



FILHOS DE IMPÉRIO E PÓS-MEMÓRIAS EUROPEIAS
CHILDREN OF EMPIRES AND EUROPEAN POSTMEMORIES
ENFANTS D'EMPIRES ET POSTMÉMOIRES EUROPÉENNES

Samedi 22 décembre 2018



Pirogue, Ubundu, RDC (1958), couloir de l' AfricaMuseum | 2018 | photo MEMOIRS

LA RESTITUTION DES ŒUVRES D'ART: UN PAS DÉCISIF DANS LE PROCESSUS DE DÉCOLONISATION

António Pinto Ribeiro et Margarida Calafate Ribeiro

En Belgique, le Musée Royal d'Afrique Centrale ferma définitivement ses portes le 7 décembre 2018, pour accueillir le nouvel AfricaMuseum. Ce musée fédéral belge a ses origines dans le Musée du Congo, créé en 1898 par le roi Léopold II dans le sillage de l'Exposition Universelle de Bruxelles de 1897. À cette occasion fut édifié un premier bâtiment à part entière, à Tervuren, tout d'abord conçu comme une



construction temporaire, mais qui devint permanente en raison de son caractère grandiose. L'exposition universelle cherchait, entre autres, à légitimer et auto-glorifier la figure de Léopold II en tant que roi des Belges et propriétaire absolu de l'État Indépendant du Congo, à mettre en valeur les ressources naturelles de ce territoire Africain, ainsi qu'à promouvoir la recherche sur ces terres par le biais de la science, tout en exaltant l'action coloniale. Or, cet espace s'avéra être trop exigü pour accueillir les collections et le grand nombre de visiteurs qui s'y rendait. Ainsi, avec les revenus de l'exploitation de l'État Indépendant du Congo, on construisit le majestueux bâtiment actuel, inauguré officiellement par le roi Albert I en 1910, quatre mois après la mort de Léopold II. Ce bâtiment a donc hébergé, jusqu'au 7 décembre dernier, le Musée Royal d'Afrique Centrale de Tervuren. Ses collections se composaient d'œuvres en provenance du Congo, du Burundi et du Ruanda, la plupart d'entre elles étant des objets de culte, d'artisanat, des minéraux, des espèces animales et végétales (dont certains animaux de grande taille empaillés), et incluaient une grande partie des objets exposés à l'occasion de l'Exposition Universelle de Bruxelles. Seuls étaient exclus de cette collection les 267 Congolais qui furent, eux, exposés en 1897, dans des villages préfabriqués construits sous à ciel ouvert à Bruxelles. Il s'agit d'un décor que l'on connaît (depuis les années 2000) sous le nom de « zoos humains », et dont la Belgique maintiendra jusqu'en 1958 à l'Exposition Universelle, la première à être organisée depuis la Deuxième Guerre Mondiale et la dernière dans son genre à exhiber des humains. Au cours de la première des expositions ici référée, sept Congolais ont trouvé la mort en raison des mauvaises conditions d'hygiène dans les jardins où ils étaient enfermés. Tout d'abord enterrés dans une fosse commune, les corps de ces Congolais ont finalement pu reposer dans un tombeau individuel, situé à l'extérieur d'une église de Tervuren. Cet emplacement constitue, de nos jours, un lieu de mémoire marquant pour la diaspora congolaise en Belgique. Inspiré par cet événement symbolique, le metteur en scène flamand Chokri Ben Chikha a créé la pièce de théâtre *Commission de Vérité*, mise en scène d'un tribunal dans lequel sont jugés ces faits à partir de la version des descendants des sept Congolais, qui demeuraient anonymes jusqu'alors. Aujourd'hui, ces noms sont inscrits dans les gigantesques verrières de l'AfricaMuseum, dans le couloir appelé « Transit-Mémoire », grâce à la pièce *Shadows* (2018) de l'artiste Freddy Tsimba. Lorsque le soleil bat sur ces vitres, les ombres des noms se reflètent sur les panneaux en pierre où sont gravés les noms des Belges morts dans l'État Indépendant du Congo, entre 1876 et 1908.

