

SPOLIATION DU PATRIMOINE CULTUREL AFRICAIN

1. Une restitution spécifique pour une éthique relationnelle nécessaire



2020 Henri Favre.

Ce document est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution (CC BY <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>). Vous pouvez utiliser, distribuer et reproduire le matériel par tous moyens et sous tous formats, à condition de créditer l'auteur de l'œuvre. Les contenus provenant de sources externes ne sont pas soumis à la Licence CC BY et leur utilisation nécessite l'autorisation de leurs auteurs.

Énoncé théorique 2019 - 2020

Henri Favre
Section d'architecture

Jérôme Chenal, Professeur de l'Énoncé théorique
École Polytechnique Fédérale de Lausanne
Janvier 2020

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	1
PARTIE 1	
<i>La spoliation du patrimoine culturel africain : une genèse peu connue</i>	5
Rétrospective coloniale	
La seconde guerre du Dahomey	
Les expéditions punitives et missions scientifiques françaises	
La mission Dakar-Djibouti : un véritable Eldorado	
PARTIE 2	
<i>La France et les œuvres d'art africaines</i>	33
L'art africain sur le marché français	
Les institutions muséales françaises	
Le musée du Quai Branly - Jacques Chirac	
Une restitution médiatisée et envisagée	
PARTIE 3	
<i>Une Afrique qui se prépare</i>	53
Des propriétaires depuis longtemps demandeurs	
Des nouveaux musées africains	
Les spoliations toujours perpétrées	
L'art africain contemporain	
PARTIE 4	
<i>La restitution : une thématique à appréhender</i>	77
Que signifie restituer ?	
Vers une architecture itinérante	
Comment restituer de manière durable ?	
Un processus de restitution novateur	
Conclusion	115
Bibliographie	118
Remerciements	123

« Les biens culturels sont [...] un moyen d'expression dans la transmission des pensées et des croyances collectives. Peut-être sont-ils créés afin d'immortaliser la spiritualité. Tôt ou tard, ils en demeurent les seuls témoins. Cela explique peut-être une fascination pour les biens culturels, que ce soient ceux de l'artisan, de l'utilisateur, du collectionneur, du marchand ou du savant. »

Simon Haller

Déraciné : le vol des biens culturels au Burkina Faso

Avant Propos

Enfants, nous avons tous connu cette émotion de la première rencontre avec l'art dans ce qu'il peut avoir de plus tangible et de plus fabuleux à la fois : ce sentiment familier de communion avec un objet qui nous pousse à la réflexion et qui nous aide à appréhender l'univers de manière différente. Cette même réflexion nous encourage parfois à imaginer les hommes et les femmes qui ont façonné ces objets en des époques et des lieux reculés.

L'art africain, parmi d'autres, a cette vocation de faire voyager à travers le temps et l'espace. Un de mes premiers souvenirs d'objet d'art est celui d'une statuette camerounaise, à peine plus grande qu'un livre de poche. À première vue, une babiole touristique offerte en guise de souvenir, mais cette petite sculpture au visage *anthropomorphe*^A, bardée de plumes et de lambeaux de daims et dont les traits ainsi que la posture faisaient penser au gardien d'un autre temps, a laissée en moi un souvenir que je ne saurais expliquer, tel un énigmatique sentiment liant attraction et crainte.

Ce qui nous incite à observer des objets d'art est – parmi d'autres raisons – la quête d'une réflexion sur soi, mais surtout sur le monde dans lequel nous vivons.

Vous est-il déjà arrivé de vous demander par quels moyens l'objet qui se trouve en face de vous est arrivé là ?

Il est bien plus facile de l'ignorer, car beaucoup d'objets datant de plusieurs siècles, voir millénaires, ont une vie que n'importe quel aventurier envierait. Voyageant de pays en pays, passant de dos d'animal à

^A *anthropomorphe* : Qui a la forme d'un corps humain ou qui a l'apparence humaine.

véhicules en tout genre, traversant la terre, la mer ou le ciel, certains objets ancestraux ont eu toutes les peines du monde à être transportés jusque dans nos musées. Nous devrions être admiratifs de nos aïeux quant à l'effort qu'ils ont dû fournir pour nous permettre de contempler ces œuvres, cependant, il faut être conscient que certains stratagèmes et autres usurpations ont parfois été nécessaires afin d'acquérir des biens convoités.

