en Afrique, a été créée. Cependant, après deux ans de travail, elle se refuse également à présenter des excuses pour les exactions commises au Congo, au Burundi et au Rwanda.



Figure 1. Remise officielle du masque *kakuungu* par le roi Philippe au président F.A. Tshisekedi dans le hall du MNRDC, le 8 juin 2022.

(Photo © P. Mumbembele Sanger.)

Un processus de prêt complexe

Entre la Belgique et la RDC, l'histoire se répète. Pour éviter la résurgence des vieux démons sémantiques (don, retour, restitution) des années 1970 et des éventuels obstacles dus à l'inaliénabilité du domaine public, le MRAC, détenteur du masque *kakuungu*, a opté pour un prêt à durée indéterminée dans le cadre d'une collaboration muséale avec l'IMNC. C'est pour contourner les difficultés dues à l'absence d'un cadre légal réglementant la restitution entre les deux pays que les deux musées se sont engagés dans un dialogue qui a débouché sur le prêt et le retour de *kakuungu* en RDC. Si ce geste est largement soutenu par le code de déontologie de l'ICOM (International Council of Museums), relatif au retour de biens culturels, il reste cependant plus politique que culturel.

À titre de rappel, la procédure classique en matière d'emprunt, qui débute toujours avec un dossier de demande soumis par l'institution emprunteuse (l'IMNC, en l'occurrence) avant le contrat à proprement parler entre le bénéficiaire et le prêteur, n'avait pas été respectée. Ainsi, en dépit du fait que la

partie congolaise, notamment les autorités de l'IMNC, se soit impliquée en début des discussions, le choix symbolique de cette pièce – qui n'est pas unique en son genre dans les collections de l'IMNC à Kinshasa – a été relativement arbitraire et unilatéral. En effet, le prêt ou dépôt, comme l'expliquent Cornu et Mallet-Poujol (2006), consiste en la mise à disposition temporaire de pièces appartenant à une collection publique au profit d'une autre institution pour une courte durée. Pour sa part, Chatelain (1993 : 432) considère le dépôt comme une aide de longue durée (n'excédant pas un an) accordée par une institution richement dotée à une autre qui l'est moins, et le prêt comme un moyen de faciliter l'organisation des expositions temporaires. Mais dans le cas du masque *kakuungu*, il a été emprunté par l'IMNC pour une période à durée indéterminée. On ne peut manquer d'y voir une restitution qui ne veut pas dire son nom.

Deux exemples illustrent cette ambiguïté : d'abord, l'affaire des manuscrits royaux pillés au XX^e siècle par la Marine française en Corée du Sud. Plutôt que de les restituer à la demande de la Corée, la France a mis en place un prêt renouvelable, quasi infini, entre les deux pays, permettant ainsi de contourner la sortie définitive du patrimoine national sans déclassement préalable⁸. Le cas de l'affaire des pistolets de Pouchkine sert de second exemple. Cadeaux du président Mitterrand à Gorbatchev, faisant en réalité partie des collections du Musée municipal d'Amboise, ils ont provoqué l'émoi lors d'une question parlementaire. Et le ministre de répondre : les pistolets étaient en réalité prêtés au Musée de l'Ermitage, soit une « opération de nature temporaire et révisable » (Ferrari-Breur 2013 : 47). Comme le constatent Cornu et Mallet-Poujol (2006 : 428), cette perméabilité se retrouve dans la pratique contractuelle muséale, car nombreux sont les dépôts effectués sous l'intitulé de « contrat de prêt ». Or cette appellation est impropre puisque l'exposition ne consiste pas en l'usage de la chose, mais en sa garde (Mallet-Poujol 2006 : 429). D'autant que le dépôt, une fois effectué, tend à devenir permanent, vu qu'il est systématiquement renouvelé à l'issue de chaque période quinquennale et passe pour un acquis aux yeux du dépositaire.

Comment les Congolais ont-ils accueilli ce prêt de *kakuungu* ?

Si l'arrivée du masque *kakuungu* en RDC a entraîné un véritable enthousiasme et éveillé la fibre identitaire nationale, elle a aussi suscité diverses opinions au sein de la population congolaise. Pour certains, le retour au bercaïl de l'enfant prodige était naturel et ne pouvait donc être considéré comme un prêt. Les Congolais n'envisagent donc pas un « aller-retour⁹ » de ce masque en Belgique et voient dans cette remise officielle une restitution proprement dite. Pour d'autres, ce geste du roi Philippe constitue un *mea*

8. Ferrari-Breur 2013 : 46-47.

9. Nous empruntons l'expression « aller-retour » à l'ouvrage de Boris Wastiau (2000) intitulé *Congo-Tervuren, aller-retour. Le transfert de pièces ethnographiques du Musée royal de l'Afrique centrale à l'Institut des Musées nationaux du Zaïre 1976-1982*.

culpa pour l'expropriation de leur patrimoine culturel durant la colonisation. C'est dans ce contexte d'ailleurs qu'une anecdote a circulé à la même période à Kinshasa, selon laquelle la cour royale belge était menacée par les esprits des ancêtres congolais en captivité au MRAC. Pour s'en délivrer, le roi des Belges devait se rendre personnellement en RDC afin de remettre aux autorités politiques et coutumières un échantillon symbolique d'objets conservés à l'AfricaMuseum. Cette opinion est celle défendue par des religions traditionnelles africaines et des mouvements messianiques comme les Églises des Noirs en Afrique, le mouvement Kimpa Vita et Vuvamu.

L'authenticité du masque pose aussi des questionnements. Après sa remise aux autorités congolaises, plusieurs rumeurs ont circulé selon lesquelles le masque remis par la Belgique serait une copie. Une image en noir et blanc présentant un autre *kakuungu* datant de 1939 a été partagée sur Facebook, sur Twitter ainsi qu'une vidéo sur YouTube, alors que ces deux masques sont différents. En effet, le masque qui figure sur le cliché en noir et blanc de 1939 est enregistré sous le numéro EP.0.0.14597 dans les collections d'archives photographiques du MRAC. Il n'a jamais fait partie des collections du musée. Le masque donné en prêt en RDC, lui, provient directement des collections du MRAC sous le numéro EO.1953.74.4158 et avait été sculpté par l'artiste Nkoy du village Pungu Lua dans le territoire de Feshi, puis collecté par le docteur Albert Maesen en 1954. Chercheur très respecté et fin connaisseur de l'art congolais, Maesen fut le promoteur de la thèse de doctorat du tout premier directeur général congolais de l'IMNC, le professeur Lema Gwete.

Le 22 juin 2022, dans une interview accordée à France 24, Julien Volper, conservateur en charge des collections ethnographiques à Tervuren, explique que si l'iconographie de ces masques *kakuungu/kazeza* (*kazeza* est considérée comme la « femme » de *kakuungu*) est relativement semblable d'un exemplaire à l'autre, les styles en revanche sont différents et expriment l'individualité créative des sculpteurs. Et d'ajouter : « dire que ce masque est un faux, sous prétexte qu'il ne ressemble pas à celui de la photo, revient à partir du postulat qu'il n'existe qu'un seul masque *kakuungu* (celui de la photo). Or, le corpus de *kakuungu/kazeza* comporte plusieurs dizaines d'exemplaires en collections publiques ou privées » (Volper 2022).

Du côté des autorités congolaises, on affirme également que le masque prêté par le MRAC est bel et bien authentique. Contrairement au masque datant de 1939, celui prêté par Tervuren a de grosses joues, des cheveux plus épais, des yeux plus enfoncés que celui apparaissant sur la photo d'archives. Nous soutenons, quant à nous, que la Belgique n'aurait rien à gagner à proposer à la RDC une copie au risque de créer une crise diplomatique entre les deux pays.

Si ces débats sur l'authenticité du masque *kakuungu* traduisent « le long combat de l'Afrique pour son art », pour emprunter l'expression de Bénédicte Savoy¹⁰, ils signalent aux différents acteurs impliqués dans les futures

10. Cette expression appartient au titre d'un ouvrage de B. Savoy (2023) : *Le Long Combat de l'Afrique pour son art. Histoire d'une défaite postcoloniale*.

négociations le besoin de favoriser le dialogue et l'inclusivité eu égard au patrimoine culturel transféré en Belgique à l'époque coloniale.

***Kakuungu* et sa communauté source**

Le masque *kakuungu* « prêté » par AfricaMuseum à l'IMNC appartient à l'ethnie suku. Les Suku, comme l'explique Lamal (1965 : 1), occupent une aire aussi étendue que trois provinces belges et se situent approximativement entre la Bakali et le Kwenge. Ils s'étendent sur deux provinces dans le sud-ouest de la RDC, à savoir les provinces du Kwango et du Kwilu. Dans le territoire de Feshi en province du Kwango, ils sont présents dans les secteurs de Ganaketi et de Lobo. Dans le Kwilu, on les retrouve dans les secteurs de Bindungi et Kibolo en territoire de Masi-Manimba.

Pour la communauté suku, le choix réalisé par la Belgique du seul masque « prêté » à la RDC n'est pas le fruit du hasard, mais dérive de quelques facteurs cumulatifs. D'abord, la reconnaissance des études anthropométriques de Lamal et Van de Ginste sur les Suku. En effet, dans sa monographie datant de l'époque coloniale sur les Suku, Lamal (1949 : 13) s'est intéressé entre autres à leurs caractères somatiques et à leur indice céphalique. Pour y arriver, il a recueilli près de 169 crânes à Buka, Tsona et Bwangongo. D'après lui, au moins 4 crânes sur 167 examinés possédaient un os supplémentaire situé entre les pariétaux et l'occipital. Treize crânes, au moins, sont caractérisés par des os supplémentaires divers, de plus faibles dimensions. Ce qui les différencie des autres groupes ethniques.

Une autre étude, qui crée de nouvelles hiérarchies physiques chez les Suku, est celle de Ferdinand Van de Ginste. Surnommé Waia-Waia par la population de Feshi à cause de sa brutalité¹¹, cet administrateur colonial a également recueilli des restes humains dans le Kwango et fait des études anthropométriques sur les Suku (Van de Ginste 1944). S'appuyant sur les études de Lamal, il a reconnu également la présence de l'os supplémentaire parmi la centaine de crânes qu'il avait collectés et expédiés au MRAC. Il a en outre publié les résultats de son étude dans le journal américain d'anthropologie physique où il compare les Suku aux Incas. Les intellectuels suku considèrent ces deux études comme des points forts de leur reconnaissance par rapport à d'autres groupes ethniques. L'os supplémentaire représente donc une source de fierté et d'identité locales. D'ailleurs, jusqu'à ce jour à Feshi, les professeurs d'histoire continuent à enseigner l'os supplémentaire dans leur programme de cours. Aussi, les radios communautaires locales encouragent-elles des émissions sur l'os supplémentaire et fournissent-elles aux auditeurs des informations sur les études anthropométriques dans l'histoire des Suku.