Aujourd'hui, au style classique de l'édifice de l'ancien Musée Royal de l'Afrique Centrale vient se joindre un nouvel immeuble conçu pour accueillir les visiteurs et pour assurer les activités de recherche, d'exposition et de formation, ainsi que les galeries d'art. Les deux structures conforment



l'AfricaMuseum qui, comme à ses débuts, était non seulement le plus grand musée européen d'objets de l'Afrique Centrale, mais également un musée d'histoire naturelle (ayant évolué vers une muséologie de la diversité) et un important centre de recherches et de formation. On y compte 80 chercheurs permanents dans les domaines de la biologie, l'anthropologie, l'histoire et la géologie, travaillant sur plus de 20 pays d'Afrique et formant près de 120 cadres africains par an. Cette réalité particulière a supposé un énorme défi lors des travaux de rénovation, car il ne s'agissait pas uniquement – tâche déjà significative en soi – de repenser ce qui, jusqu'aux débuts des années 2000, fut le dernier musée colonial au monde en raison de la muséographie, mais surtout de tenir compte de toute une culture de production de connaissances et de gestion des collections, dans un cadre de coopération et de développement. Le grand pari a donc été, sans doute, celui de considérer ce grand défi, nourri par de nombreux problèmes, comme l'occasion parfaite pour entreprendre une réforme intégrale. Et l'atout majeur a été, précisément, la participation des divers agents qui composent Tervuren, afin que la rénovation du musée se produise en suivant les principes d'intégration et de participation, aussi bien au niveau des scientifiques concernés que des spécialistes congolais et africains liés à une institution comme celle-ci. Ainsi, plusieurs associations et membres de la diaspora congolaise en Belgique ont rejoint le projet, et des artistes ont été invités à établir une relation avec la contemporanéité à partir du contact avec les archives du musée et ses collections. Par exemple, l'artiste visuel Sammy Baloji propose un nouveau récit à partir des paysages de peintures congolaises de l'époque coloniale et des photographies de personnes cette origine. En superposant ces images, la série *The Past in front of us* (2015) de Baloji produit un autre récit sur les archives qui se veut une interrogation sur le monde contemporain. Ce travail interdisciplinaire et collaboratif (à la fois scientifique et créatif), qui instaure un dialogue entre artistes, commissaires, artistes, activistes et gestionnaires culturels, a donné lieu à une nouvelle méthodologie de renouvellement fondée sur le dialogue, et dont l'intention est celle de produire une nouvelle vision pour la muséographie qui s'intéresse à ce type d'objets. Nous sommes face à une vision qui condamne le colonialisme tout en incluant la question de l'indépendance et qui, de surplus, transpose ce débat vers une conception historiographique plus étendue du territoire. C'est, en somme, une vision capable de réévaluer la période coloniale au sein de la muséologie, dans une perspective à la fois historique et contemporaine.

Le contraste entre le passé et le questionnement contemporain sur ce passé est justement présent dans les interventions d'artistes belges et congolais, lesquelles nous renvoient en permanence à la question du présent entendu comme héritage, comme mémoire ou comme réalité ce qui, au passage,



rejoint la contradiction en tant que représentation positive du phénomène colonial. Tel es le cas de l'œuvre intitulée *Réorganisation* (2002), de l'artiste congolais Chéri Samba, placée dans la même section du musée que celle des statues coloniales à caractère ouvertement raciste et stéréotypé (où l'on retrouve notamment le célèbre *L'homme-léopard*, de 1913, de Paul Wissaert) (1). Ce choix artistique synthétise en soi la convergence de débats et de dialogues dont se compose actuellement le musée.

Au moment du « réaménagement », et à la suite de nombreux débats publics et privés, trois options se présentaient pour les responsables de l'AfricaMuseum : vider le musée de son contenu et le présenter démuné des œuvres d'art ; détruire le bâtiment et construire un nouveau musée ; et, finalement, réinventer une muséographie capable d'assumer l'histoire de cet endroit tout en présentant une vision critique du colonialisme à partir du présent et des dires des multiples acteurs concernés. C'est cette dernière hypothèse qui a été retenue, la réorganisation de la collection permanente ayant été menée en fonction de grandes thématiques, *à l'aide soit de procédés d'exposition plus traditionnels afin de profiter les salles originelles du musée, soit par des choix plus contemporains comme des vidéos, des supports sonores et des projections grand format à caractère pédagogique. La question de la dimension territoriale du Congo est un aspect* qui a particulièrement retenu l'attention des commissaires, aussi bien dans la perspective de ses abondantes ressources naturels que dans l'exhibition de sa très riche biodiversité, ou encore en insistant sur sa longue histoire. Ceci assure par ailleurs le lien avec les principaux *topoi* du patrimoine immatériel en question, *à savoir la diversité linguistique, les rituels et les cérémonies, les expressions musicales, la littérature, l'art et la présence de la diaspora africaine en Belgique. Il a aussi été question d'actualiser les domaines culturels, en ayant comme fil conducteur l'interdisciplinarité dans la stratégie de montage de l'exposition permanente.* D'autres éléments clés de l'organisation le constituent la sémantique utilisée dans les cartels, les explications sur les fonctions utilitaires, rituelles ou artistiques des objets, ainsi que les origines précis de ceux-ci.