Le but de cette réflexion est de développer une compréhension personnelle permettant de lever le voile sur la notion récemment médiatisée, mais peu connue, des *spoliations*^B d'œuvres d'art et plus particulièrement celles venant d'Afrique. En effet, suite aux allocutions du président français, Emmanuel Macron, en novembre 2017 à Ouagadougou, la porte fermée des restitutions de biens culturels spoliés s'est entrouverte, renforçant ainsi l'espoir des pays africains demandeurs.

De manière générale, bien qu'une grande partie des civilisations soient concernées par ce phénomène symptomatique de spoliation, l'intérêt africain prend tout son sens dans ce contexte particulier.

Il n'est pas nouveau que le rapport à l'Afrique soulève des débats aussi bien en Europe, ex-colonisateurs que nous sommes, qu'en Afrique où le manque d'égard pèse de plus en plus sur les jeunes générations. Ces recherches ont donc porté un intérêt central sur le cas du continent africain en s'appuyant sur d'autres cas connus de spoliations d'œuvres d'art.

Cet énoncé se veut être une analyse de la situation en Afrique subsaharienne et plus particulièrement sur les ex-colonies françaises. En évoquant un postulat lié à cette région du monde, il s'appuie sur des documents relatifs à la volonté de restituer ces biens mal acquis et cherche à énoncer des dispositifs alternatifs capables de répondre à la problématique suivante :

Comment garantir une restitution pérenne que ce soit pour les œuvres ou pour les peuples ?

Le développement de cette analyse s'organisera suivant la même chronologie que les recherches qui ont été entreprises afin de conceptualiser et d'appréhender au mieux la thématique traitée.

Nous partirons tout d'abord d'une rétrospective sur le thème de la

^B spoliation : Action de déposséder par violence ou par ruse.

conquête coloniale en Afrique afin de mieux se familiariser avec le contexte historique durant lequel se sont perpétrées bon nombre de spoliations.

Dans un second temps, nous nous pencherons plus attentivement sur la manière dont les œuvres une fois arrivées en France ont été entreposées, utilisées et exposées.

Par antithèse de la situation française, nous verrons ensuite, quel rapport les populations africaines entretiennent-elles aujourd'hui avec ces thématiques ?

La finalité de cet énoncé se traduira en une dernière partie, mettant en exergue la notion de restitution. Certaines références et préconisations techniques de préservation seront évoquées pour déduire de la juste manière de retourner ces objets sur un continent qu'ils n'ont pas foulé depuis plusieurs décennies.

Cette ouverture sera accompagnée d'un volume séparé ; quelque peu différent de ce présent ouvrage. Un récit fictif sous la forme d'un carnet de voyage illustré retraçant l'épopée fantastique d'une œuvre d'art rapatriée sur le continent africain.

« Les 10 francs sont donnés au chef et nous partons en hâte, au milieu de l'ébahissement général et parés d'une auréole de démons ou de salauds particulièrement puissants et osés. À peine arrivés à l'étape (Dyabougou), nous déballons notre butin : c'est un énorme masque à forme vaguement animale, malheureusement détérioré, mais entièrement recouvert d'une croûte de sang coagulé qui lui confère la majesté que le sang confère à toutes choses. »

Michel Leiris
L'Afrique fantôme

PARTIE 1

La spoliation du patrimoine culturel africain : une genèse peu connue

Donc, c'est le discours du président français *Emmanuel Macron* qui a fortement impacté la thématique des restitutions de biens spoliés. Ses mots traduisent en effet une volonté ferme de renforcer les liens franco-africains sur le long terme :

« Je veux que d'ici cinq ans, les conditions soient réunies pour des restitutions temporaires ou définitives du patrimoine africain en Afrique. »¹

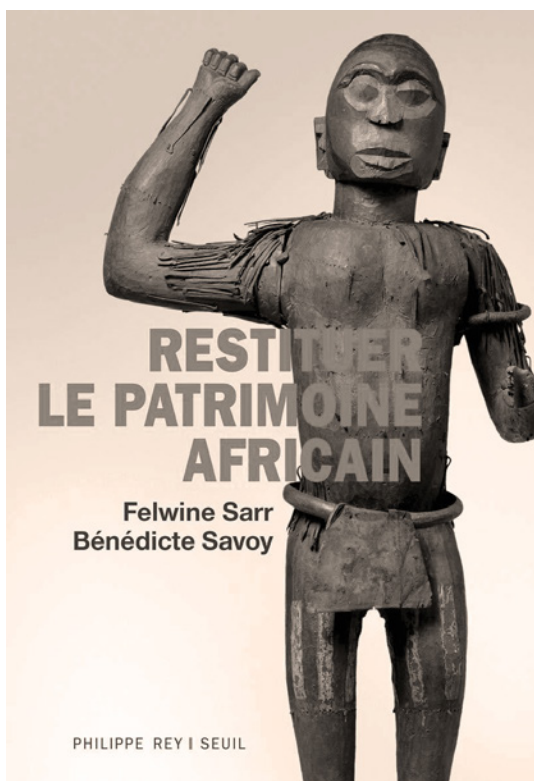
Quelques heures après son allocution, l'Elysée confortait les propos du président en communiquant sur les réseaux sociaux que : *« Le patrimoine africain ne peut pas être prisonnier de musées européens. »¹* Le terme « prisonnier » qui est utilisé dans ce communiqué est d'un pragmatisme redoutable en faveur des restitutions de biens spoliés.