Ensuite, c'est la reconnaissance de la culture suku par l'État congolais. Le fait que ce dernier ait imprimé un masque suku sur un billet de banque en 1997 est vu par la communauté suku comme un facteur ayant poussé la

11. Voir le chapitre de Lies Busselen dans ce volume.

RDC à solliciter ce masque. En effet, les Suku ont également une vie culturelle et artistique intense. Leurs masques les plus connus sont le *kakuungu* (faciès masculin) et le *kaseba* (faciès féminin). Le *kakuungu* est en usage dans les réjouissances publiques, de même que le *mbawa*, même en dehors de la circoncision. Les masques revêtus lors des danses de la circoncision sont le *hemba*, dont le cimier représente une antilope, un éléphant ou une figure humaine.

Enfin, notre voyage en avril 2022 à Feshi avec Lies Busselen, chercheuse au MRAC, a constitué un facteur non négligeable. Deux mois avant l'arrivée de *kakuungu*, sans le savoir, nous avons effectué dans le cadre du projet « HOME » (Human Remains Origin(s) Multidisciplinary Evaluation) une enquête sur le contexte de collecte des crânes envoyés à Tervuren par Van de Ginste. Ce voyage a été vu par la population de Feshi comme un signe avant-coureur annonçant l'arrivée de *kakuungu*. Et beaucoup de se demander si c'était un hasard que la Belgique ait accepté de retourner le masque *kakuungu* seulement deux mois après l'enquête sur Van de Ginste ?

Si l'arrivée de *kakuungu* a été commentée de diverses manières par la communauté suku, elle a également permis de mobiliser son élite (députés, sénateurs, professeurs, ministres, fonctionnaires, etc.) de la diaspora à Kinshasa et de renforcer ainsi son identité culturelle. Cependant, très vite, des conflits et divisions internes liés au *leadership* entre élites allaient cliver cette communauté jusqu'à créer deux camps : d'un côté, les partisans de Meni-Kongo Kitwaka Semeti ; de l'autre, ceux de Kavabioko Fabrice alias Zombie. Si la cérémonie de la remise de *kakuungu* en RDC apparaissait comme une opportunité pour les autorités politiques congolaises de construire une unité nationale même éphémère, inversement elle n'a pas réussi à résoudre les conflits de succession au sein de la cour royale suku. Ainsi, la légitimité du pouvoir traditionnel de Kavabioko Fabrice est remise en question par les descendants de Kitwaka Semeti qui ne le reconnaissent pas dans la généalogie des Meni-Kongo.



Figure 2. Le président Tshisekedi avec le Meni-Kongo Kavabioko Fabrice alias Zombie après l'accueil du masque *kakuungu* au MNRDC par la communauté suku, le 20 août 2022.
(Photo © P. Mumbembele Sanger.)



Figure 3. Le Meni-Kongo Kavabioko et les membres de sa cour à côté du Premier ministre Sama Lukonde et de quelques membres du gouvernement congolais au *Grand Hôtel* de Kinshasa, après l'accueil du masque *kakuungu* au MNRDC par la communauté suku, le 20 août 2022.
(Photo © P. Mumbembele Sanger.)

Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons essayé de montrer que le débat sur la « restitution », le « transfert », l'« échange », le « prêt », le « retour » de *kakuunqu* en République démocratique du Congo est au centre d'enjeux sociaux, culturels, diplomatiques et politiques d'acteurs aux intérêts divergents. Comme on peut le voir, la cérémonie de remise du masque au MNRDC a hissé le président Tshisekedi au rang de nationaliste congolais et a ainsi donné à son pouvoir une certaine légitimité culturelle qui lui faisait défaut jusqu'alors. Elle lui a permis également de consolider ses liens diplomatiques avec la Belgique. À titre d'exemple, les deux pays ont signé par l'entremise de leurs ministres respectifs, Christophe Lutundula Apala, ministre congolais des Affaires étrangères, et Meryame Kitir, ministre belge de la Coopération au Développement et de la Politique des grandes villes, à l'occasion de cette cérémonie, un mémorandum d'entente sur « L'appui à l'implication de la jeunesse congolaise dans la reconstitution, promotion et conservation du patrimoine culturel congolais ». Ces accords scellent davantage les relations entre les deux pays.

Bibliographie

- Chatelain, J. 1993. *Droit et administration des musées*. Paris : La Documentation française.
- Cornu, M. & Mallet-Poujol, N. 2006. *Droit, œuvres d'art et musées*. Paris : CNRS Éditions.
- Ferrari-Breur, C. 2013 (juin) « L'(in)aliénabilité : quand le politique prime sur le droit ». *Juris art etc.* 3 : 46-47.
- Lamal, F. 1949. *Essai d'étude démographique d'une population du Kwango. Les Basuku du territoire de Feshi*. Bruxelles : Librairie Falk fils.
- Lamal, F. 1965. *Basuku et Bayaka des districts Kwango et Kwilu au Congo*, coll. « Annales des sciences humaines », n° 56. Tervuren : MRAC.
- Mobutu Sese Seko, J.-D. 1975. « Discours lors de l'ouverture du 3^e congrès extraordinaire de l'Association internationale des critiques d'art à N'sele, le 12 septembre 1973 ». In *Discours, allocutions et messages 1965-1975*, tome II. Paris : Éditions J.A., p. 382.
- Mobutu Sese Seko, J.-D. 1975. « Discours prononcé à la 28^e Assemblée générale des Nations unies à New York, le 4 octobre 1973 ». In *Discours, allocutions et messages 1965-1975*, tome II. Paris : Éditions J.A., p. 382.
- Mumbembe Sanger, P. 2015. « Les musées, témoins de la politique culturelle, de l'époque coloniale à nos jours, en République démocratique du Congo ». Thèse de doctorat, faculté des Sciences sociales et politiques, Université libre de Bruxelles.
- Mumbembe Sanger, P. 2022. « A long-term perspective on the issue of the return of Congolese cultural objects. Entangled relations between Kinshasa and Tervuren (1930-1980) ». In F. Bodenstein, D. Otoi & E.-M. Troelenberg (éd.), *Contested Holdings. Museums Collections in Political, Epistemic and Artistic Processes of Return*, coll. « Museums and Collections », vol. 14. New York/Oxford : Berghahn.

- Savoy, B. 2023. *Le Long Combat de l'Afrique pour son art. Histoire d'une défaite post-coloniale*. Paris : Seuil.
- Van Beurden, S. 2015. *Authentically African: Arts and the Transnational Politics of Congolese Culture*. Athens : Ohio University Press,
- Van Beurden, S. 2021. *Congo en vitrine. Art africain, muséologie et politique. Les musées de Kinshasa et de Tervuren*, coll. « Studies in Social Sciences and Humanities », vol. 180. Tervuren : MRAC.
- Van Geluwe, H. 1979 « L'apport de la Belgique au patrimoine culturel zaïrois ». *Museum XXXI* : 32- 37.
- Van de Ginste, F. 1944. « Anthropometric study on the Bapende and Basuku of the Belgian Congo ». *American Journal of Physical Anthropology* 4 (2).
- Volper, J. 2022. « Deux masques congolais *kakuungu* différents ». France 24. En ligne sur : <https://observers.france24.com/fr/europe/20220621-restitution-d-objets-d-art-la-belgique-aurait-elle-remis-de-faux-masques-%C3%A0-la-rd-congo>
- Wastiau, B. 2000. *Congo-Tervuren, aller-retour. Le transfert de pièces ethnographiques du Musée royal de l'Afrique centrale à l'Institut des Musées nationaux du Zaïre 1976-1982*, Tervuren : MRAC.



Géraldine Tobe.
(Photo et © Jeanpy Kabongo.)



La récente exposition de G. Tobe, *Kalunga*, à la maison Lever à Bruxelles.
(Photo et © Jeanpy Kabongo.)

Reconnexions ancestrales

Sarah Van Beurden¹ en conversation
avec Géraldine Tobe et Jeanpy Kabongo²

Le 7 juillet 2022, j'ai rencontré les artistes kinois Géraldine Tobe (née en 1992) et Jeanpy Kabongo (né en 1993) sur le site du projet « Handicap mental » de Tobe au service psychiatrique pour femmes de l'Université de Kinshasa. Notre conversation a tourné autour de la manière dont les deux artistes se rapportent aux arts congolais historiques dans leurs travaux et projets actuels, et sur les deux projets : « Esprit des ancêtres » et « Handicap mental ». Les deux artistes ont été formés à l'académie des Beaux-Arts de Kinshasa il y a une dizaine d'années. Déjà reconnue par ce style singulier, où elle utilise la fumée pour créer des silhouettes envoûtantes et parfois grotesques sur toile, Tobe a conçu le projet « Esprit des ancêtres » à la suite de sa résidence d'artiste au Musée royal de l'Afrique centrale en 2019. Le projet réunit 13 artistes africains dans un engagement autour d'objets africains, présents dans les collections européennes dites « ethnographiques » et « culture du monde », faisant ainsi revivre et réinventant un imaginaire collectif autour de ces objets qui les reconnectent aux pratiques et aux spiritualités ancestrales. L'objectif n'est pas simplement une exposition, mais également une conversation durable qui peut contribuer au développement d'un nouvel imaginaire collectif et d'une spiritualité restaurée. Le projet « Handicap mental » ajoute à cela l'idée de guérison. Au sein du service de psychiatrie pour femmes du Centre neuro-psychopathologique de Kinshasa, des ateliers d'art sont organisés pour les patients en psychiatrie afin d'activer les pouvoirs de guérison de l'art, de les nourrir spirituellement et de tenter de changer le regard de la société sur la maladie mentale.

La thèse de Tobe, à la base de ces deux projets, serait que les maux de la société sont fondamentalement liés à une déconnexion de la spiritualité ancestrale et à une influence destructrice du christianisme. Les deux projets sont aussi directement connectés à son histoire personnelle, un conflit familial né d'un clash spirituel, entre d'un côté une famille rigoureusement chrétienne et, de l'autre, une grand-mère qui, bien que protestante, a aussi conservé des croyances ancestrales luba. Enfant, elle est accusée, avec son frère malade mental, de sorcellerie ; sa vie a été marquée par ces croyances violemment contradictoires. Si, dans un premier temps, elle a cherché à les résoudre en suivant une formation pour devenir membre d'une congrégation religieuse, elle s'est, depuis lors, tournée vers la pratique artistique dans

1. *Associate professor* d'histoire et d'études afro-américaines et africaines à l'Ohio State University.

2. Avec tous les remerciements de l'auteur à Christine Bluard (MRAC) pour son aide éditoriale.

laquelle elle extériorise ses conflits intimes et intérieurs et les relie aux maux de la société. « Esprit des ancêtres » et « Handicap mental » tournent, tous deux, autour des concepts de réconciliation, de restauration, de restitution et de reconnexion, tant au niveau physique que spirituel.

Quelle était la base du projet « Esprit des ancêtres » ? Quelle en était la motivation ?

Géraldine Tobe [GT] : Ma grand-mère m'expliquait que l'art était vraiment au service de la société. Alors, avec ce que j'ai reçu d'elle, et comme je suis une artiste, le côté culturel, artistique, m'a de plus en plus intéressée. En 2018, j'étais en résidence à Leipzig, au musée Grassi. C'était la toute première fois que je voyais ce patrimoine-là en vrai. Cela m'a ouvert d'autres horizons et j'ai commencé à écrire ce projet « Esprit des ancêtres ». En 2019, quand je suis arrivée au musée de Tervuren, je savais exactement dans quelle direction je devais aller. Mes demandes étaient d'avoir beaucoup plus d'accès aux réserves. Parce que sur le plan spirituel, c'est très symbolique. Une petite parenthèse : j'ai passé un bon moment de ma vie au couvent et je connais l'importance des statues sacrées. Ce que ma grand-mère m'expliquait et ce que rapportait l'église catholique, tout cela était proche parce qu'elle me parlait des artistes qui pouvaient donner un corps physique aux esprits. Donc, sur le plan spirituel et émotionnel, pour moi, visiter ce patrimoine dans les réserves, c'était crucial, très fort. L'accès n'était pas facile, comme souvent. Je n'y ai eu accès qu'une seule fois. Avec tout ce que j'avais dans mon ventre, je souhaitais avoir accès plus régulièrement. Cependant, du fait que j'avais quand même réussi à y entrer une fois, spirituellement, symboliquement, c'était déjà fort. Ce patrimoine-là, il est muet. Et ce genre de travail, avec les artistes, permet que se crée une forme de langage.

Je m'interrogeais aussi sur cette mise en réserve. Parce que là c'est muet. Là c'est statique, alors qu'à l'extérieur, il y a toute une génération – et pas que moi – mais beaucoup d'autres qui aimeraient lire l'histoire de leurs ancêtres à travers ces patrimoines, pour apprendre et améliorer beaucoup de choses. Cette rencontre avec le patrimoine m'a permis de créer une série d'œuvres, entre 12 ou 13, si je me rappelle bien. Pendant ma résidence, je réfléchissais beaucoup sur cette question-là, vraiment, alors j'ai senti quelque chose, une voix qui m'a parlé : « Écoute Géraldine, cette question sur la spiritualité ancestrale africaine, c'est une question qui ne concerne pas que toi, cela concerne aussi toute une génération ». Comme nous ne sommes pas nés pendant la période coloniale, nous avons le projet de se réapproprier cela. Même si en vrai, on ne l'a pas vécu. Je dirai que nous sommes des enfants hybrides, on ramasse tout comme ça. Et c'est pour cela que j'ai eu l'initiative d'élargir le projet.

En poussant un peu plus cette réflexion, on peut dire aussi que c'est la manifestation de l'invisible et du visible, donc, en d'autres termes, qu'il s'agit de cohabitation. Le projet « Esprit des ancêtres » est un projet de résilience, d'abord avec moi-même, c'est un projet de réconciliation. Nous

ne sommes pas dans une forme de revendication, mais plutôt dans une forme de reconstruction. On est en train de reconstruire. C'est un projet qui consiste à reconnecter toute une génération d'artistes avec la spiritualité de ses ancêtres. Et si on développe l'idée de se reconnecter, c'est aussi une façon pour nous d'apprendre le savoir-faire de nos ancêtres. Ma grand-mère me disait que l'art était au service de la société. Alors, nous aussi nous souhaitons que l'art que nous faisons, une partie, puisse être au service de la société. C'est comme cela que nous avons eu l'initiative de créer le Club des Ancêtres. Le Club des Ancêtres, ce serait comme un camp d'initiation où nous allons inviter des professeurs, des gardiens de mémoire, des femmes sages, des chefs coutumiers et échanger avec les enfants, parce que ce sont eux qui seront les décideurs de demain. Un autre volet qui concerne toujours le savoir-faire de nos ancêtres est aussi la création de ce projet « Handicap mental ». Je ne dois pas oublier que d'un côté mon art, ce que je fais comme travail artistique, doit permettre à ma société de s'identifier aussi. Donc « Esprit des ancêtres », c'est comme un gros arbre et puis là, maintenant, il y a des branches comme ça qui sont nouées. D'un côté je le vois comme une mission sacrée. Nous, les artistes, on a cette responsabilité-là.

Comment restaurer, comment recréer les voix multiples des objets au musée ?

Jeanpy Kabongo [JK] : Nous, la jeune génération, nous sommes totalement déconnectés. On ne nous a pas appris à nous approprier les valeurs de ces objets-là, de ces œuvres. Et du coup, ce travail doit peut-être se faire en deux volets, d'un côté avec les œuvres qui sont dans le musée et de l'autre côté avec la société en place. Parce que même s'il y a l'envie de s'approprier nos biens au sein de la population congolaise, le mécanisme d'appropriation, le processus, l'initiation, comme on l'appelait chez les anciens, pour s'approprier ces biens, n'est plus. D'autant que nos ancêtres sont déjà partis. Et ces enseignements qui pouvaient nous aider à nous reconnecter ne sont plus. Maintenant, il faudrait voir comment faire ce travail ? Aller peut-être dans les villages ? Aller auprès de ceux avec qui on travaille, ceux qu'on appelle les gardiens de mémoire, les professeurs, tous ces anciens qui peuvent nous donner des pistes de solutions sur comment faire jouer ces œuvres-là, au sein de la société. Ils ne peuvent trouver un sens, un vrai sens, que si ces œuvres se retrouvent au sein de la société, pas derrière des bureaux, pas derrière des vitres. C'est beau, mais cela ne remplira jamais ce même rôle.

Il y a l'aspect matériel des objets à prendre en compte, et celui d'être en présence des objets. Mais il y a aussi le contexte qui doit être reconstitué autour des objets. Cela peut-il renforcer la nécessité d'avoir accès aux objets ?

JK : Oui l'accès y est pour beaucoup. Il y a 6 ans, je suis parti pour l'Inde et là-bas j'ai fait des études de cinéma. En vivant en Inde, j'ai retrouvé

une communauté qui avait un attachement fort en priorité à la terre – pas le pays mais à la terre, vous voyez ? Et ensuite à leur spiritualité. Donc je découvrais cela, qu'il est possible de ne rien avoir mais d'aimer sa terre en premier, d'avoir un attachement profond avec sa terre et plus encore avec sa spiritualité. À chaque échange que j'avais avec mes frères Indiens, ils me racontaient toujours quelque chose de chez eux : « Ah, nous, dans notre histoire, il y a ça », « nous, dans notre croyance, il y a ça », « nous, dans notre passé, il y a ça. ». Donc je me préoccupais peu de ce qui concerne mon histoire, de ce qui concerne mon pays. Et c'est là que j'ai commencé à cultiver l'envie de savoir qui sont mes ancêtres. D'où vient-on ? Qu'est-ce qu'on a ? La question cruciale qui me revenait souvent à l'esprit était : mes ancêtres, qu'ont-ils réalisé ? Parce que j'ai refusé la ligne qui dit : « ancêtres africains = esclaves ». N'y a-t-il pas quelque chose au-delà ? D'autres histoires qui peuvent me nourrir, moi ? Et quand je suis rentré à Kinshasa, j'ai eu la chance de tomber sur Géraldine et la quête est partie de là. Ce qu'elle a eu à accomplir, c'était des réponses que moi, je cherchais, parce qu'au travers du travail qu'elle réalise, moi, j'arrive à remplir le vide qui est en moi. Et lorsque j'ai commencé à avoir un peu plus de connaissances sur l'histoire ancestrale, cela m'a ouvert un peu l'esprit et m'a aidé à me décomplexer devant certains clichés, par exemple. Parce que, par ailleurs, l'Inde est vraiment un pays raciste aussi. Et du coup ce voyage avait créé chez moi une forme de complexe. De là est partie la révolution, la petite révolution. Parce que je voulais aussi parler en bien de mon peuple, parler en bien de mon histoire, mais je n'avais pas assez d'éléments. Quand j'ai commencé à me retrouver autour de personnes qui avaient assez de bagages, assez d'histoires, je me suis nourri de cela. Quand j'ai travaillé sur le peuple Bakuba, j'ai trouvé l'intense richesse qui se retrouve au sein de ce peuple. J'avais tout pour me réjouir et parler fièrement de ce peuple. Et je me suis penché plus sur leur textile. J'échangeais avec un professeur qui est bakuba et je lui ai dit que je voulais juste comprendre ce que le motif bakuba voulait dire. L'échange que j'ai eu avec lui m'a donné encore plus d'ouverture vis-à-vis de notre histoire. Il m'a expliqué que le peuple bakuba est très créatif, car cette population travaillait et réalisait des choses, pas seulement dans le but de les faire, mais de bien faire les choses. Ils avaient l'art de bien faire les choses. Sur certains objets, une personne pouvait passer deux mois à travailler, juste pour que le résultat soit magnifique, vous voyez ? Et le motif n'était que la cerise sur le gâteau. Donc c'est juste une petite portion de pratique par rapport à la connaissance qu'ils avaient, eux. Et si tu veux comprendre la profondeur de leur façon d'être, il faut t'imprégner de ce qu'ils faisaient. Il y a certaines choses que je ne pouvais pas comprendre dans leur profondeur. J'allais rester dans le superficiel, parce que l'histoire qu'on nous enseigne tient en quelques mots.

Par contre quand j'ai eu accès à quelque chose, à un objet, cela changeait tout ! Si l'on doit éduquer la société, ces éléments-là, ces œuvres-là peuvent être des témoignages forts pour montrer à la société d'aujourd'hui

que si les anciens l'ont fait, nous aussi, on peut le faire. Et sincèrement, si l'Europe cherche à faire un travail qui pourrait durer dans le temps, ce serait important de faire un travail autour de l'accès aux collections et pas de limiter ce travail à leur seul accès à eux.

Alors la reconstitution du patrimoine, c'est récupérer ?

GT : Comme on l'a dit, c'est un projet de reconstruction, de résilience aussi. Dans ce travail, il n'y a pas que les artistes. On a aussi besoin d'historiens de l'art, parce que c'est ensemble, c'est de cette manière-là que nous allons arriver à faire quelque chose qui va durer dans le temps. C'est la raison pour laquelle aujourd'hui on prend le temps nécessaire. On accompagne ce travail avec beaucoup de patience parce j'aime à dire que je le vois comme une mission. Mettre en œuvre l'« Esprit des ancêtres », c'est une mission. Je suis juste quelqu'un que les ancêtres, peut-être, ont utilisé pour remettre quelque chose sur la table, voilà. Cette spiritualité, c'est quelque chose de tellement fort, de tellement puissant, qu'il faut le faire lentement, en toute simplicité. Voilà, moi, je ne le fais pas pour tirer de la gloire. Apparemment, cette reconstitution est devenue comme une mode, c'est tendance. De mon côté, j'ai toujours eu cette spiritualité en moi. Je me rappelle, enfant, ma mère me demandait si j'étais réellement une enfant ou une vieille personne. J'avais déjà cette spiritualité. Elle se traduisait de deux façons : certains comprenaient que cela allait me conduire vers autre chose ; mais pour d'autres j'étais une sorcière. Pour nous le plus important aujourd'hui est de faire ce travail, le travail de construction. Parce que demain, ou après-demain nous ne serons plus là.

JK : Nous voulons que ce travail soit un palier pour les générations à venir. Comme nos ancêtres ont eu à créer un travail qui nous sert aujourd'hui de référence, de repère pour réécrire l'histoire.

Est-ce que les collections, les musées, ont encore un rôle à jouer, dans ce futur ? Est-ce qu'un retour physique des collections fait partie de ce futur ?

JK : Pour un jeune Kinois, la priorité est de trouver de quoi vivre, plus que de se préoccuper de ce que garde le musée. Je ne dirais pas qu'il faut exclure les institutions, mais je dirais qu'il faut voir quel serait leur rôle. Le musée devrait essayer de... je ne sais pas... peut-être qu'il doit changer de nom ? Parce que garder des objets derrière les vitres, pour faire beau... cela reste muet.

GT : Moi, je préfère ne pas m'avancer. Aujourd'hui, sur la table, il y a la question de la restitution. Je ne suis pas une politicienne, je suis juste une citoyenne qui est vraiment au-dedans de la société. Quand on parle « restitution », c'est au bénéfice de qui ? Le premier travail à réaliser selon moi n'est pas d'abord de restituer, parce qu'en cas de restitution, si ces objets-là viennent, ils resteront toujours au musée. Et où se trouve le musée ? C'est en ville. Tous les gens qui habitent loin, comment vont-ils faire ? Je dirais qu'il faut peut-être d'abord préparer le terrain. Il faut commencer

par un travail de dialogue, de sensibilisation. Je l'ai vécu au Bénin, quand je suis partie faire une résidence là-bas. Au Bénin, quand s'approche le festival vaudou, toute la société y participe. En RDC, si tu commences à faire ça, tu auras contre toi tous les pasteurs de Kinshasa ! Donc je pense qu'on doit d'abord faire un travail de sensibilisation, avant d'entamer cette étape-là.

Quel est le rôle des « Ancêtres » dans un projet comme « Handicap Mental » ?

JK : La société ancestrale proposait des solutions à des problèmes. Pour les maladies comme les maladies mentales, ils avaient des pratiques appliquées pour guérir. Et jusqu'à ce jour, dans certains villages, il y a encore ces pratiques. Dans un cadre purement scientifique, contemporain, on ne peut pas venir imposer les pratiques anciennes, parce que le cadre n'est pas approprié. Mais on peut évoquer la question et rappeler une façon de faire qui était aussi référencée. On progresse, mais on doit aussi garder à l'idée qu'il y a des gens qui, avant nous, ont déjà fait ce travail, par exemple, en utilisant l'art. Avec le temps, nous souhaiterions aussi ouvrir d'autres champs, faire intervenir d'autres pratiques et ce sont ces pratiques-là qu'on souhaiterait ressourcer. Comment les ancêtres travaillaient-ils avec les gens malades ? Comment les aidaient-ils à se réintégrer dans la société ?

Avez-vous un exemple, dans votre travail artistique, pour lequel vous pouvez dire, ce travail, cette production ou cette pièce d'art est le résultat de la réflexion et de la recherche de connexion avec les ancêtres ?

JK : Après ma formation en peinture, je me suis retrouvé dans la photographie. C'était par choix personnel. Cependant, je trouvais que la photographie restait un peu trop digitale pour moi. Quand tu travailles la peinture, tu es habitué à toucher de la matière. Ce côté-là me manquait un peu en photographie. Je suis un peu maniaque, dans le contrôle, j'aime contrôler ce que je fais. Alors l'idée de laisser mon travail imprimé par quelqu'un là-bas... Cela parfois me dérangeait un peu. J'ai donc commencé à réfléchir sur comment présenter mon travail, avec une pratique qui me serait propre, l'idée que chaque fois que je regarde l'œuvre, cela me parle. Parce que la photographie, c'est tellement européen, je peux me l'approprier comme étant un médium, mais il y a certaines limites, des formes de connexions qui risquent de m'éloigner de l'œuvre que je produis. Alors, en faisant mes recherches, comme j'aime le textile bakuba, je me suis dit : « Pourquoi ne pas faire mes impressions sur ce textile ? » En premier, cela pourrait devenir un support sur lequel imprimer mes photos, qui me serait propre ; ensuite, me servir de ce textile m'inscrit dans une continuité de travail que je peux projeter dans le futur. Parce que quand tu as un outil, que tu l'utilises, l'intelligence collective peut t'aider à le développer. Si moi, au travers de mon travail, je peux imprimer sur le textile bakuba, avec les gens qui le font, on pourrait ensemble réfléchir

à comment le moderniser, comment lui rendre la gloire qu'il avait dans le passé. C'est là où je travaille avec un collectif de femmes bakuba, elles m'aident à tisser le matériau. Elles font des broderies et c'est là-dessus que j'imprime mes photos. L'ensemble, le résultat final est pour moi une satisfaction parce que je me sens reconnecté avec mes ancêtres, à ma propre histoire et en plus, je vais présenter un travail qui, même si je ne suis pas là – une photo qui sera présentée quelque part –, va parler de mon histoire et de l'histoire de mes ancêtres.



Jeanpy Kabongo, *Madiba*.
(Photo and © Jeanpy Kabongo.)

GT : Je peux également répondre à ta question sur les résultats positifs et concrets. Aujourd'hui, il y a d'autres personnes qui peuvent parler de l'« Esprit des ancêtres ». Pour moi, c'est déjà un résultat qui me touche vraiment. En même temps, depuis que je suis dans le projet « Esprit des ancêtres », je me sens d'abord très calme en moi-même, à l'intérieur, apaisée. Cela me fait grandir aussi, je ne cesse de progresser dans mon art. Je vois cela aussi du côté des femmes. Pour les femmes artistes, ce projet m'aide à être un exemple pour elles aussi. Quelqu'un m'avait dit, « Mais, Géraldine, généralement c'est toujours les hommes qui font des projets. Là, pour la première fois, on voit une femme. » J'ai répondu : « Oui, pas une femme, mais une vieille femme. » Et pourquoi une vieille femme ? Parce que chez nous, par exemple, chez les Baluba, chez les Bakuba aussi, c'est la femme qui avait le pouvoir. C'est elle qui était au centre, et aussi, c'est la femme qui servait de lien entre les humains et le créateur. Donc la femme, elle est comme un arbre, un gros arbre qui donne de l'ombre pour que les gens viennent s'asseoir.

Conclusion

Bibiane Niangi Batulukisi¹

Les analyses évoquées dans cet ouvrage apportent une contribution essentielle au débat sur la provenance des objets cultu(r)els qui ont été arrachés de leur contexte africain, notamment ceux qui font partie de la collection du Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren. Les données contenues dans le présent volume en disent long sur le travail immense déjà accompli dans ce domaine. Une chose est certaine, ces objets cultu(r)els ont quitté l'Afrique dans un contexte inhabituel qu'Anne-Marie Bouttiaux qualifie de « rapports de forces inégaux ». En d'autres termes, quel que soit le mode d'acquisition de ces biens, leur déplacement de l'Afrique vers les musées et collections de l'Occident demeure dommageable du point de vue des Africains. Adilia Yip souligne cette prise de position lorsqu'elle écrit : « *I suggest that restitution should not only focus on the legitimate ownership and the violence of the theft, looting and pillaging, but also raise awareness of discontinuity, fragmentation and erasure of customary music culture caused by violence of colonisation and fragmentation of the customary political system* ».

On peut remarquer dans les différentes analyses présentées ici le résultat d'une vision eurocentrée. Il est tout à fait évident que la recherche sur la provenance des objets africains aujourd'hui conservés dans les musées occidentaux est une démarche louable en ce sens qu'elle aidera à faire connaître l'histoire de chaque objet. Elle marque une étape décisive dans les études des arts africains traditionnels. Mais elle pose aussi un problème de documentation que Donatien Dibwe dia Mwembu, à l'instar d'autres contributeurs comme, entre autres, Lies Busselen et Zoë Strother, pense résoudre en proposant le recours aux sources orales qui, selon lui, renferment les mémoires collectives, les récits de vie, les témoignages sur les événements que les informateurs ont vécus. Les enquêtes de terrain sur la provenance des sept squelettes de Wamba, les investigations au sujet du collier de Tippo Tip, les rumeurs autour de la tête du chef M'Siri et de l'épée d'honneur du chef Kamanda ont montré qu'en dépit de leurs limites, les sources orales peuvent contrebalancer, sinon compléter et corriger, les documents écrits. Le recours à ces sources vient sans nul doute contribuer à « la connaissance des contextes locaux de ces biens culturels dans la mesure où la population locale propriétaire de ces biens connaît leur histoire et leurs fonctions communautaires ». La recherche sur la provenance confère donc une légitimité à l'acquisition et, partant, à la restitution, parce qu'elle authentifie l'objet, le replace dans son contexte d'activation, révèle son mode d'acquisition (violence, don, échange,

1. Université de Kinshasa, République démocratique du Congo.

duperie, grugeage, achat négocié, etc.), retrace le circuit qu'il a emprunté, tout cela en prenant en compte le point de vue des communautés et celui de la personnalité du collectionneur. Cette recherche restitue l'objet à son contexte entier, au cycle *total* de sa circulation² et lui confère en quelque sorte une sorte d'« *agency* » en suivant les analyses de Arjun Appadurai³.

Cette focalisation sur la provenance devient inutile lorsqu'elle s'interpose comme un préalable dans le dossier de la restitution des objets divorcés de leur milieu *autochtone* (dans le sens biologique du terme). Elle suscite des interrogations et beaucoup d'indignation du côté africain pour nombre de chercheurs et d'activistes. Felwine Sarr, le co-auteur du fameux rapport Sarr-Savoy sur la « restitution du patrimoine culturel africain », tout en plaidant pour la mise en œuvre de recherches de provenance approfondies dénonce une façon de faire unilatérale qui renforce l'opinion selon laquelle l'Occident vient une fois de plus imposer ses dictats. Les règles du jeu sont une fois de plus imposées par l'Occident, et c'est encore l'Occident qui élabore le récit et la nomenclature salvifiques liés à la restitution après avoir été à l'origine du pillage. Les objets à retourner seront, de surcroît, sélectionnés d'après les conditions et les critères fixés par l'Occident.

L'éveil de la conscience africaine au sujet de la restitution des objets est irréversible. La restitution est attendue dans toute l'Afrique ; elle doit être immédiate et sans condition préalable. Ce que demandent les Africains concernés par cette question, c'est le retour pur et simple de leurs biens cultu(r)els⁴. « Récupérer ce qui nous appartient⁵ », soutient Joseph Ibongo, ancien directeur général de l'Institut des Musées nationaux du Congo. « Prendre avec violence ou acheter avec bonne conscience », lui fait écho Bouttiaux, importe peu pour les Africains qui attendent le retour sans condition de leur patrimoine. Ainsi, quel que soit le mode d'acquisition et de collecte, si l'objet présente un intérêt pour les sociétés africaines, la restitution doit être à l'ordre du jour. Restitution du patrimoine historique de l'Afrique, produit souvent par des « artistes » anonymes, n'oblitére cependant

2. On doit à Sarah Van Beurden (2015 : 11 ; 2021) une analyse minutieuse de la transformation des objets congolais (?) de « *curios* » en « *artifacts of science* », processus de *canonisation*, explique-t-elle, qui non seulement a octroyé une valeur (culturelle et marchande) à ces objets, mais a donné également naissance à l'anthropologie.

3. Appadurai 1986 ; voir également la mise à jour Van Binsbergen & Geschiere 2005.

4. Durant les deux premières décennies du XX^e siècle, les œuvres cultu(r)elles du Congo viennent enrichir les musées ethnographiques de Belgique, Grande-Bretagne, Allemagne et des États-Unis en lots de plusieurs milliers d'objets. Sans doute plus d'une centaine de milliers d'objets, écrivent Enid Schildkrout et Curtis A. Keim, ont été « enlevés » du Congo avant la Première Guerre mondiale. Il suffit de parcourir l'ouvrage classique de Suzanne Preston Blier (1997 : 267-269, les « crédits photographiques ») pour mesurer l'ampleur du pillage. De Berlin à Los Angeles, en passant par Genève, Paris, Londres, New York, Chicago, etc., les collections en Occident ont bénéficié largement de ce pillage à grande échelle.

5. « La Belgique s'est octroyée plus de 500 000 objets qui nous appartiennent », s'insurge Ibongo, « sans parler des collections privées » (cité dans Dansoko Touré 2018). Ce pillage, selon Sarah Van Beurden, a été systématisé et légitimé parce qu'on a conféré à ces objets un label d'authenticité culturelle (*cultural authenticity*) en faisant passer la Belgique pour la gardienne et la régente du patrimoine congolais (Van Beurden 2015 : 13 ; 2021).

pas la circulation de l'art contemporain vers les musées occidentaux où certains artistes africains trouvent leur compte en y exposant leurs œuvres, comme l'indique Zoë Strother. Ainsi, dans l'interview qu'il a accordée à Didier Gondola, l'artiste congolais Barly Baruti opère cette distinction entre restitution (patrimoine ancien) et circulation (art contemporain), et joint le geste à la parole en offrant un dessin au roi des Belges lors de son voyage officiel à Kinshasa.

Pour que cette restitution soit une réussite pour les Africains, l'on devra privilégier et intensifier les échanges entre les institutions muséales de l'Occident et celles de l'Afrique. Il est impératif que les Africains participent à toutes les étapes de ce programme de restitution, y compris la sélection des biens à retourner et les modalités de leur rapatriement effectif. Un renforcement du partenariat en matière de formation des partenaires africains s'avère également indispensable.

L'art africain traditionnel – les recherches de provenance le concernant, ses fonctions dans les sociétés et les communautés qui l'ont généré, ses multiples vies ainsi que ses registres de circulation et son échelle de valeurs – ne peut plus être appréhendé dans un cadre épistémologique ectopique. Autrement dit, la restitution n'est en réalité que le prélude et la condition *sine qua non* d'un changement de paradigme qui va désormais présider à la réunion de ces objets non seulement avec leurs lieux de *vie* et de *valence*, mais aussi avec leur écosystème épistémologique. Dans ce sens, la restitution, lorsqu'elle est accomplie en dehors des paradigmes hégémoniques occidentaux et avec les communautés locales, devient un acte non plus seulement symbolique et correctif, mais *total* et révolutionnaire. Ainsi, à l'aune de cette révolution restitutive, de nouveaux savoirs, générés *in situ*, une épistémologie novatrice ainsi qu'une véritable heuristique peuvent dorénavant interroger ces objets et révéler tous leurs sens. La recherche de la provenance s'inscrit dans ce cadre-là aussi. L'histoire des objets africains est la parente pauvre de l'histoire de l'art et des études africaines. Poursuivre et développer les projets pluridisciplinaires serait une solution adéquate pour tant de chercheurs. Recenser et prendre la mesure de la ruée vers l'art africain doit figurer au cœur de cette recherche.

La question de la provenance ainsi que les nouvelles attentes sociétales qui émergent entraînent inmanquablement dans leur sillage une nouvelle conception du travail muséal qui prend désormais en compte certains aspects historiques et politiques. Nous ne sommes plus au temps où l'histoire de l'objet ne commençait que lorsque celui-ci arrivait sur le sol européen, comme le fait observer El Hadj Malick Ndiaye⁶. Étant donné que la restitution concerne directement les musées de par leur rôle de médiateur et de garant de la pérennité des œuvres et de la mémoire collective, au cours de mes multiples échanges avec collectionneurs et chercheurs en Belgique, j'ai toujours soutenu que les Africains devraient se préparer à accueillir leurs œuvres. En

6. Ndiaye 2019 : 1-6.

d'autres termes, ils doivent créer des conditions d'accueil susceptibles de sécuriser et de mettre en valeur les objets qui seront retournés. Faisant écho à cette conviction, Mabilia Mantuba-Ngoma avait lui aussi tiré la sonnette d'alarme en déplorant la pénurie de musées dans un pays qui a « produit des biens culturels d'une variété inestimable [et] qui n'a pas encore les musées qu'il mérite⁷ ».

Cette réflexion sur la restitution va, cependant, au-delà d'une simple recommandation de création d'infrastructures adéquates⁸ que les récentes institutions telles que le MNRDC à Kinshasa ou le Musée des Civilisations à Dakar matérialisent enfin. Loin de suffire à elles seules pour la réussite de projets de restitution, et bien qu'elles soient devenues des outils incontournables dans les rapports Afrique-Occident⁹, les infrastructures doivent se plier à une exigence cardinale, celle de mettre les Africains au centre des activités liées à la restitution et d'aider à éveiller la conscience collective sur ce sujet. Or que constate-t-on aujourd'hui ? La restitution des œuvres est devenue l'affaire des professionnels des musées, un constat amer qui entrave ce processus de restitution. Contrairement à ce qui se passe dans certains pays de l'Afrique de l'Ouest, en RDC, les communautés d'origine sont mises en marge de ce processus. Tandis qu'en Afrique de l'Ouest l'on engage les publics traditionnels, notamment les villages, dès la conception même des projets culturels d'une telle envergure et jusqu'à leur mise en œuvre, la RDC peine à mobiliser au niveau *grassroots*. Les populations d'Afrique de l'Ouest sont devenues de véritables médiateurs pour le musée¹⁰ alors qu'au Congo une politique culturelle allant dans ce sens fait défaut en ce moment précis où la restitution des biens cultu(r)els bat son plein. Mobiliser de telles communautés vaut autant que construire les nouveaux musées en Afrique. Tout n'est cependant pas perdu d'avance. La RDC, en collaboration avec la Belgique, gagnerait à mettre en place de telles structures destinées à encadrer et mobiliser les communautés et à encourager la formation, les échanges scientifiques et culturels ainsi que la circulation sans entrave d'information.

À qui profitera cette restitution ? Ceux qui en parlent le plus aujourd'hui sont le personnel des musées, les chercheurs et professeurs d'universités, le personnel du patrimoine culturel et les politiques. La restitution des objets d'art est une préoccupation qui enregistre peu de résonance dans les communautés en milieu traditionnel comme en ville. Ces populations affichent une certaine indifférence quant à cette restitution. L'on comprend dès lors la réponse non concluante des communautés de Wamba concernant le retour

7. Mabilia Mantuba-Ngoma 1999 : 445.

8. D'autant plus que des enquêtes menées à Kinshasa, Bamako et Dakar ne laissent alors aucun doute « sur le désintérêt populaire grandissant pour les musées d'art » (cité dans Tshikaya Kayembe Biaya 1999 : 758).

9. Rappelons cependant ici le rôle de États asiatiques dans la construction de ces musées.

10. On citera, pour illustrer ce propos, la création de la « Banque culturelle » du Mali qui, à partir de 1993, décentralise la sauvegarde du patrimoine national en impliquant les communautés locales dans des projets muséaux, de formation et de micro-crédit au niveau des villages ; voir Ndiaye 2007 et Yattara 2007.

des sept squelettes de Mbwiti. L'exhumation est, du reste, perçue comme un sacrilège. En outre, on n'enterre pas deux fois un corps dans cette culture !

Pourquoi et comment susciter l'implication des communautés, gage du succès de ce processus de restitution ? Les communautés d'origine sont-elles vraiment intéressées à ce retour d'objets cultu(r)els anciens ? Nous sommes tous sans ignorer les changements qui se sont opérés dans les cultures africaines depuis la colonisation et jusqu'à ce jour. Essentiellement religieux, beaucoup de ces objets ont disparu de la scène et de l'imaginaire en cédant la place aux symboles chrétiens. La religion occidentale telle que pratiquée dans nos milieux a détourné l'Africain de sa propre intériorité, de ses référents religieux et donc de sa tradition. Les deux religions étant incompatibles sur plusieurs plans (symbolique, liturgique, etc.), il a fallu que l'une d'elles disparaisse. Ainsi, aujourd'hui, dans nos communautés, les masques ont disparu avec la cessation de l'institution *mukanda*¹¹ ; le devin bénéficie encore d'une audience, mais ses méthodes et techniques ont changé et les symboles sculptés disparaissent pour céder la place aux pierres et aux noix. Les progrès technologiques et la mondialisation occidentalisent davantage nos cultures. Mieux encore, ils contribuent à la destruction de cultures africaines. Et aux yeux de ces Africains de la nouvelle génération surtout, ces objets dont il est question ici appartiennent au monde occulte, à la magie noire et à la sorcellerie comme l'ont caricaturé les Européens, missionnaires en tête, du XIX^e siècle. Il s'agit ici en l'occurrence de la présence d'une rupture entre deux types de sociétés et de l'irruption de nouvelles identités culturelles « pré-coloniales ». Mais la mutation sociologique n'est pas l'apanage de l'Afrique : l'Europe également expérimente la modification des rapports de l'individu à la culture. Cependant, en Occident tout est mis en œuvre pour s'assurer que la jeunesse reçoive une dose de « tradition » dans son cursus éducationnel afin de faire face aux nouveaux défis auxquels les institutions tentent de répondre. En Afrique, en revanche, la génération actuelle se désintéresse totalement de sa propre culture traditionnelle. En RDC, ce désintéressement s'observe à tous les niveaux du système éducatif (primaire, secondaire, universitaire et supérieur). Aucun cours d'initiation au patrimoine n'est dispensé ; l'enseignement des arts, de l'histoire de l'art africain est quasi absent des programmes éducatifs.

L'absence d'une politique culturelle, l'inconscience des politiques, des experts, des parents et des enseignants (tous niveaux confondus) sont à blâmer. Pendant les sept années passées à la tête d'un institut supérieur pédagogique, j'ai déploré ce fait et décrié l'analphabétisme culturel au sein de la population, notamment parmi nos étudiants qui acquièrent les rudiments nécessaires pour occuper plus tard les fonctions de formateurs de nos élèves du secondaire. Une initiation au patrimoine culturel est plus que nécessaire pour pallier la crise d'identité dont souffre la jeunesse africaine.

11. L'usage et l'intervention des masques dans cette initiation masculine était répandus au Congo, notamment chez les Bayaka, les Basuku ainsi que les Bapende ; voir par exemple Strother & Nzomba Dugo Kakema 2020 : 254-272, et Niangi Batulukisi 1999 : 85-91.

Il n'y a pas de développement sans créativité. Le Congo, aujourd'hui, se réduit à une société de consommation d'objets valorisés par l'Occident et dévalorisés à travers une chaîne de production qui remonte souvent à la Chine¹². Peu d'accent est mis sur la promotion des valeurs humaines et culturelles. Une mobilisation sociétale quant à la valorisation de la culture et de la protection du patrimoine permettra de susciter chez des jeunes Congolais la curiosité et de libérer leur créativité, gage du développement intégral. Elle permettra le renforcement de l'identité et des liens entre communautés.

Il convient également d'appeler à la réactivation, au développement et/ou à la création de réseaux de musées locaux en RDC (notamment celui des musées provinciaux de l'IMNC dont de nombreux acteurs culturels congolais plaident aujourd'hui la cause¹³). Ces derniers seront des supports incontestables à cette politique de la restitution des objets détenus à l'étranger. Puisque l'enseignement de l'art et de l'artisanat demeure le parent pauvre de l'école moderne africaine, les musées locaux pourront supplanter cette formation scolaire grâce aux activités pédagogiques programmées dans ces musées locaux en partenariat avec l'école. Ces activités intégreront la culture traditionnelle dans tous ses aspects socioculturels, moraux, magico-religieux et économiques visant au développement intégral. Je rejoins ici la discussion autour du retour ou non des sept squelettes des Mbuti de Wamba dans le nord-est de la RDC. Restituer ces ossements afin d'organiser des rituels funéraires n'est pas une question essentielle, d'autant plus que ces funérailles ont déjà eu lieu. Au lieu ou, plutôt, en sus de ces rituels, la restitution doit comporter des œuvres caritatives impactantes telles que la construction d'écoles, d'hôpitaux, etc.

Il va donc falloir associer les communautés, les jeunes surtout, appelés à juste titre « agents du changement ». L'Afrique attend de l'Occident son accompagnement quant au renforcement des capacités d'accueil des objets retournés et aux programmes de formation des experts chargés du patrimoine. En favorisant dans chaque région la création d'instituts pour la formation de ces experts, on accroît ainsi leur capacité à vulgariser et à mobiliser les communautés locales et surtout les jeunes quant aux valeurs fondamentales que renferment les objets anciens afin d'encourager la conservation, la gestion et la promotion du patrimoine africain.

L'initiation des Africains au patrimoine cultu(r)el devra accompagner ce processus de restitution. Tout ce que les chercheurs évoquent comme entraves et obstacles à ce processus ne doit pas supplanter le manque d'éducation au patrimoine, le manque de conviction ferme et l'ignorance dans les collectivités de l'importance de ces objets du passé conservés dans leur pays

12. Ainsi, le « *made in China* », que les Kinois ont affublé du vocable à la fois péjoratif et dépréciatif de « *Guangzhou* » ou « *bwa* » (« chien »), inonde le marché kinois sous toutes ses formes, allant du petit objet le plus banal aux meubles et gros appareils électroménagers, tous souvent de très mauvais aloi.

13. C'est d'ailleurs l'axe de travail qui a été retenu par les experts de l'IMNC dans le cadre de leur participation au projet « PROCHE » cité en introduction de cet ouvrage.

d'origine. Nous insistons sur le fait que cette ignorance a beaucoup freiné ce processus de restitution. L'urgence d'une telle initiative s'impose dans une période où l'Afrique tente de réécrire son histoire, de recouvrer et de réinventer une identité propre. Comme Géraldine Tobe en témoigne dans l'*interview* recueillie par Sarah Van Beurden, les objets cultu(r)els produits par les ancêtres doivent être non seulement bien protégés, mais aussi faire l'objet de connaissance parce qu'ils constituent un important patrimoine matériel et culturel qui échoit en héritage à toute une génération dont Tobe fait partie¹⁴. Pour la sauvegarde et la pérennité de cet héritage, l'initiation à la connaissance du patrimoine en Afrique devra se faire sur base d'études et programmes réalisés sur place en Afrique et de travaux conçus par des musées de chaque pays africain. Ces études devront s'étendre sur les sites naturels et culturels. Il paraît urgent que la coopération entre les pays d'origine et les musées, essentiellement européens, concernés par la restitution des objets s'intensifie quant à la formation d'un personnel capable d'assurer cette tâche.

En définitive, le débat sur le retour des objets africains¹⁵ paraît irréversible. À ce jour, leur présence dans les musées ethnographiques occidentaux vient étoffer la liste des abus perpétrés par le système colonial au même titre que l'assimilation culturelle, la prédation des matières premières, la destruction de la faune et de la flore ainsi que la traite négrière et le code de l'Indigénat. Pour faire revivre sa mémoire collective et entamer le processus de réhabilitation culturelle, l'Afrique noire n'exige rien de moins que réparations et restitutions de son patrimoine cultu(r)el.

Bibliographie

- Appadurai, A. (éd.). 1986. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Biaya, T. K. 1999. « Les ambiguïtés d'une expérience privée : réflexions libres sur le musée en Afrique ». *Cahiers d'Études africaines* 155-156 (XXXIX-3-4).
- Dansoko Touré, K. 2018 (18 décembre). « Restitution du patrimoine africain : quel accueil pour les œuvres de retour en Afrique ? *Jeune Afrique* (article consulté en ligne).
- Mabiala Mantuba-Ngoma, P. 1999. « La nécessité de la promotion des musées en R.D. Congo ». *Annales Aequatoria* 20.
- Ndiaye, El Hadji M. 2019. « Musée, colonisation et restitution ». *African Arts* 52 (3) : 1-6.
- Ndiaye, M. 2007 (9 juillet). « Les musées en Afrique, l'Afrique au musée : quelles nouvelles perspectives ? ». *Africultures*.

14. En 1998, l'Unesco a entamé une initiative louable allant dans ce sens à travers un « Kit éducatif du patrimoine mondial » en 40 langues nationales, y compris en kiswahili, destiné à encourager les jeunes à s'impliquer dans la conservation du patrimoine culturel local et global.

15. À cet égard, les deux contributions de ce volume sur les collections naturalistes (Pouillard et Van Schuylenbergh) inaugurent des perspectives convergentes de recherche et d'analyse.

- Niangi Batulukisi. 1999. « Ngidi and Mukanda initiations rites: Forces of social cohesion among the Holo ». In M. Jordan (ed.), *Chokwe: Art and Initiation among Chokwe and related peoples*. Birminham/Munich: The Birmingham Museum of Art/Prestel, pp. 85-91.
- Preston Blier, S. 1997. *L'Art royal africain*. Paris : Flammarion.
- Schildkrout, E & Keim, C. A. (éd.). 1998. « Objects and agendas: Re-Collecting the Congo », in *The Scramble for Art in Central Africa*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Strother Z. S. & Nzomba Dugo Kakema. 2020. « The Role of Masks in the Eastern Pende Mukanda ». In Guyer, N. & Ober Hofer, M. (éd.), *Congo as Fiction : Art Worlds Between Past and Present*. Zürich: Museum Rietberg, pp. 254-272.
- Van Binsbergen, W. & Geschiere, P. (éd.). 2005. *Things, Agency, and Identities (The Social Life of Things Revisited)*. Münster: Lit.
- Van Beurden, S. 2015. *Authentically African: Arts and the Transnational Politics of Congolese Culture*. Athens : Ohio University Press,
- Van Beurden, S. 2021. *Congo en vitrine. Art africain, muséologie et politique. Les musées de Kinshasa et de Tervuren*, coll. « Studies in Social Sciences and Humanities », vol. 180. Tervuren : MRAC.
- Yattara, A. B. M. 2007 (janvier). « Les Banques culturelles du Mali : une expérience porteuse d'espoir ». *Africultures*.

Postface

Activisme, recherche scientifique et politiques d'(in)visibilisation et d'appropriation

Anne Wetsi Mpoma¹

Dans l'introduction de son ouvrage *Congo en vitrine*, Sarah Van Beurden note que le musée, en tant qu'institution, a contribué à induire une « compréhension racialisée de la différence culturelle à travers son dispositif muséal en regroupant les vitrines sur la préhistoire et l'anthropologie physique, et leur position de passerelle entre les salles sur la nature et celles sur la culture, encadrant les expositions ethnographiques et artistiques² ». Cette analyse m'a permis d'approfondir ma compréhension de l'impact du colonialisme dans l'émergence d'une identité nationale belge³ et d'affiner mes propres analyses sur la recherche de provenance. Mon propos ici est que le développement de la recherche sur la provenance des objets des collections muséales ne doit pas se substituer à une politique de réparation. Et ce que ce développement devrait encore moins faire, c'est ôter la parole aux revendications qui lui ont permis de voir le jour. Cette recherche ne doit pas se limiter non plus à de l'ethnographie, c'est-à-dire à une recherche des origines ethniques ou géographiques de l'objet. La recherche de provenance s'entend dans un contexte de décolonisation et ne devrait donc ni être dépolitisée ni utilisée en dehors d'un processus de réparation.

(Re)Making Collections / *La Fabrique des collections* décrit l'état des recherches actuelles sur la provenance du patrimoine africain. Au fil des chapitres, la question de la restitution des biens spoliés par la Belgique, ainsi que les relations de pouvoir qui la sous-tendent font l'objet d'analyses pertinentes. Cependant, il convient de souligner que la recherche de provenance ne conduit pas directement vers la décolonisation des collections muséales. Retenons comme exemple, parmi tant d'autres, la scénographie de la salle « Histoire coloniale » dans l'exposition permanente du Musée royal de l'Afrique centrale. En voulant limiter l'utilisation des menottes de chevilles à la période précoloniale, donc à un passé lointain, on laisse le visiteur déduire que l'époque contemporaine serait exempte de cette brutalité. La recherche de provenance met donc à nu des falsifications de la part

1. Historienne de l'art, penseuse décoloniale, directrice d'une galerie d'art et autrice.

2. Van Beurden 2021 : 71.

3. Deux autres travaux sur les origines controversées de l'Art nouveau ont également contribué à ma réflexion sur la question épineuse de l'impact culturel de la colonisation. Il s'agit de Silverman 2012 : 175-195 et Clerbois 2023.

non seulement du personnel muséal, mais aussi des collecteurs. Ainsi, dans ses notes personnelles, Maurits Bequaert consigne la remarque suivante au sujet d'un objet spolié : « Le village reste propriétaire et lorsque les gens seront assez évolués [*sic*], ils recevront cet objet en retour » (cité par Nikis et Smith, dans ce volume). Cependant, dans le contexte muséal, cette mention n'apparaît plus une fois l'objet catalogué dans les registres de l'institution. On attribue alors la propriété d'un objet servant lors de cérémonies rituelles – objet à haute portée symbolique pour les communautés à qui il fut pris – à ses producteurs. Il y a là, sans conteste, une falsification volontaire dans le contexte d'arrivée des objets dans les collections muséales.

Les années de travaux de rénovation qui ont précédé la réouverture de l'AfricaMuseum en décembre 2018 furent propices à une renégociation des relations de pouvoir entre les associations des diasporas africaines et le MRAC qui, en dépit d'avoir fait « peau neuve », demeure « indécouloisable » et continue d'incarner dans un contexte de postcolonialité et de décolonial des rapports de force coloniaux. Ce moment de renégociation a constitué un tournant majeur pour les militantes et les militants des diasporas africaines en ce qui concerne la redéfinition identitaire. C'est dans ce contexte national et dans un climat international où les théories décoloniales se diffusaient largement que des visites décoloniales de quartiers dont les noms des rues sont dédiés à des militaires s'étant illustrés dans des massacres furent multipliées, que des statues furent déboulonnées ou maculées de peinture rouge pour rappeler le sang que les personnes représentées avaient fait couler, sans compter les campagnes de plaidoyer pour la restitution des biens africains spoliés qui furent organisées partout dans le monde, en Afrique du Sud, dans les Caraïbes, en Amérique, en Europe et, bien entendu, en Belgique.

Dans notre plat pays, ce sont des militantes afrodescendantes qui ont lancé la campagne sur la restitution des biens spoliés. Plus précisément l'asbl Bamko-Cran, association présidée par Mireille-Tsheusi Robert, gérée par des femmes noires et ayant pour but la défense des droits des personnes afrodescendantes en Belgique. Éducatrice de formation et belge d'origine congolaise, Robert s'est d'abord illustrée dans le travail auprès des jeunes des diasporas ayant participé au mouvement des bandes urbaines à Bruxelles au début des années 2000, pour finalement – après avoir participé à la création de l'asbl Collectif Mémoire coloniale et Luttés contre les Discriminations – fonder le collectif Bamko, aujourd'hui Bamko-Cran, depuis son association avec le Cran français. Ainsi des rencontres, débats, cartes blanches, interviews ont rythmé la réouverture de l'institution muséale⁴. Il s'agissait notamment de faire entendre la voix des expertes et des experts de la diaspora malmenés pendant le processus de consultation censé mener à la création

4. Exemple de vidéo créée par Bamko sur <https://youtu.be/HADrIaoAubw>. Lire aussi les textes d'Anne Wetsi Mpoma : analyses sur <https://www.bamko.org/>; « Quand le temple dédié à la colonisation belge fait peau neuve » (https://docs.wixstatic.com/ugd/3d95e3_86cdb150e1844154bc756110001487f6.pdf) dans dossier « Musées coloniaux et “restitution” des trésors cachés » (<https://www.bamko.org/post-colonial>).

d'une nouvelle exposition permanente à voix multiples pour le désormais nommé AfricaMuseum. Car ce processus fut une occasion manquée pour l'institution de radicalement transformer la nouvelle exposition permanente en écoutant les voix d'expertes et d'experts des diasporas et du continent africain. Non seulement ces voix n'avaient pas été sollicitées en amont au sein du groupe d'expertes et d'experts désignés (uniquement certaines voix de la diaspora sur base d'une sélection par des associations de la diaspora et du musée – COMRAF – furent désignées pour participer à ce qui deviendra le Groupe des six), mais en plus la communication de l'institution présentait une collaboration empirique et hasardeuse comme un partenariat structurel réussi. Bref, la volonté de décolonisation affichée était plus une forme d'instrumentalisation qu'une réelle volonté de se soumettre à une obligation de résultat.

Parmi d'autres, la chercheuse Véronique Clette-Gakuba ainsi que l'activiste Georgine Dibua Athapol, l'artiviste Laura Nsengiyumva et moi-même avons pris part aux côtés de l'asbl Bamko-Cran aux échanges et activités ayant permis de rendre cette thématique présente dans l'opinion publique. Nous avons été épaulées dans cette tâche par le travail journalistique de Michel Bouffieux qui a publié des articles importants ayant permis d'alerter l'opinion publique sur la trajectoire tragique des « restes humains » du chef Lusinga et de ses compagnons d'infortune. Car quand Bamko-Cran a commencé à plaider cette cause en 2017, les personnes en face de nous se contentaient de nous sourire poliment. Pourtant, l'association a finalement amené ce plaidoyer, d'abord au parlement régional bruxellois (octobre 2018) puis au niveau du Parlement fédéral dans le cadre de la Commission chargée, en 2021, de se pencher sur le passé colonial, communément appelée « Commission Congo ».

Rappelons-nous que le militantisme des Congolais en Belgique remonte aussi loin que leur présence dans le pays. Le premier à avoir plaidé pour de meilleures conditions de vie pour les Africains en Belgique fut le panafricaniste Paul Panda Farnana qui prit la parole à plusieurs reprises au Parlement belge pour défendre la cause des anciens soldats congolais présents en Belgique. De même, les demandes de restitution n'ont pas attendu la rouverture de l'AfricaMuseum, mais remontent à la période coloniale, au moment même où certains objets furent enlevés, brutalement ou non, à leurs communautés d'origine dès la fin du XIX^e siècle (et comme plusieurs auteurs du présent ouvrage le rappellent).

Ce qui m'amène ici à problématiser la position des chercheurs qui se penchent sur la question de la provenance des objets non européens présents dans les musées européens. L'intérêt actuel pour la recherche sur la provenance doit être replacé dans le contexte de l'histoire des musées post-coloniaux. Ceux-ci étant soucieux de préserver leur survie, depuis le début du mouvement des indépendances africaines en 1960, organisent des séances de réflexion et mettent au point des stratégies pour continuer à justifier leur existence. Dans les années 1980-1990, les institutions culturelles jouaient la carte du multiculturalisme et entendaient représenter les cultures des personnes issues de l'immigration dans les pays européens. Aujourd'hui, nous

sommes passés à l'ère décoloniale, complètement dépolitisée et décontextualisée des revendications de réparation initialement inhérentes au mouvement décolonial. Les militantes et les militants doivent faire face à des institutions qui n'hésitent pas à se réappropriier des discours progressistes et, ce faisant, ils neutralisent les actions des associations actives sur le terrain et à l'origine du développement de la pensée et des revendications. Car, une caractéristique fondamentale de la société capitaliste et de sa philosophie néolibérale, dans laquelle la recherche scientifique s'insère elle aussi (et le MRAC est aussi un institut de recherche scientifique), réside dans sa capacité à se renouveler en tentant de coopter toute tentative de remettre son système en cause⁵. Ce phénomène de réappropriation est largement décrit par des chercheurs décoloniaux, notamment la Franco-Haïtienne Fania Noël-Thomassaint, cofondatrice du mouvement *Black Lives Matter* en France. Ce processus est également parfaitement décrit par Sirman Bilge⁶ en s'inspirant des travaux de Barbara Christian, tenante de la théorie critique féministe noire. C'est ce blanchiment, cette récupération au nom de la science, en l'occurrence la recherche sur la provenance du patrimoine africain présent en Belgique, qui m'interpelle. Dans la mesure où les associations de la diaspora ont œuvré à amener ces questions à l'agenda politique, les processus de restitution (et leur adjuvant que constitue la recherche de provenance) ne peut prétendre s'inscrire dans une démarche décoloniale sans intégrer les personnes expertes de la diaspora aux côtés des expertes et experts congolais et belges. En outre, on ne saurait mettre des conditions à la restitution. Et justement l'apport des expertes et experts de la diaspora est de pousser les tenants de la science, y compris les muséologues, et les politiques à déparier une bonne fois pour toutes recherche de provenance et restitution. Comment peut-on se hasarder à parler de provenance légitime en condition coloniale ? Comment catégoriser les « objets » coloniaux en « biens mal acquis » et « biens légitimes », et donc légiférer sur la restitution des uns (seulement en cas de requête, d'ailleurs) et non celle des autres ?

Car, est-il nécessaire de rappeler que la manière dont les objets ont été enlevés à leur milieu d'appartenance a volontairement été effacée et masquée par les personnes chargées de les « collecter ». Par contre, entre de « bonnes mains », la recherche sur la provenance des objets peut s'avérer un allié, sans en devenir pour autant une étape indispensable, pour envisager la restitution de ceux-ci ou tout simplement les situer historiquement. Ainsi, le cadre légal voté le 30 juin 2022 et qui soumet la recommandation du scientifique à déclarer une restitution d'objet comme légitime à la condition de pouvoir formellement prouver sa provenance devient un détournement et une instrumentalisation des luttes militantes. Cette instrumentalisation implique que les politiciens et certains scientifiques pourront continuer à se renvoyer la balle. Et je ne partage pas le point de vue des tenants d'une prétendue vision

5. Noël-Thomassaint 2019.

6. Binge 2015 : 9-32.

optimiste de la situation, qui consisterait à affirmer que ce cadre légal aurait le mérite d'exister et qu'il constituerait un signe de progrès. En droit, l'obligation de résultat ou de moyen reste incontournable. Ainsi, il ne s'agit pas simplement pour le débiteur d'affirmer s'évertuer à atteindre un résultat (le remboursement), encore faut-il obtenir le résultat (le remboursement). La « Commission Congo » a conclu son travail par un échec, parce qu'elle pouvait se le permettre. Elle n'était pas soumise à une obligation de résultat, ce qui aurait dû être son objectif. Dans d'autres circonstances jugées essentielles, tout le pays s'est déjà retrouvé à fonctionner sans gouvernement. Le Parlement aurait pu aller jusqu'au bout de ses prétendues ambitions. Tant que ce ne sera pas le cas, les différentes parties pourront continuer à instrumentaliser les luttes militantes, tout en rejetant la cause de l'échec sur l'institution d'en face et concurrente.

Or, nous avons assisté à une récupération scientifique et institutionnelle de ces thématiques. Des programmes d'envergure sont mis en place sans qu'aucune concertation de la diaspora n'y soit initialement prévue⁷. Les projets sur la restitution des « restes » humains (HOME) et des biens spoliés (PROCHE) continuent à questionner les processus de restitution en plaçant ceux-ci dans un contexte dépolitisé qui nous ferait presque oublier la manière dont ces projets d'envergure ont été pensés suite à des revendications d'associations des diasporas et après que 15 000 personnes se sont concertées pour envahir les rues de Bruxelles en juin 2020 pour dire que la vie des Noires et des Noirs compte. Le silence des scientifiques sur cette thématique importante, en connivence avec les politiques, n'est pas étonnant, mais mérite d'être souligné et nous rappelle à quel point tout savoir est situé. *La Fabrique des collections* ne fait pas exception à une certaine forme d'invisibilisation des militantes et militants de la diaspora. Habituellement aguerris à la pratique de la citation de leurs sources, les scientifiques semblent ne plus appliquer cette règle avec rigueur lorsqu'il s'agit d'exprimer les opinions des militants. Pourtant, il existe de nombreuses traces écrites de leurs déclarations : articles de presse, analyses d'éducation permanente, publications et aussi des articles scientifiques comme celui de Sarah Demart qui décrit justement le travail des femmes noires dans le milieu associatif afrodescendant, en prenant la peine de les nommer individuellement⁸.

Pour revenir au contenu de cet ouvrage, il me semble qu'il a aussi le mérite de la clarté et de la simplicité. Il établit des faits et pose un cadre. La vulgarisation des thématiques qui y sont abordées peut servir à réveiller les mémoires aujourd'hui, dans une société où l'amnésie sur le passé colonial prévaut. Il convient de sortir du lot le chapitre de Violette Pouillard qui aborde la question de la vie sociale des choses ainsi que la thésaurisation du vivant, et la manière

7. Quand nous parlons d'inclure la participation des membres de la diaspora, trois conditions *sine qua non* doivent être assurées : d'une part, leur assurer un rôle de partenaire, en amont, c'est-à-dire dans la conceptualisation du projet, et, d'autre part, mettre en jeu un véritable budget. Enfin, permettre aux consultantes et consultants de travailler en toute liberté.

8. Demart 2022.

dont les expositions, au sein des musées et zoos, participent à banaliser un processus de prédation « scientifique » qui a eu des conséquences environnementales et écologiques sans précédent pour les populations congolaises. Leurs séquelles sont encore visibles dans les comportements de certaines populations aujourd'hui.

L'ensemble de ces textes sur la recherche de provenance des pièces africaines présentes dans les musées belges fournit des informations précieuses qui ouvrent des perspectives concernant même des artefacts, apparemment anodins, comme les céramiques, qui rendent indéniable le contexte de violence dans lequel ces objets furent enlevés à leurs propriétaires et muséifiés.

L'effacement des acteurs africains liés aux acquisitions des objets une fois entrés dans les collections occidentales, à l'exemple des céramiques décrit plus haut, est à mettre en parallèle avec l'anonymisation des artistes africains, auteurs des objets dont les noms sont rares sur les cartels du musée (même quand ils sont connus ?). Et si par le passé, lors de l'Exposition internationale de 1897 au palais des Colonies, « les Congolais étaient relégués à l'extérieur dans un village africain, tandis qu'à l'intérieur, leur présence était incarnée par des grandes sculptures représentant des Africains, réalisées par des artistes européens⁹ », force est de constater que les voix des militantes et des militants ayant œuvré activement à la décolonisation du pays sont reproduites de manière souvent caricaturale par des scientifiques belges. Cette dichotomie est donc toujours bien présente.

Parmi les informations qui étayaient les affirmations des militantes et des militants noirs (puisque'il est de coutume que leurs propos soient soumis à une lecture et approbation scientifique avant d'être pris au sérieux), je retiens également la pratique passée et encore courante du *green washing* de la part de compagnies qui souhaitent redorer leur image. Hein Vanhee fait ainsi état de la Compagnie du Kasai, productrice de caoutchouc établie en 1902 et longtemps contrôlée par Léopold II. On apprend ainsi que celle-ci fournit des objets au Musée en 1905, 1910 et 1913. La présence d'Umicore parmi les donateurs qui ont permis la réalisation de la salle actuelle « Paradoxe des ressources » m'amène à affirmer que cette pratique du *green washing* est encore bien active. Ou peut-être faut-il parler ici de « *cultural washing* » ? Vanhee nous apprend également qu'au moins 60 % des objets du MRAC furent collectés avant la Première Guerre mondiale, donc avant l'annexion du Rwanda et du Burundi ; mais également dans un contexte de violence. Pour décrire le contexte de cette époque, l'historien Dibwe Dia Mwemba rapporte que « la mise à sac des biens d'un grand chef tué était la pratique courante chez les colonisateurs ». Ce dernier présente des témoignages oraux pour « exprimer le point de vue des Congolais », tout en rappelant que les archives coloniales ne sont pas neutres et ne reflètent que le point de vue des Belges. Or, la disparition du fétiche du chef Nkolomonyi des Songye (1903), de l'épée d'honneur du chef Kamanda ou de la tête du chef Msiri a laissé des traces

9. Van Beurden 2021.

dans la mémoire vive des communautés concernées qui peuvent servir utilement la recherche de mémoire sur ce passé partagé.

A.-M. Bouttiaux décrit, quant à elle, la notion de butin inhérente au principe de collecte muséale et qui, selon moi, rend tout processus de dépolitisation de la recherche de provenance problématique. Elle explique comment malgré toutes les précautions qu'elle s'efforça de prendre dans la collecte d'objets ethnographiques en Côte d'Ivoire, elle fut confrontée à une « difficulté voire impossibilité à rassembler des ensembles débarrassés de tout problème éthique ». Ce point mérite d'après moi d'être rappelé lors des échanges sur la restitution. Peut-on collecter des objets de manière éthique, en contexte colonial ou en contexte de domination économique et culturelle ? Car comme le rappelle B. Wastiau dans l'interview menée par Alisson Bisschop, l'objectif de la colonisation n'est pas de collecter en vue du développement de l'ethnographie ou des sciences naturelles, mais bien d'exploiter les ressources naturelles. De même, l'engouement actuel des universités européennes pour les études de provenance est certes parfois dicté par un élan de décolonisation, mais il cache à peine la volonté de justification du maintien de l'existence des musées et de la recherche. Lors de sa rénovation, l'AfricaMuseum aurait pu faire le choix d'intégrer des œuvres proposées par l'artiste commissaire d'exposition Toma Muteba Luntumbue lors de l'exposition *ExItCongoMuseum*, en plus des œuvres d'art contemporain que l'équipe a choisi d'ajouter. Mais il n'en fut rien. Or, les performances et installations proposées dans la cadre de cette exposition en 2010 avaient un impact important sur les enjeux décoloniaux de l'exposition.

Pour conclure mon propos : le développement de la recherche sur la provenance des objets africains et non européens présents dans les musées occidentaux permet de contextualiser l'arrivée de ces objets dans les collections et peut ainsi fournir davantage d'arguments moraux en vue de leur restitution. Plusieurs autrices et auteurs de ce volume s'attellent d'ailleurs à cette tâche. Pour autant, le processus de restitution devrait être pensé dans le cadre d'une politique générale de réparation au colonialisme et non conditionné à la recherche de provenance pour déterminer la légitimité ou non de ce processus. De plus, un effort (avec obligation de résultat) devrait être fait pour intégrer davantage de diversité dans les profils des chercheurs scientifiques subventionnés par les universités et instituts de recherche en Occident.

Bibliographie

- Binge, S. 2015. « Le Blanchiment de l'intersectionnalité ». *Recherches féministes* 28 (2) : 9-32.
- Clerbois, S. 2023. *Ivoire. Sculpture éburnéenne et discours colonial sous le règne de Léopold II*. Bruxelles : Peter Lang.
- Demart, S. 2022. « Afro-Belgian activist resistances to research procedures: Reflections on epistemic extractivism and decolonial interventions in

sociological research », *Current Sociology* 0(0). DOI : <https://doi.org/10.1177/00113921221105914>

Noel-Thomassaint, F. 2019. *Afro-communautaire : appartenir à nous-mêmes*. Paris : Éditions Syllepse.

Silverman, D. L. 2012. « Art nouveau, art of darkness: African lineages of Belgian Modernism, Part II ». *West 86th* 19 (2) : 175-195.

Van Beurden, S. 2021. *Congo en vitrine. Art africain, muséologie et politique. Les musées de Kinshasa et de Tervuren*, coll. « Studies in Social Sciences and Humanities », vol. 180. Tervuren : MRAC.

La recherche de provenance sur les patrimoines extra-occidentaux en Europe est devenue incontournable dans les domaines de la muséologie et des politiques culturelles. Pourtant, aucun ouvrage scientifique n'a encore examiné les collections du Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren (Belgique) dans leur ensemble. Alors que l'histoire de l'institution a déjà fait l'objet d'études, cet ouvrage propose de nouveaux cadres d'interprétation à la lumière des débats actuels. Articulé autour de deux axes – le champ patrimonial dans les contextes historiques et contemporains belge et congolais, et le cas plus spécifique des collections du musée de Tervuren –, ce volume collectif dresse un large panorama avec des recherches récentes et inédites, des entretiens et des contributions artistiques, explore les nouvelles tendances et présente les défis auxquels sont confrontés les musées aujourd'hui.

Les éditeurs

Sarah Van Beurden a obtenu son doctorat en histoire à l'université de Pennsylvania et est *associate professor* d'histoire et d'études afro-américaines et africaines à Ohio State University.

Didier Gondola a été formé en histoire sociale à l'Université Paris-7. Il est actuellement professeur d'histoire africaine et de Africana Studies à Johns Hopkins University à Baltimore.

Agnès Lacaille est historienne de l'art et muséologue (MA) spécialisée dans l'histoire des collections muséales. Elle est chercheuse au sein du service Patrimoines au MRAC.