Lorsque l'on parcourt l'espace de l'AfricaMuseum en ayant présent sa profonde relation avec la contemporanéité dans le contexte actuel des discussions sur la restitution des œuvres d'art, beaucoup de questions surgissent, *à l'image de celles qui ont dû se présenter devant chaque équipe, chaque artiste ou chaque citoyen belge ou congolais ayant travaillé dans cet endroit pendant tant d'années.*



Peinture murale *Réorganisation*, de Chéri Samba (2002), AfricaMuseum | 2018 | photo MEMOIRS

Les questions autour de la restitution

Depuis quelques années, on assiste à l'irruption dans le domaine artistique d'œuvres et de discours qui insistent sur l'urgence de questionner la présence en Europe du patrimoine artistique et culturel des peuples africains, asiatiques et latino-américains. Il s'agit là d'un appel pour en finir avec cet « exil forcé », comme l'a désigné l'historien sénégalais Abdou Latif Coulibaly, au nom du Ministre de la Culture du Sénégal, dans le cadre du colloque *Sharing Past and Future—Strengthening African-European Connections*, organisé par l'AfricaMuseum et le Egmont-Royal Institute for International Relations en septembre 2018 à Bruxelles.



LA RESTITUTION DES ŒUVRES D'ART:
UN PAS DÉCISIF DANS LE PROCESSUS
DE DÉCOLONISATION

Citons à présent quelques œuvres qui abordent la question de la restitution : *A Tendency to Forget* (2015), une installation de l'artiste Ângela Ferreira, remet en question le parti-pris des anthropologues portugais António Jorge Dias et Margot Dias, dont le travail de terrain aux temps coloniaux au Mozambique se voulait apolitique ; le film *Bamako* (2006) d'Abderrahmane Sissako, à propos d'un groupe de citoyens d'un quartier de la ville malienne qui déposent une plainte contre les institutions financières européennes et nord-américaines responsables de l'endettement dans lequel se trouve plongé le continent africain ; la *Documenta des Arts de Kassel* de 2015, qui dénonce les génocides provoqués par les guerres civiles ; la performance de Kader Attia au Centre Pompidou à Paris, exigeant la restitution de ces œuvres en exil ; mais aussi le travail sur les migrations de l'artiste Barthélémy Toguo. Toutes ces œuvres, parmi tant d'autres, insistent sur l'impérieuse nécessité de poursuivre la décolonisation sur le plan de la politique et des arts. Dans cette même approche, l'artiste congolais Faustin Linyekula a présenté, en mai 2018, la pièce *Batanaba* sur l'esplanade extérieure du (encore nommé ainsi) Musée Royal d'Afrique Centrale, alors qu'il se était encore en travaux de rénovation. Dans le cadre d'un projet qu'il menait en tant qu'artiste résident du Metropolitan Museum de New York, Linyekula a trouvé dans les entrepôts du musée une petite statue de l'ethnie Lengola, à laquelle appartient sa mère. Le spectacle met en scène ce voyage de retour au village natal au Congo à la recherche des récits étouffés autour de cet objet. La question sous-jacente est de nature éminemment politique et éthique : comment cet objet est arrivé au musée newyorkais ? Dans quelle mesure l'artiste, mais également son propre pays, peuvent, eux, se reconstruire lorsque des parties de lui-même (d'eux-mêmes) sont muettes, disséminées dans plusieurs musées, galeries et collections privées européennes ?

Tel qu'il arrive dans tant d'autres musées européens possédant d'importantes collections issues de leur passé d'expansion et de colonisation, les questionnements surgissent non pas à l'intérieur de ces institutions, par le biais de formulations à caractère rhétorique et dont la propre réponse serait également plus ou moins rhétorique, mais surtout en provenance de l'autre rive, du côté des héritiers de cette spoliation. La voix des héritiers se trouve donc aujourd'hui à l'intérieur du musée, dans les œuvres d'art qui interrogent ce passé de manière ouvertement *dérangante*, dans la voix des diasporas si peu écoutées, dans les profonds hommages à leurs héros de l'indépendance, sur lesquels le deuil retombe de manière peu à peu consensuelle, dans ses guides noirs qui nous conduisent et qui nous font parcourir le musée parmi les objets reflétant leurs propres traits physiques, leur incertaine mémoire acquise, leur fragile sens d'appartenance constamment remis en question. Il est donc impératif de comprendre ce que ces objets africains signifient pour leurs héritiers directs. Il nous semble fondamental de creuser



cet aspect, dans la mesure où beaucoup de gens ne savent pas que les musées et les universités européennes abritent non seulement une multiplicité d'objets coupés de leur histoire d'origine, mais aussi une série de squelettes, de crânes et de parties de corps humains d'Africains qui ne reposent pas dans des tombeaux.

Il existe une longue tradition d'appropriation de corps, d'objets, d'œuvres et d'archives qui *dépasse largement* le cadre de la saisie des butins des guerres classiques. De nos jours, la grande majorité des œuvres qui font l'objet de réclamations provient de situations d'appropriation par occupation violente du territoire au moment de l'expansion. Le cas le plus ancien connu est peut-être celui du vol, perpétré par les militaires Espagnols, de 4000 « plumes vertes » de l'oiseau quetzal baigné en or de l'Empereur Aztèque Montezuma Xokoyotzim, et que le gouvernement autrichien refuse de rendre au Mexique sous le prétexte que ces pièces, déposées jusqu'aujourd'hui au Musée d'Ethnologie de Vienne, sont beaucoup trop fragiles pour être transportées. De la même période date un ensemble de codex ramenés en Europe, et auxquels on a changé le nom afin d'empêcher leur identification. Le colonialisme, par le biais des militaires, des agents coloniaux, des explorateurs et des missionnaires, a fait de ces agissements une pratique courante, tout en l'auto-légitimant sous prétexte que la possession du territoire supposait également la possession de toutes ses ressources et ses individus. De cette façon, on nourrissait les fétichismes, on démontrait le pouvoir et on encourageait les connaissances scientifiques occidentales, ainsi qu'un commerce fort rentable qui servait à l'enrichissement et au financement de l'Europe. Toutefois, cette pratique ne prit pas fin au moment des indépendances, en particulier dans les états africains, en ceci que dans plusieurs de ces pays l'appropriation illégale d'œuvres d'art a même augmenté pendant la postindépendance. Les cas *étudiés* du Ghana et du Nigéria, dont les pourcentages de spoliation sont particulièrement élevés (60% du total de leur patrimoine se trouve en-dehors de leurs territoires) constituent le paradigme de cette insoutenable situation. Cela s'explique certainement par les situations de conflit et les guerres civiles, par la destruction des musées et des lieux de culte, par la corruption et par l'oubli de ces œuvres de la part des régimes politiques qui les ont saisies, lesquels négligeaient, et même niaient, la valeur des pratiques rituelles et des objets de culture populaire ancestrale.

Or, l'histoire de la réclamation d'œuvres et d'archives obtenus sous conditions de conquête, occupation ou régime colonial est également étendue (2). Ces demandes de restitution ont vu le jour même pendant le XVIIIe siècle, bien que les résultats furent souvent infimes. Cependant, elles se situaient dans le



sillage de la fin de l'esclavage et des demandes de dédommagements entreprises notamment par des groupes anti-impérialistes. Mais ceux qui ont exercé une plus grande pression auprès des anciens colonisateurs furent les acteurs des indépendances des pays du sud et de l'Amérique Latine, cherchant à récupérer des œuvres, des dépouilles de leurs compatriotes, des archives et des échantillons. Cette situation s'est vérifiée, du reste, entre états qui échappent au dualisme Europe-Afrique, et dont voici quelques exemples de restitutions : celle du Royaume-Uni à l'Australie, en 1990, d'un folio en velours sur la déclaration d'indépendance de l'ancienne colonie ; celle de l'Italie à l'Éthiopie, en 2005, de l'Obélisque d'Axoum, saisi par Mussolini en 1937 ; la restitution du Japon à la Corée du Sud, en 2004, d'une sculpture prise pendant le protectorat ; celle, en 2011, des États-Unis au Costa Rica de 4500 pièces de céramique précolombienne volées par une entreprise d'import de fruits, et qui faisaient partie de la collection du Musée de Brooklyn à New York ; les dix drapeaux de la collection « Boxer Flags » rendus par la RDA à la Chine en 1955. Certes, ces remises sont épisodiques, et dans la plupart des cas elles ont été possibles grâce à l'intervention de négociateurs diplomatiques, et presque toujours sous le prétexte qu'il s'agissait de cadeaux et non pas de restitutions à proprement parler. Mais ces cas, parmi tant d'autres, montrent la dimension globale de la question du retour / restitution, ainsi que le sens Nord-Sud prédominant dans lequel elles s'effectuent, à l'exception des œuvres spoliées par les Nazis aux Juifs, et qui ont été rendues à leurs propriétaires légitimes par l'Allemagne ou par des institutions privées. Aujourd'hui, on estime qu'il existe en Europe près de 500000 pièces issues des territoires africains, le Quai Branly à Paris et l'AfricaMuseum à Tervuren possédant, quant à eux, un ensemble de 210000 pièces, c'est-à-dire 42% du patrimoine africain en Europe (3).

La situation de la restitution dans la République Démocratique du Congo (RDC) est, en fait, celle de tous les pays africains. Les initiatives récentes de la part de la France, comme conséquence des déclarations du Président Emmanuel Macron à Ouagadougou, capitale du Burkina-Faso, ont certainement accéléré un processus que son prédécesseur, Nicolas Sarkozy, avait initié mais en sens inverse dans son célèbre discours de Dakar. Rappelons qu'en Juillet 2007, de manière agressive et dans une terre étrangère, il avait fait l'éloge des bénéfices de la colonisation, tout en critiquant la stagnation du continent africain. La réponse cohérente et sérieuse, élaborée par vingt-trois intellectuels africains, et publiée sous le nom de *L'Afrique répond à Sarkozy. Contre le discours de Dakar* (2008), pose les jalons d'un possible dialogue à un autre niveau et laisse Sarkozy, ainsi que tout celui qui s'identifierait avec lui, muet. Avec finesse, Macron a su rompre avec ce silence, que ce soit par calcul diplomatique ou bien par volonté générationnelle, et a tenu des propos concrets sur la question de la restitution. En ce sens, il a fait appel



à des spécialistes tels que le sénégalais Felwine Sarr, professeur d'Économie, et la française Bénédicte Savoy, historienne de l'art, afin qu'ils présentent un rapport sur ce sujet. Ce rapport a récemment été rendu public, et publié ensuite sous le titre *Restituer le Patrimoine Africain* (4), au moment même où le Sénégal annonçait l'ouverture d'un grand musée panafricain à Dakar, le *Musée des Civilisations Noires*, construit avec l'aide de la Chine.

En RDC, la question de la restitution n'est pas une question récente. Elle a vu d'ailleurs le jour en pleine domination coloniale, lors de la création du *Musée de la Vie Indigène*, en 1936, mais également en 1960 avec l'indépendance, et aussi en 1973 aux temps du Zaïre. C'est ainsi qu'en 1973 voit le jour l'association des musées nationaux du Zaïre, sous la politique d'authenticité de Mobutu. En 1976 se produit donc la restitution d'un premier objet au Congo, et ce malgré les constants arguments des responsables de Tervuren selon lesquels le Zaïre de l'époque ne disposait pas d'un espace idoine pour accueillir ce genre d'œuvres. Par la suite, la Belgique a restitué plusieurs objets de catégories variées : pièces de musée ayant été exposées dans le village indigène de l'Exposition Universelle de 1958 ; œuvres en provenance du Ruanda ; objets ramenés au Congo par des techniciens formés à Tervuren, avec le consentement du Musée. Malheureusement, beaucoup de ces objets furent volés et intégrèrent le marché de l'art (5). Depuis, les demandes de restitution se sont interrompues. Aujourd'hui, la restitution est une question d'actualité, fondée sur des bases historiques. Quelques jours avant l'ouverture de l'AfricaMuseum, le Président de la République Démocratique du Congo, Joseph Kabila, a déclaré au journal belge *Le Soir* qu'il avait l'intention d'entamer des demandes de restitution en Mai 2019, à la veille de l'inauguration du nouveau Musée National du Congo, qui est actuellement en construction à Kinshasa avec l'aide de la Corée du Sud.

Cette question de la restitution est fort complexe, et exige une attitude positive des deux parties impliquées ; elle devrait donc adopter une méthodologie et un diagnostic capables de tenir compte des diverses situations contenues. Le pertinent travail de Jos van Beurden, *Treasures in trusted hands – negotiating the future of colonial cultural objects*, référé plus haut, identifie cinq catégories en fonction de l'origine des objets : dons à l'administration et aux institutions coloniales, les églises ou le Vatican ; objets obtenus au cours d'expéditions privées des états ou des royaumes ; objets saisis dans le cadre d'expéditions militaires ; objets et/ou archives obtenus pendant les missions. Il nomme aussi cinq formes d'acquisition de ces objets : achat par une valeur équivalente ; achat selon la législation coloniale, donc pour une valeur moindre ; acquisition contre la loi et pour une valeur inférieure ; et, finalement, vol ou astreinte.



Étant donnée l'importance du contexte général au sujet d'une thématique aussi sensible, nous sommes ici devant un cadre analytique assez compréhensif sur cette question, lequel sera certainement de grande utilité dans l'établissement d'une future politique commune européenne sur la restitution. Il s'agit donc d'un problème propre à toutes les métropoles coloniales et qui, tout en respectant les spécificités de chaque pays et de chaque cas particulier, devrait être élevée au rang de préoccupation commune de l'Union Européenne, afin de constituer une armature législative transnationale, à l'image même de la nature de la restitution du patrimoine.

De nos jours, les noms des musées et les transformations qu'ils subissent reflètent une volonté (un besoin) de changer d'identité : le parcours dessinant le chemin qui va d'un musée majoritairement ethnographique à un musée capable d'assumer les contenus culturels d'une autre réalité. Toutefois, que ce soit en raison de ses propres contenus, ou bien par les moyens d'acquisition de ce patrimoine pour finir en Europe, ou encore à cause de cette dystopie géographique, il semblerait que la mutation des noms des musées jadis coloniaux inaugure un nouvel ordre. Un autre ordre dans lequel la question de la restitution concentrera sans doute à nouveau envies, rancunes, frustrations, relations malmenées, mais surtout le légitime espoir de pouvoir raconter une autre histoire à partir d'autres espaces.

Nous sommes ici devant les signes d'une Europe complexe qui se débarrasse de son passé, qui se décolonise elle-même de ses anciennes colonies, qui se libère des images des anciens colonisateurs et colonisés tout en dirigeant son regard vers le fantasme de ses objets muséologiques. Il s'agit, en conséquence, des signes d'une Europe qui imagine un autre futur dans la mesure où elle réexamine ses récits nationaux. Par ailleurs, les défis sont tout aussi nombreux du côté africain, en commençant par une question liée à l'héritage européen, formulée en ces termes par l'historien Amzat Boukari-Yabara : certes, la question de la restitution concerne le patrimoine africain qui repose en Europe, classé comme tel par les institutions européennes. Mais il est également nécessaire de s'intéresser au patrimoine africain qui se trouve en Afrique, lequel est loin d'être dûment classé (alors qu'il devrait l'être). Bien que cette dernière remarque n'ait aucune conséquence sur les chiffres contenus dans le rapport de Felwine Sarr et de Bénédicte Savoy, *Restituer le Patrimoine Africain*, elle rend la question de la restitution davantage complexe, en même temps qu'elle problématise à nouveau l'interrogation sur ce que doit être considéré comme patrimoine (et surtout qui doit le considérer ainsi) tout en lançant aux institutions africaines un autre défi, celui-ci de nature postcoloniale.



Le projet de renouvellement de l'AfricaMuseum a également entraîné un changement d'avis de la part des responsables du musée par rapport à sa collection. À présent, toutes les pièces du musée sont identifiées et classées afin de procéder à d'éventuelles dévolutions lorsque les demandes de restitution arriveront, et selon les conditions accordées. Il serait souhaitable que la même chose se produise dans d'autres musées, archives et institutions européennes. À ce sujet, aucun doute ne devrait subsister : les œuvres emportées illicitement en Europe et aux États-Unis (ou dans quelque pays que ce soit) doivent être rendues en cas de réclamation de la part des états héritiers de leur provenance. Au-delà du principe de la restitution, il existe un ensemble de protocoles et de méthodologies qui doivent être tenues en compte pour chaque situation spécifique. Ceci, car, au-delà des problématiques déjà existantes, d'autres difficultés vont surgir, et les parties devront les résoudre à leur tour.

Dans bien des cas, il s'agit d'œuvres emportées en Europe de manière illicite, ou bien par le recours à la violence, et qui appartiennent désormais à des collections privées (celles-ci sont les plus difficiles de localiser et d'identifier). Il y a aussi des œuvres (la plupart d'entre-elles appartenant aux musées d'ethnologie, d'anthropologie et à des collectionneurs d'art) auxquelles leurs anciens propriétaires attribuent une importance symbolique, identitaire et culturelle qui font d'elles des objets inaliénables. En plus de cela, il est nécessaire d'ajouter les crânes et les squelettes faisant partie de collections scientifiques, autrement dit des dépouilles comme celles de Saartje Bartman rendus par le Musée de l'Homme de Paris à l'Afrique du Sud, dans celle qui fut l'une des premières initiatives diplomatiques de Nelson Mandela en tant que Président de l'Afrique du Sud. Trois approches sont possibles lorsqu'il est question du processus de restitution : la première, à caractère négationniste, s'appuie dans le système juridique de beaucoup de pays qui stipule que les biens de l'état sont inaliénables. La deuxième, de nature pratique, avancée par les autorités se réclamant comme propriétaires des pièces, et qui souligne le manque ou l'inexistence d'équipements aptes à accueillir ces objets dans leur pays d'origine. Finalement, la troisième approche, la plus pragmatique, se veut le résultat de négociations sérieuses entre les états, à l'image de la position adoptée par le gouvernement hollandais et les responsables des musées de ce pays. Ainsi, une fois les œuvres en Hollande en provenance d'Indonésie identifiées et classifiées, le gouvernement a accédé à restituer aussi bien des objets ramenés de manière indue que des objets ayant une signification culturelle symbolique pour les peuples dont ils sont originaires. Au-delà du fait que ce patrimoine a été classifié par les spécialistes européens, on ne peut pas oublier qu'il existe d'autres objets culturels qui échappent à une vision du canon européen, mais que les autres peuples les considèrent, eux, comme faisant partie de leur propre patrimoine. Il s'agit là d'un premier



problème qui doit faire l'objet d'une négociation culturelle impliquant plusieurs acteurs. Une grande partie de ceux qui s'opposent à ce processus de restitution sont justement ceux qui s'imaginent les salles des musées européens vides. Soit dit en passant, cela constituerait un scénario tout à fait stimulant pour que les détracteurs de la restitution puissent évaluer le deuil ressenti par des clans, des nations et des communautés religieuses lorsqu'ils se sont retrouvés dépossédés de leurs biens durant des siècles. À ce propos, il faut rappeler qu'un grand nombre d'œuvres à caractère rituel et utilitaire a été en effet conservé pendant des siècles au sein de tribus et de nations, souvent en raison du zèle avec lequel ils les gardaient. Ainsi, en premier lieu, il n'est pas question que tous les objets soient déposés dans des villages, ou remis à des chefs tribaux, comme sont souvent caricaturées ces communautés. Il existe par contre des options de conservation et d'exposition qui dépassent le cadre ordinaire du musée, ce dernier devant au passage profiter de cette question de la restitution pour reconsidérer sa fonction et son modèle institutionnel, de plus en plus commercial.

Quoi qu'il en soit, et en raison des conditions matérielles inégales dans les 500 musées de l'Afrique, le temps et la gestion de celui-ci seront des éléments précieux pour une restitution efficace et heureuse. Un dernier point, déjà identifié par ailleurs, est celui de la restitution des archives, autrement dit le sort des documents originaux en cours de numérisation. Pour ce cas spécifique, le principe doit être le même : les documents originaux sur des récits du territoire anciennement colonisé doivent intégrer les archives nationales de l'État qui les réclame, tandis que les copies numérisées devraient être accessibles aux institutions qui s'engageraient à en faire bon usage de celles-ci. Cependant, cette question de la restitution entraîne des responsabilités ultimes devant être partagées par tous les États concernés, à savoir l'engagement à prendre bon soin des objets et des archives rendus, notamment grâce à l'attribution de moyens économiques qui garantissent une bonne conservation et diffusion de ceux-ci. Il s'agit d'un investissement qui stimulerait à la fois l'éducation et la production de nouveaux récits interdisciplinaires capables de revenir sur les histoires nationalistes aux contours colonialistes, afin d'aboutir à une nouvelle Histoire globale. À cet effet, rappelons que pendant le réaménagement du Musée Royal d'Afrique Centrale, et jusqu'à sa transformation en AfricaMuseum, un conseil scientifique a accompagné tout le processus de transformation de l'institution. Sa tâche a été celle de surveiller chacune des étapes en formulant des questions dont les réponses, elles, suscitaient de nouvelles questions, souvent gênantes et qui, de fait, demeurent sans réponse pour certaines d'entre-elles. Or, aussi gênantes soient-elles, ce sont des questions nécessaires qui doivent continuer à être posées.



LA RESTITUTION DES ŒUVRES D'ART:
UN PAS DÉCISIF DANS LE PROCESSUS
DE DÉCOLONISATION

(1) Hergé se servira de cette image de l'homme léopard dans son *Tintin au Congo*, dont la plainte déposée par un citoyen Belgo-congolais constitue un exemple des débuts de cette discussion à propos de la question coloniale dans la société belge. Parmi d'autres exemples, on rappellera le livre d'Adam Hochschild, *King Leopold's Ghost: A Story of Greed, Terror and Heroism in Colonial Africa*, ainsi que les excuses publiques de l'État Belge adressées à la famille de Patrice Lumumba à la suite de l'enquête parlementaire au sujet de l'assassinat du Premier Ministre Congolais, assassiné en 1961.

(2) Voir: Jos van Beurden, *Treasures in trusted hands – negotiating the future of colonial cultural objects*, Leiden: Clues Interdisciplinary Studies in Culture, History and Heritage, Sidestone Press, 2017.

(3) Voir : Felwine Sarr et Bénédicte Savoy, *Restituer le Patrimoine Africain*, Philippe Rey/ Seuil, 2018.

(4) Felwine Sarr et Bénédicte Savoy, *Restituer le Patrimoine Africain*, Philippe Rey/ Seuil, 2018.

(5) Ce sujet a été abordé, parmi d'autres, le 11 décembre 2018 au BOZAR de Bruxelles, à l'occasion de la *Table Ronde: Les Musées En Convers(At)ion. Perspectives Congolaises sur la Restitution des Biens Culturels et la Transformation des Pratiques Muséales en Afrique*, organisé par l'AfricaMuseum et Waza Art Centre (Lubumbashi, RDC) dans le cadre du réseau *Voix Contemporaines Echos Mémoires* (VCEM), poursuivant les discussions entamées lors de l'atelier initié par le Goethe Institut-Kinshasa.

Traduit par Felipe Cammaert

António Pinto Ribeiro est chercheur au Centre d'Études Sociales de l'Université de Coimbra, dans le projet *Memoirs-Enfants d'Empires et Postmémoires Européennes* (ERC Consolidator Grant, n° 648624) et programmateur culturel. Son dernier titre paru est *África, os quatro rios, a representação de África através da literatura de viagens europeia e norte-americana* aux Edições Afrontamento, 2017.

Margarida Calafate Ribeiro est chercheuse principale au Centre d'Études Sociales de l'Université de Coimbra, où elle est responsable du projet *Memoirs-Enfants d'Empires et Postmémoires Européennes* (ERC Consolidator Grant, n° 648624). Elle est également titulaire de la Chaire Eduardo Lourenço à l'Université de Bologne/Institut Camoes (avec Roberto Vecchi).

ISSN 2184-2566

MEMOIRS est financé par le Conseil Européen de la Recherche (ERC) dans le cadre du Programme Communautaire de Recherche et d'Innovation Horizon 2020 de l'Union Européenne (n°648624) et a son siège au Centre d'Études Sociales (CES) de l'Université de Coimbra.