Cette allocution, ardemment relayée par les médias, a fait naître l'espoir de certains, mais aussi la crainte d'autres. Pour s'assurer d'avoir toutes les cartes en mains, le président a mandaté *Felwinn Sarr*, écrivain, économiste, universitaire et musicien sénégalais, ainsi que *Bénédicte Savoy*, historienne de l'art et universitaire française, dans le but de constituer un rapport mettant en exergue les recommandations nécessaires à de potentielles restitutions. Ce travail, paru en novembre 2018, soit un an après l'allocution du président *Macron*, a été le fruit de nombreuses collaborations transcontinentales et s'est avéré être très utile dans le cadre de ce présent énoncé. En effet, il replace la thématique dans son contexte historique ainsi que juridique. Il met également en lumière les actions bilatérales qu'il faudrait mettre en place pour pouvoir assurer des restitutions de biens, qui sont actuellement sous le protectorat légal français les rendant insaisissables et *inaliénables*^c. Ce travail s'appuie volontairement sur le *rapport Sarr/Savoy* (cf. Fig. 1) de manière à repositionner la thématique des spoliations dans son cadre historique et juridique pour *« que le projet de restitution, pose la question du rapport entre loi coloniale et extractions patrimoniales, et avec elle, celle du consentement (ou non) des pays d'origine lors du prélèvement des objets et de leur envoi en métropole. »²*

¹ Discours du président de la République Emmanuel Macron, à l'université Ouaga I Professeur Joseph Ki-Zerbo, à Ouagadougou, publié le 29 novembre 2017 sur le site internet de l'Élysée, dans rapport Sarr/Savoy.

^c Inaliénable : Qui ne peut être cédé, enlevé.

² SARR, F. & SAVOY, B. (2018). *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel Africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, p.40. Consulté à l'adresse <https://www.vie-publique.fr>



1.

Fig. 1. SARR Felwine & SAVOY Bénédicte (2018). Restituer le patrimoine africain, REY P., Seuil : Paris

Selon Simon Haller : « L'idée de dérober des objets d'arts est presque aussi ancienne que celle de les créer. » ³

Lorsqu'on évoque le terme de spoliation, nous avons évidemment en tête celles qui touchent à des objets datant de l'antiquité grec et romaine ou encore celles qui se rapportent au peuple égyptien ; mais les spoliations perpétrées au cours des 19^e et 20^e siècles se sont déroulées dans un contexte historique particulier qui les rendent toute à fait singulières. C'est pour cette raison qu'il paraît important de se remémorer l'époque durant laquelle sont survenus ces événements.

Nous sommes à la moitié du 19^e siècle, sous le règne de l'empereur français *Napoléon III* qui décrète une nouvelle politique coloniale et instaure ce que l'on appellera le second empire colonial. Cette période importante de l'histoire de France s'étale sur près de 130 années, de 1815 à 1946 ⁴, et se ponctue par une forte acquisition des territoires africains par les troupes coloniales.

À la grande messe des colonisateurs sont évidemment présentes les puissances Européennes comme la France, la Grande Bretagne, l'Allemagne, l'Italie, le Portugal, la Belgique et l'Espagne (*cf. Fig. 2*). Ces nations ont pris conscience que le continent africain était un berceau de richesses et de ressources en tout genre. La concentration européenne en Afrique est notamment due à la présence de matières premières, de mains d'œuvres mais aussi à la volonté d'apprendre des populations autochtones alors peu connues. L'intérêt tout particulier porté par la France pour l'Afrique vise à contrer l'influence de l'armée britannique – opposée à l'empire français – qui est également présente sur le continent noir dans son propre intérêt.

Au cours de cette période, ce sont une quinzaine de pays africains qui seront annexés et colonisés par la France (*cf. Fig. 3*). Environ un quart du continent noir se retrouve donc envahi par l'empire colonial pour ses diverses ressources, mais également pour occuper une position stratégique sur les routes de commerces intercontinentales.

Cependant, l'implantation des troupes coloniales sur les territoires africains ne s'est pas faite en deux jours ni en douceur. On tend parfois à minimiser certains actes féroces, voir même le génocide de popu-

³ HALLER, S. & DARLOT, P. (2000). *Déraciné : le vol des biens culturels au Burkina Faso*, Muséum Schwab Bienne, *Le pillage des culturels : un phénomène déjà ancien*, Préface, p.9

⁴ S'achève avec la création de la Constitution de 1946 qui crée l'Union française.



2.

Fig. 2. Carte d'Europe avec mise en évidence des pays colonisateurs, Illu. Henri Favre

lations autochtones, au profit de l'histoire qui conte les bienfaits des colonies.

En réalité, de telles atrocités ont belles et bien eu lieu à l'instar de certaines expéditions en territoires africains et ce sont principalement celles-ci qui gagneraient à être connues du plus grand nombre. En effet, toute conquête par la force, peu importe le contexte, implique l'expropriation et la soumission d'un peuple sur ses terres. C'est souvent dans cette atmosphère que se sont déroulées les acquisitions de biens tels que les territoires, les habitations, mais également les objets d'art, de culte et autres *artefacts*^D si représentatifs des civilisations africaines. Ces derniers n'étaient pourtant pas la raison pour laquelle le colonialisme s'est imposé en Afrique, mais au vu de la sédentarisation des colons, on a pu observer la naissance et l'accroissement des professions alors faiblement répandues à l'époque telles que *l'anthropologie et l'ethnologie*.^E

Des scientifiques férus de nouvelles découvertes socioculturelles peu connues sur le continent noir, ont parfois abusé de leur position de dominateur blanc pour acquérir et substituer certains biens en dupant les civilisations indigènes. Cette déculturation des peuples colonisés – par le vol de certains « *objets-repères* »⁵ – montre la volonté de creuser l'écart entre les autochtones et les colonisateurs dans le seul but de mater la résistance qui pourrait nuire à l'empire.

Simon Haller à propos des pillages affirme également que « *Ce sont des délits qui ont des conséquences bien au-delà de pertes matérielles. Ils contribuent largement à la destruction de l'existence spirituelle. En général, on ne porte guère d'attention à l'importance des biens culturels, surtout quand il s'agit de cultures peu connues du sud.* »⁶

Tout un chacun penserait qu'il relève de la logique de l'Homme de s'intéresser à son prochain et personne ne renierait l'importance de se cultiver d'avantage. Néanmoins, le contexte colonial et la morale

^D *Artefact* : Phénomène d'origine humaine, artificielle, intervenant dans l'étude de faits naturels ; produit de l'art ou de l'industrie humaine.

^E *Anthropologie* : Étude de l'homme et des groupes humains.

^E *Ethnologie* : Étude des peuples, de leur organisation et de leurs coutumes.

⁵ SARR, F., & SAVOY, B. (2018). *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel Africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, p.5. Consulté à l'adresse <https://www.vie-publique.fr>

⁶ HALLER, S. & DARLOT, P. (2000). *Déraciné : le vol des biens culturels au Burkina Faso*, Muséum Schwab Bienne, *Avant Propos*, Simon Haller, en décembre 1999 p.7

qu'il défendait ne laissent pas de place aux échanges équitables avec les populations indigènes qui étaient stigmatisées et considérées comme on considère un enfant à son raisonnement prélogique. La *condition humaine*^F et l'ignorance n'ont que trop souvent conduit les Hommes à prendre les armes plutôt que d'échanger afin de mieux se comprendre.

Suite à la blessure et aux incalculables débats publics suscités par les « *conquêtes artistiques* » européennes de la Révolution, les pays occidentaux s'épargnent durant un siècle, ce genre de coutumes. En revanche, ces nations exportent ces pratiques et y retournent aussi souvent que possible lors des conquêtes militaires qu'elles propagent avec influence sur les continents asiatiques et africains dès la moitié du 19^e siècle.⁷

Pour illustrer ces propos historiques, la seconde guerre contre le royaume du *Dahomey*^G s'est présentée comme la plus emblématique. Ce conflit, né de la contestation coloniale, eut lieu de *juillet 1892 à janvier 1894* et fut vivement relayé dans les journaux français. Ces exemplaires datant de l'année 1892 du *Petit Journal, Supplément illustré* (cf. Fig. 4), alors troisième quotidien du pays, attestent de cet intérêt pour les colonies. Aux travers de gravures et de courtes descriptions, il était possible de suivre l'avancement des colonnes françaises contre l'armée du royaume *Fon* alors sous les ordres du 11^e roi d'*Abomey, Béhanzin* (1845 - 1906).

Simon Haller affirme que « *Plus que jamais, il est difficile d'accepter ce qui est étranger et inconnu comme équivalent de ce qui nous est proche.* »⁸

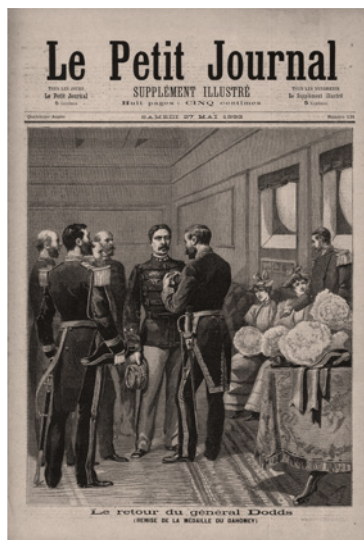
Cela était tout aussi vrai à l'époque de parution de ces journaux. L'article qui se réfère à la gravure du *Petit Journal, Supplément Illustré*

^F *Condition humaine : La place de l'homme dans la société.*

⁷ SARR, F., & SAVOY, B. (2018). *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel Africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, p.7. Consulté à l'adresse <https://www.vie-publique.fr>

^G *Le Royaume de Dahomey (ou Royaume du Danhomè en langue Fon) est un ancien royaume africain, dans l'actuel Bénin, entre le 17^e siècle et la fin du 19^e siècle.*

⁸ HALLER, S. & DARLOT, P. (2000). *Déraciné : le vol des biens culturels au Burkina Faso*, Muséum Schwab Bienne, Valorisation d'une œuvre d'art - rejet de l'homme, Préface, p.10



4.

Fig. 4. LE PETIT JOURNAL, Supplément Illustré (1892 - 1893), n° 91-93-105-131, Respectivement de gauche à droite et de haut en bas, Archives personnelles.

n°105 (cf. Fig. 5) reflète un dénigrement de la part des médias vis-à-vis des *Dahoméens*, mais surtout un soupçon de cynisme pour décrire leurs cultes et principalement ceux qui les exerce : « *Les fétiches^H sont nombreux, et d'habiles intriguants, ministres d'une étrange religion, font dire à ces dieux de bois tout ce que bon leur semble* » ou encore « *Au Dahomey, l'esprit d'examen est nul ; sauf les féticheurs qui savent à quoi s'en tenir sur l'objet de leur culte, tout le monde tient en vénération les fétiches.* »⁹

L'auteur du présent article va même jusqu'à dépeindre un portrait peu élogieux et caricatural des fétiches qu'on a alors du mal à considérer comme des objets d'importance artistique : « *Ce sont de grossières figures taillées dans des troncs d'arbres, enluminés de couleurs criardes.* »⁹

On ressent le peu d'égard qu'il pouvait exister à l'encontre des peuples colonisés et surtout à l'encontre des cultes que l'on ne cherche pas à comprendre, appelant à l'ignorance scientifiques de ces populations « *primitives* ». Le rédacteur voit les *Dahoméens* – et le reste des peuples africains – tels des ignorants dont les pratiques ne sont que superstition et vénération de mystiques éminences grises : « *Depuis, le monde a marché : en Europe du moins, la superstition religieuse est réduite à sa plus simple expression, et après avoir cru à tout, il arrive peu à peu que l'on ne croit plus à rien.* »⁹

Néanmoins, on se questionne tout de même sur l'usage que les féticheurs font de leurs objets sacrés : « *Le plus grand nombre est réuni à Kana, qui est en quelque sorte la ville sainte, le quartier général des fétiches ; certains sont sédentaires ; d'autres, au contraire, se mobilisent. Parmi ces derniers, le dieu de la guerre, que notre dessin représente. Il est fixé sur un lourd chariot, les féticheurs s'y attellent et le promènent dans les centres où le zèle se refroidit.* »⁹

Nous sommes ici en présence d'une des principales caractéristiques du rapport à l'art qui diffère entre l'Europe et l'Afrique. Déjà à cette époque, les collections étaient exposées dans nos musées occidentaux tandis que sur le continent noir, certains objets avaient déjà vocation à être déplacés.

Le dénigrement de l'auteur laisse peu à peu place à la curiosité humaine puisqu'à la fin de l'article, on se réjouit de voir concrètement ces « *figures* ». On espère que certains objets de ce précieux butin seront

^H Fétiches : Désigne à l'origine un objet, aux pouvoirs illusoires. Signification péjorative dans des textes animés de passion missionnaire, qui place ces religions dans l'obédience du Malin.

⁹ LE PETIT JOURNAL, Supplément Illustré (1892), n°105, Rubrique « Nos gravures », pp.7-8



5.

Fig. 5. MEYER Henri, *L'idole de la guerre, Kana, Dahomey, Afrique*, 1892, Gravure du *Petit Journal*, Supplément illustré n°105 représentant des colons français face à leur butin lors de la prise de Kana, Art Media/Heritage Images, www.alamyimages.fr

ramenés en France sans imaginer que l'on assiste à l'un des premiers cas de spoliations médiatisées durant le second empire colonial français : « *J'espère qu'ils nous rapporteront en revenant quelques-uns de ces mauvais protecteurs des Dahoméens ; ceux-ci d'ailleurs seront quittes pour en tailler d'autres ; le bois ne leur manque pas.* » ⁹

Pour tenter de préserver leurs biens les plus significatifs, certains pays africains ont recours à des « *pratiques d'évacuation ou de mise à l'abri, en temps de guerre, des objets susceptibles d'attirer les convoitises de l'ennemi, les trésors d'Abomey par exemple que l'armée française retrouva pour partie dans des caches souterraines après la prise de la ville.* » ¹⁰

Cette photographie d'époque montre des colons supervisant une fouille au palais de *Béhanzin* après la prise de la ville (cf. Fig. 6) et révèle l'intérêt des campagnes pour les prises de guerre. La constitution de butins faisait partie intégrante des expéditions, allant jusqu'aux fouilles des sols pour ne rien épargner.

Aujourd'hui, un grand nombre de pièces maîtresses se trouvant au musée du Quai Branly - Jacques Chirac proviennent du butin de guerre amassé lors du conflit entre la France et le Dahomé. Certains objets proviennent directement des « récoltes » et ont été expédiés en France dès leur saisie. D'autres ont été légués peu à peu aux musées par les descendants des gradés qui se confectionnaient un butin personnel sur les prises de guerre. *Le Général Dodds* ¹¹, en charge de la campagne contre les troupes du roi *Béhanzin*, a notamment légué les statues *anthropo-zoomorphique* ¹ de l'artiste *Sossa Dédé* qui sont aujourd'hui considérées comme les ambassadeurs médiatiques des restitutions et conservées au musée du Quai Branly - Jacques Chirac à Paris.

¹⁰ SARR, F., & SAVOY, B. (2018). *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel Africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, p.7. Consulté à l'adresse <https://www.vie-publique.fr>

¹¹ Alfred Amédée Dodds, né à Saint-Louis du Sénégal le 6 février 1842 et mort à Paris le 17 juillet 1922, est un général français, métis par ses deux parents.

¹ *Anthropo-zoomorphique* : En art ou en religion, relatif à des divinités ou des représentations alliant des formes humaines et animales.

¹² GROTIUS, H. *Le Droit de la guerre et de la paix* (De jure belli ac pacis), Paris, Buon, 1625, livre III, chap. 5- 6 ; voir Mariana Muravyeva, « "Ni pillage ni viol sans ordre préalable". Codifier la guerre dans l'Europe moderne », *Clio. Femmes, genre, histoire*, n°39, 2014, p. 55-81, dans rapport Sarri/Savoy.



6.

Fig. 6. FORTIER François-Edmond (1862 - 1928), Une fouille au palais de Behanzin, Colonies Françaises, Dahomey, Afrique, vers 1892, fr.wikipedia.org

Malheureusement, et ce, jusqu'à la fin du 19^e siècle, le « *droit de ravager et de piller ce qui appartient à l'ennemi* » ainsi que le « *droit de s'approprier ce qui a été pris sur l'ennemi* »¹², sont des pratiques de guerre licites du point de vue juridique.

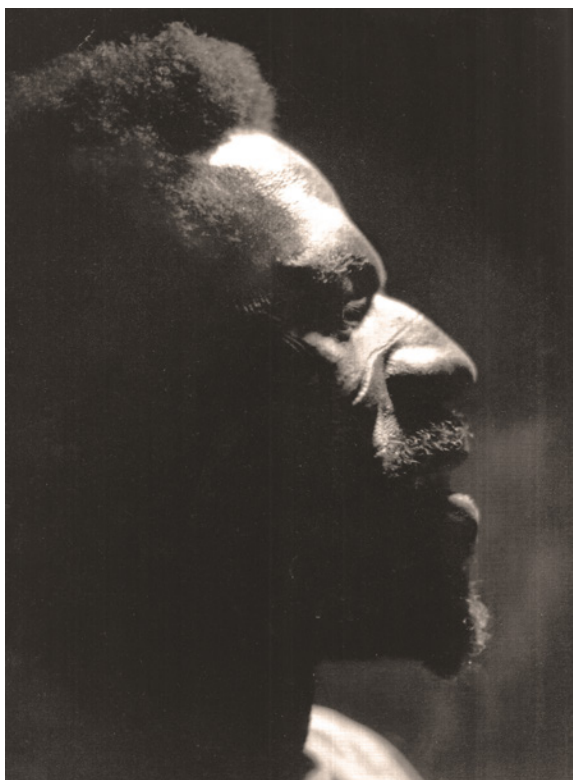
Par conséquent, on ne peut pas prétendre que les expéditions menées en Afrique au cours de l'emprise coloniale furent totalement désintéressées des acquisitions de bien culturels dans le but de les exporter en Europe, mais la juridiction de l'époque ne condamnait en rien de telles exactions.

Les propos de *Tankien Konaté* (cf. Fig. 7) – sculpteur le plus important de la seizième génération d'une famille éminente – traduisent l'ampleur du préjudice moral que représente le dépouillement culturel des civilisations africaines : « *Nul moyen n'est plus efficace dans l'oppression d'un peuple que d'anéantir sournoisement sa culture et ses croyances. La pauvreté matérielle et culturelle est à l'origine de la dépendance et de la perte de confiance. Si l'on ne met pas fin à ce pillage, notre culture sera vouée à disparaître.* »¹³

En effet, lors des pillages, certaines populations sont contraintes de fuir dans les plus brefs délais et ne peuvent emporter avec elles les fétiches et autres objets culturels de grande envergure. Cette image (cf. Fig. 5 p.15) extraite d'un exemplaire du *Petit journal, Supplément illustré* n°105 paru le samedi 26 novembre 1892 permet d'imaginer l'échelle humaine que peuvent avoir certains fétiches d'une société ; leur taille étant souvent liée à l'importance de ce qu'ils représentent.

Il faut savoir que les objets qu'on appelle communément fétiches, ont une connotation ancestrale pour les peuples qui les fabriquent et sont utilisés pour la pratique de cultes divers. Imaginez qu'une statue à l'effigie du Christ aurait une valeur aussi importante pour des catholiques pratiquants et que le pillage de ces fétiches pourrait être comparé à la profanation d'un lieu saint. Comment ne pas faire preuve de cynisme lorsque certains journalistes comme ceux du *Figaro* publiaient le 22 novembre 1892 que : « *Les Dahoméens ont abandonné un nombreux butin, parmi lequel figure le trône en or de Béhanzin.* » (p.114). Sous des airs de condescendance européenne, on prétend que les peuples africains ont abandonné leurs objets sacrés aux envahisseurs sans aucune

¹³ HALLER, S. & DARLOT, P. (2000). *Déraciné : le vol des biens culturels au Burkina Faso*, Muséum Schwab Bienne, Valorisation d'une œuvre d'art - rejet de l'homme, Préface, p.10



7.

Fig. 7. HALLER Simon & DARLOT Patrick, Déraciné : le vol des biens culturels au Burkina Faso, Tankien Konaté, sculpteur, p.22
© DARLOT Patrick

pression militaire...

La multitude et la variété d'objets convoités ainsi que la vive attention portée par certains experts du monde de l'art sur les progressions militaires, dépeignent également une avidité grandissante chez les peuples occidentaux. Certains objets, dès leur découverte, possèdent instantanément une assignation muséale précise ce qui « *s'apparente davantage [...] à des soustractions ciblées qu'à des pillages militaires stricto sensu (visant traditionnellement le numéraire, les armes et drapeaux ennemis).* » ¹⁶

Il est bien difficile de croire que malgré une médiatisation croissante des actes de spoliation, aucun mouvement contestataire n'émergeait de la masse populaire européenne.

Au contraire, avant même cette époque, des figures publiques et politiques prestigieuses comme *Victor Hugo* condamnaient déjà la barbarie infligée par nos états, soit disant civilisés. Après la *seconde guerre de l'opium* (1856 - 1860), il proclame : « *J'espère qu'un jour viendra où la France, délivrée et nettoyée, renverra ce butin à la Chine spoliée.* » ¹⁴

Jean Jaurès quelques années plus tard condamnera officiellement cet « *instinct sauvage* » et « *l'esprit de rapine* » dont la France a fait preuve à l'époque du colonialisme. Pour lui, la « *civilisation socialiste* » doit « *procéder, par degrés, à l'unification de la race humaine [...] non pour exploiter, mais pour affranchir et apaiser.* » ¹⁵

Ces contestations affirmées ont permis, à la fin du 19^e siècle, de mener la vie dure aux puissances coloniales qui ont de ce fait de plus en plus de mal à expliquer et à légitimer leurs actes alors que les civilisations se modernisent. Le droit international humanitaire doit progresser et l'on veut prévenir des guerres qui empêchent d'avancer.

C'est en 1899 que la première *Conférence de La Haye* (cf. Fig. 8) traitant des « *lois et coutumes de la guerre sur terre* », acceptée par une vingtaine d'États souverains, rend illégal le pillage et la dépossession de biens culturels lors des conflits militaires. Deux articles de la section « *De l'autorité militaire sur le territoire de l'État ennemi* » instaurent un nouveau cadre en matière de spoliation : l'article 46 stipule que « *l'honneur et les droits de la famille, la vie des individus et la propriété privée, ainsi*

¹⁴ HUGO, V. *Actes et Paroles. Pendant l'exil: 1852-1870*, Paris, Lévy, 1875, p. 201, dans rapport Sarri/Savoy.

¹⁵ MANCERON, G. (2015). *Jean Jaurès, Vers l'anticolonialisme, Du colonialisme à l'universalisme, Textes réunis*, Paris, Les Petits Matins, p.53



8.

Fig. 8. La 1ère conférence internationale sur la paix (1899) à La Haye, fr.sputniknews.com
© CC0 / Unknown

que les convictions religieuses et l'exercice des cultes, doivent être respectés » et que « la propriété privée ne peut être confisquée. » L'article 47, quant à lui, affirme que « le pillage est formellement interdit. »¹⁶

Sentant venir la difficulté à justifier la « prise d'otages » d'objets indigènes, on voit donc succéder aux guerres de conquête, des occupations coloniales plus paisibles, ou la science permet d'attester de la nécessité d'emporter toujours plus de biens culturels. L'apport scientifique, que représentent l'anthropologie et l'ethnologie naissantes, souhaite offrir aux gouvernements et peuples colonisateurs les moyens d'en apprendre toujours plus sur les colonies et leurs coutumes.

En 1897, le directeur du musée ethnologique de Berlin, *Henry Ling Roth*, jubile à propos d'une « *expédition punitive prévue contre les Ngolo à laquelle doit participer l'un de [s]es élèves* » : « *On peut s'attendre à des choses très brillantes. M. von Arnim est bien informé de ce dont nous avons besoin et tentera de faire quelque chose de très soigné. Les coûts seront probablement nuls.* »¹⁷

Roth, toujours, « *se félicitait du transfert au British Museum des chefs-d'œuvre de bois, d'ivoire et de bronze – datant pour certains du 16^e siècle – saisis à Benin City par l'expédition britannique de 1897. On peut multiplier les exemples qui prouvent combien la recherche active de biens culturels et leur transfert dans les capitales européennes ont bien été au cœur – et non plus à la marge – de l'entreprise coloniale.* »¹⁶

Il écrit également en 1903 à-propos du Royaume du Bénin et actuel Nigeria : « *Il est de toute première importance, sur le plan politique, que nos dirigeants aient une connaissance précise des races autochtones qui leur sont soumises – et c'est la connaissance que l'anthropologie peut leur donner – car cette connaissance montre quelles méthodes de gouvernement et quelles formes de taxation sont les plus adaptées aux tribus particulières, ou au stade de civilisation dans lequel nous les trouvons.* »¹⁷

On découvre donc peu à peu un substitue aux expéditions punitives pour continuer à récupérer des objets d'arts et c'est le rôle des missions

¹⁶ SARR, F., & SAVOY, B. (2018). *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel Africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, pp.7-9. Consulté à l'adresse <https://www.vie-publique.fr>

¹⁷ LING ROTH, H. *Great Benin. Its Customs, Art and Horrors*, