

La restitution des œuvres d'art : un pas décisif dans le processus de décolonisation

- > Par **Calafate Ribeiro, Margarida**
Université de Coimbra, Centre d'études sociales
- > Par **Pinto Ribeiro, António**
Université de Coimbra, Centre d'études sociales

Cet article a été préparé pour le projet MEMOIRS – Enfants d'Empires et Post-Mémoires Européennes, financé par le Conseil Européen de la Recherche dans le cadre du programme de recherche et d'innovation de l'Union européenne Horizon 2020 (convention n° 648624).

En Belgique, c'est dans les murs de l'ancien Musée royal d'Afrique centrale, définitivement fermé le 7 décembre 2018, qu'a récemment vu le jour une nouvelle institution baptisée AfricaMuseum. L'ancien Musée royal belge était un musée fédéral originellement appelé Musée du Congo. Il fut créé en 1898 par le roi Léopold II dans le sillage de la tenue de l'Exposition universelle de Bruxelles de 1897. À cette occasion, un premier bâtiment fut édifié à Tervuren, qui était d'abord conçu comme une construction temporaire, mais qui devint permanente en raison de son caractère grandiose. Cette exposition universelle devait favoriser le rayonnement de la Belgique dans le monde et avait notamment pour objectif de glorifier la figure de Léopold II en tant que roi des Belges et propriétaire de l'État indépendant du Congo. Dans ce musée du Congo, il s'agissait de mettre en valeur les ressources naturelles de ce territoire africain et de promouvoir la recherche sur ces terres par le biais de la science, tout en exaltant l'action coloniale de la Belgique. Or, cet espace se révéla trop exigu pour accueillir les collections et pour permettre l'accueil des nombreux visiteurs. En conséquence, avec les revenus de l'exploitation de l'État indépendant du Congo, un nouveau bâtiment majestueux fut construit et inauguré officiellement par le roi Albert I^{er} en 1910, quatre mois après la mort de Léopold II. C'est dans ce second bâtiment qu'étaient présentées, jusqu'au 7 décembre dernier, les collections du Musée royal d'Afrique centrale de Tervuren. Ces collections se composaient d'œuvres en provenance du Congo, du Burundi et du Rwanda ; la plupart d'entre elles étaient 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. Seuls étaient exclus de cette collection les deux cent soixante-sept Congolais qui avaient été, eux, exposés en 1897, dans des villages préfabriqués construits en plein air à Bruxelles et que la Belgique a maintenus lors des expositions internationales jusqu'en 1958, date de la première exposition universelle à être organisée depuis la Seconde Guerre mondiale, et qui fut aussi la dernière de ce genre à exhiber des humains.

Au cours de l'exposition de 1897, sept Congolais avaient trouvé la mort en raison des mauvaises conditions d'hygiène qui régnaient dans les jardins où ils étaient parqués. Tout d'abord inhumés dans une fosse commune, leurs corps ont finalement été transférés dans des tombes individuelles, situés 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*, mettant en scène un tribunal dans lequel ces faits sont jugés à partir de la version de l'histoire recueillie auprès de descendants des sept Congolais, demeurés jusqu'alors anonymes. Ces noms sont désormais inscrits sous les gigantesques verrières de l'AfricaMuseum, dans le couloir appelé « Transit-Mémoire », intégrés à l'œuvre *Shadows* (2018) de l'artiste Freddy Tsimba. Lorsque les rayons du soleil traversent les vitres, l'ombre des noms est projetée sur les panneaux en pierre où sont gravés ceux des Belges morts dans l'État indépendant du Congo entre 1876 et 1908.

Une rénovation en prise avec les problématiques contemporaines

Aujourd'hui, le style classique de l'édifice ancien contraste avec la modernité du nouveau bâtiment qui lui fait face, dans lequel se trouvent les salles d'exposition et

où sont organisées les activités de recherche et de formation. C'est dans ce nouveau bâtiment que sont accueillis les visiteurs. Les deux bâtiments réunis forment l'AfricaMuseum, qui est aujourd'hui, comme l'était autrefois le Musée royal, à la fois le plus grand musée européen d'objets d'Afrique centrale et un musée d'histoire naturelle. Quatre-vingts chercheurs permanents y sont accueillis, exerçant dans les domaines de la biologie, de l'anthropologie, de l'histoire et de la géologie, travaillant sur plus de vingt pays d'Afrique et formant près de cent vingt cadres africains par an.

Cette réalité particulière a constitué un défi important 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, mais aussi de tenir compte de la production des connaissances et de la gestion des collections dans un esprit de coopération et de développement. Le grand pari a donc été de considérer cet impératif comme une occasion parfaite pour entreprendre une réforme intégrale de l'institution. Et l'atout majeur de cette transformation réside, précisément, dans la participation à la refondation du musée des divers agents qui animent l'institution afin que sa rénovation soit menée dans le respect des principes d'intégration, aussi bien au niveau des scientifiques belges que des spécialistes africains liés à cette institution. Ce faisant, plusieurs associations et membres de la diaspora congolaise en Belgique ont rejoint le projet ; des artistes ont également été invités à travailler et à poser de nouvelles questions en lien avec les problématiques actuelles à partir des archives et des collections du musée. Sammy Baloji a par exemple conçu une œuvre proposant un nouveau récit de l'histoire à partir des paysages de peintures coloniales congolaises et de photographies de personnes originaires des mêmes régions. En superposant ces images, sa série *The Past in Front of Us* (2015) offre un autre regard sur les archives qui sont ainsi mises en résonance avec le monde actuel.

Ce travail interdisciplinaire et collaboratif, à la fois scientifique et artistique, a permis de mettre en place une nouvelle méthodologie fondée sur le dialogue entre artistes, commissaires et gestionnaires culturels, dont l'intention est de produire une nouvelle manière de penser la muséographie consacrée à ce type d'objets. Celle-ci condamne le colonialisme et questionne le processus d'indépendance du Congo dans une perspective élargie qui intègre l'histoire de l'environnement ou le patrimoine immatériel. Le but est, en somme, de proposer une vision ouverte favorisant la réévaluation de la période coloniale, à travers la muséologie, dans une perspective à la fois historique et contemporaine.



AfricaMuseum, Tervuren, 2020. © Philippe Mesnard

Le contraste entre le passé et le questionnement contemporain du passé est présent dans les interventions d'artistes belges et congolais. Ces dernières nous renvoient en permanence à la question du présent entendu comme héritage, comme mémoire ou comme réalité, ce qui, au passage, contredit l'idée d'une représentation positive du phénomène colonial. Tel est 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 *Homme-léopard*, de 1913, de Paul Wissaert[1]). Ce choix

artistique synthétise en lui-même la convergence des dialogues que revendique 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 dépouillé des œuvres d'art, détruire le bâtiment et construire un nouveau musée, ou bien réinventer une muséographie capable d'assumer l'histoire du lieu tout en présentant une vision critique du colonialisme à partir du présent et des commentaires des multiples acteurs concernés. C'est cette dernière option qui a été retenue : la réorganisation de la collection permanente a été menée autour de grandes thématiques où se mêlent des approches traditionnelles permettant l'exploitation des salles originelles du musée, et des choix plus contemporains recourant à la vidéo, à des supports sonores et des projections grand format à caractère pédagogique.

Les commissaires ont voulu valoriser certains aspects du territoire congolais telles que ses abondantes ressources naturelles et sa très riche biodiversité, de même que sa longue histoire. Partant de cette approche territoriale, ils ont pu tisser des liens avec les principaux *topoi* du patrimoine de ce pays : la diversité linguistique, les rituels et les cérémonies, les expressions musicales, la littérature, l'art, sans négliger la présence de la diaspora africaine en Belgique. L'interdisciplinarité à l'œuvre dans la stratégie de montage de l'exposition permanente a permis une actualisation des connaissances relatives à la culture de ce pays. Parmi les éléments clés de la scénographie, on peut souligner le travail effectué sur les termes utilisés dans les cartels, notamment les explications sur les fonctions utilitaires, rituelles ou artistiques des objets dont les origines sont mentionnées. La scénographie de l'AfricaMuseum contribue à rendre présentes à l'esprit les réflexions actuelles, parmi lesquelles les discussions qui concernent la restitution des œuvres d'art. En effet, beaucoup de questions surgissent lors de la visite du musée, qui reflètent sans doute celles qu'ont pu se poser les employés et les artistes, qu'ils soient belges ou congolais, ayant travaillé dans ce lieu.

La restitution, une revendication montante

On assiste depuis quelques années à l'apparition 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.

Parmi les œuvres qui abordent la question de la restitution, on peut citer : l'installation de l'artiste Ângela Ferreira – *A Tendency to Forget* (2015) – qui remet en question le parti pris des anthropologues portugais António Jorge Dias et Margot Dias, dont le travail de terrain au Mozambique à l'époque coloniale se voulait apolitique ; le film *Bamako* (2006) d'Abderrahmane Sissako, qui relate l'initiative 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 Togo. Toutes ces œuvres, et bien d'autres encore, insistent sur l'impérieuse nécessité de poursuivre la décolonisation dans les domaines de la politique et des arts. Dans une même dynamique, 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 était en travaux. 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 issue de l'ethnie Lengola, à laquelle appartient sa mère. Le spectacle met en scène, à partir de cet objet, un voyage de retour dans son village natal au Congo, à la recherche des récits perdus. Le questionnement sous-jacent est de nature éminemment politique et éthique : comment cet objet est-il arrivé dans le musée new-yorkais ? Dans quelle mesure l'artiste (mais également son propre pays) peut-il *se (re)construire* alors que des parties de lui-même (d'eux-mêmes) sont muettes, disséminées dans plusieurs musées, galeries et collections privées européennes ?

Comme cela s'est produit 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 des institutions, par le biais de formulations à caractère rhétorique et dont la réponse serait également de la même veine, mais surtout en provenance de l'autre rive, du côté de ceux qui se revendiquent comme des héritiers de cette spoliation. Leur voix se trouve donc aujourd'hui à l'intérieur du musée, parmi les œuvres d'art qui interrogent ce passé de manière ouvertement dérangeante, 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, 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 personnes ignorent que les musées et les universités européennes abritent non seulement une multitude d'objets coupés de leur histoire d'origine, mais aussi une série de squelettes, de crânes et de fragments de corps humains d'Africains qui ne reposent pas dans des tombeaux.



AfricaMuseum, Tervuren, 2020. © Philippe Mesnard

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 de territoires au moment de l'expansion. Le cas le plus ancien connu est sans doute celui du vol, perpétré par les militaires espagnols, de 4 000 « plumes vertes » de l'oiseau quetzal recouvert d'or de l'empereur aztèque Montezuma Xokoyotzím, et que le gouvernement autrichien refuse de restituer au Mexique sous prétexte que ces pièces, déposées jusqu'à aujourd'hui au musée d'ethnologie de Vienne, sont beaucoup trop fragiles pour être transportées (Burden, p. 112). De la même période date un ensemble de codex ramenés en Europe, dont on a changé le nom afin d'empêcher l'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 la légitimant au prétexte que la possession du territoire supposait également la possession de toutes ses ressources et de tous ses habitants. De cette façon, on nourrissait les fétichismes, on démontrait le pouvoir et l'on encourageait les recherches 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, puisque dans plusieurs de ces pays, l'appropriation illégale d'œuvres d'art a même augmenté après l'indépendance. Les cas étudiés du Ghana et du Nigéria, dont les pourcentages de spoliation sont particulièrement élevés (60 % du total de leur patrimoine se trouve à l'extérieur de leur territoire) constituent le paradigme de cette situation scandaleuse. Cela s'explique certainement par les contextes de conflit et de 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.

Un nouveau regard sur les restitutions à l'Afrique

L'histoire de la réclamation d'œuvres et d'archives obtenues lors de conquêtes, d'occupations ou au sein de régimes coloniaux est toutefois ancienne (Beurden). Ces demandes de restitution ont cependant rarement abouti. Elles ont notamment été formulées par des groupes anti-impérialistes, après l'abolition de l'esclavage, en parallèle de demandes de dédommagements. Mais ceux qui ont exercé la 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 et des archives. Cette dynamique s'observe aussi pour des États qui échappent au dualisme Europe-Afrique. On peut citer la restitution par le 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 par le 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 4 500 pièces de céramique précolombienne volées par une entreprise d'importation 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 restitutions sont épisodiques et, dans la plupart des cas, elles ont été facilitées par 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 prises par les nazis aux Juifs qui ont été rendues à leurs propriétaires légitimes par l'Allemagne ou par des institutions privées. Aujourd'hui, on estime que sont conservées en Europe près de 500 000 pièces issues des territoires africains. Le musée du Quai Branly à Paris et l'AfricaMuseum à Tervuren possèdent à eux seuls un ensemble de 210 000 pièces, c'est-à-dire 42 % du patrimoine africain en Europe (Sarr & Savoy).

La situation de la restitution à la République démocratique du Congo (RDC) est, en réalité, celle de tous les pays africains. Les initiatives récentes de la part de la France, conséquences des déclarations du président Emmanuel Macron à Ouagadougou (Burkina-Faso), ont certainement accéléré un processus que l'un de ses prédécesseurs, Nicolas Sarkozy, avait initié, mais en sens inverse, dans son célèbre discours de Dakar. La réponse cohérente et sérieuse formulée par vingt-trois intellectuels africains et publiée sous le titre *L'Afrique répond à Sarkozy. Contre le discours de Dakar* (Gassama), pose les jalons d'un possible dialogue à un autre niveau. Que ce soit par calcul diplomatique ou bien porté par une volonté générationnelle, Macron 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'un rapport fût présenté sur ce sujet. Ce rapport a récemment été rendu public, et a été publié sous le titre *Restituer le patrimoine africain*^[2], 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 nouvelle. Elle s'est imposée en pleine domination coloniale, lors de la création du Musée de la vie indigène, en 1936, puis en 1960 au moment de l'indépendance, et en 1973 aux temps du Zaïre. À cette date, l'association des musées nationaux du Zaïre fut créée, sous le régime de Mobutu. En 1976, la restitution d'un premier objet au Congo eut lieu, et ce malgré les constants arguments des responsables de Tervuren selon lesquels le Zaïre de l'époque ne disposait pas d'un espace adéquat 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 Rwanda ; objets ramenés au Congo par des techniciens formés à Tervuren, avec le consentement du musée. Malheureusement, beaucoup de ces objets furent volés et se sont retrouvés sur le marché de l'art^[3]. Depuis, les demandes de restitution se sont interrompues. Aujourd'hui, la restitution est une question d'actualité, reposant sur des antécédents 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 complexe et exige une attitude constructive de la part des deux parties impliquées ; elle devrait donc adopter une méthodologie et un diagnostic capables de tenir compte de la diversité des situations. Le travail de Jos van Beurden, *Treasures in Trusted Hands* (Beurden), identifie cinq catégories en

fonction de l'origine des objets : dons à l'administration et aux institutions coloniales ou aux églises et au 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.

Compte tenu de l'importance du contexte général lorsqu'il est question d'un sujet aussi sensible, nous sommes ici devant un cadre analytique assez ouvert, lequel sera certainement d'une grande utilité dans l'établissement d'une future politique européenne commune 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, devrait être élevé 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.

Un nouveau regard porté sur les collections européennes

De nos jours, l'intitulé des musées et les diverses transformations qu'ils subissent reflètent une volonté (un besoin) de changer d'identité : d'un musée majoritairement ethnographique, on passe à un musée capable d'intégrer tous les points de vue sur ses contenus culturels. Toutefois, que ce soit en raison de la nature de leurs collections, ou bien du fait des moyens d'acquisition par l'Europe de ce patrimoine, ou encore à cause de cette dystopie géographique, il semblerait que le processus de mutation des noms des musées jadis coloniaux inaugure un nouvel ordre dans lequel la question de la restitution soulèvera à nouveau envies, rancunes, frustrations, mais surtout le légitime espoir de pouvoir raconter une autre histoire à partir d'autres espaces.



AfricaMuseum, Tervuren, 2020. © Philippe Mesnard

Nous sommes ici devant des signes qui caractérisent une Europe complexe qui tente de se débarrasser de son passé, de se décoloniser elle-même de ses anciennes colonies, de se libérer des images des anciens colonisateurs et colonisés tout en jetant un nouveau regard sur ces objets muséologiques. Cette Europe imagine un autre futur en réexaminant ses récits nationaux. Par ailleurs, les défis sont tout aussi nombreux du côté africain, à commencer par l'interrogation formulée par l'historien Amzat Boukari-Yabara : la question de la restitution concerne le patrimoine africain qui repose en Europe, et inventorié 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 inventorié (alors qu'il devrait l'être)[4]. Bien que cette dernière remarque n'ait aucune incidence sur les chiffres contenus dans le rapport de Felwine Sarr et de Bénédicte Savoy, elle rend la question de la restitution plus complexe, en même temps qu'elle pose à nouveau la question de ce qui doit être considéré comme patrimoine (et surtout de qui doit le considérer comme tel), tout en lançant aux institutions africaines un autre défi de nature postcoloniale.

Le projet de renouvellement de l'AfricaMuseum a également entraîné un changement de pratiques de la part des responsables du musée à l'égard de ses

collections. À présent, toutes les pièces du musée sont identifiées et inventoriées afin de pouvoir procéder à d'éventuelles restitutions. Il serait souhaitable que la même chose se produise dans d'autres musées, archives et institutions européennes. Sur 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 prises en compte pour chaque situation spécifique.

Dans bien des cas, il s'agit d'œuvres emportées en Europe de manière illicite, ou bien en recourant à la violence, et qui appartiennent désormais à des collections privées – celles-ci étant les plus difficiles à localiser et à 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. Il est en outre nécessaire de considérer les crânes et les squelettes faisant partie de collections scientifiques, autrement dit, les dépouilles comme celle de Saartje Bartman, rendue par le musée de l'Homme de Paris à l'Afrique du Sud, à l'occasion de ce qui fut l'une des premières initiatives diplomatiques de Nelson Mandela en qualité de 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 sur 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 définissant comme propriétaires des pièces, souligne le manque ou l'inexistence d'équipements aptes à accueillir ces objets dans leur pays d'origine. La troisième approche, la plus pragmatique, est le résultat de négociations sérieuses entre les États, à l'image de la position adoptée par le gouvernement néerlandais et les responsables des musées de ce pays. Ainsi, une fois les œuvres en provenance d'Indonésie situées aux Pays-Bas identifiées et classées, le gouvernement a accédé à la demande de restitution 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 inventorié par des spécialistes européens, on ne doit pas oublier qu'il existe d'autres objets culturels qui échappent à la vision du canon européen, mais qui sont pourtant considérés par d'autres peuples comme faisant partie de leur propre patrimoine. Il s'agit là d'un problème qui doit faire l'objet d'une négociation impliquant plusieurs acteurs. Une grande partie de ceux qui s'opposent à ce processus de restitution sont justement ceux qui 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 en effet été conservé pendant des siècles, souvent très jalousement au sein de diverses tribus et nations. 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 restitutions. Il existe en revanche 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 de conditions matérielles inégales dans les quelque cinq cents musées de l'Afrique, le temps et la gestion du paysage muséal seront les éléments centraux d'une restitution efficace.

Un dernier point, déjà identifié par ailleurs, est celui de la restitution des archives impliquant la numérisation des documents originaux. Pour ce cas spécifique, le principe doit être le même : les documents originaux sur des récits du territoire anciennement colonisé devraient 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. Cependant, cette question de la restitution entraîne des responsabilités devant être partagées par tous les États concernés, à savoir l'engagement à prendre soin des objets et des archives rendus, notamment par le biais de l'attribution de moyens économiques garantissant 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. Sa tâche consistait à surveiller

chacune des étapes en formulant des questions dont les réponses, elles, suscitaient de nouveaux questionnements dont certains demeurent encore sans réponse et qu'il importe de continuer à poser tant ils sont pertinents.

Traduit du portugais par Felipe Cammaert

Œuvres citées

Beurden Jos van, 2017, *Treasures in Trusted Hands – Negotiating the Future of Colonial Cultural Objects*, Leiden, Sidestone Press.

Boukari-Yabara Amzat, 2014, *Africa Unite! Une histoire du panafricanisme*, Paris, La Découverte.

Gassama Makhily (dir.), 2008, *L'Afrique répond à Sarkozy. Contre le discours de Dakar*, Paris, Philippe Rey.

Hochschild Adam, 1998, *King Leopold's Ghost: A Story of Greed, Terror and Heroism in Colonial African*, Boston, Houghton Mifflin Company.

Sarr Felwine & Savoy Bénédicte, 2018, *Restituer le patrimoine africain*, Paris, Philippe Rey & Seuil.

Notes

[1] Hergé s'est inspiré de cette image dans son *Tintin au Congo*. La plainte déposée par un citoyen belgo-congolais marque le début des discussions relatives à la question coloniale dans la société belge. Parmi d'autres exemples, rappelons le livre d'Adam Hochschild, *King Leopold's Ghost*, 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 en 1961.

[2] <http://restitutionreport2018.com/> (02/06/2020).

[3] 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*, organisée par l'AfricaMuseum et Waza Art Centre (Lubumbashi, RDC) dans le cadre du réseau *Voix contemporaines échos mémoires* (VCEM), poursuivant les discussions entamées lors de l'atelier initié par le Goethe Institut-Kinshasa.

[4] Amzat Boukari-Yabara, « Afrique : la restitution des œuvres d'art pillées pendant la colonisation est une "guerre froide" », *Afropolitics*, 23 novembre 2018 <https://afropolitics.com/19-afrique/politique/825-afrique-la-restitution-des-oeuvres-d-art-pillees-pendant-la-colonisation-est-une-guerre-froide> (03/06/2020).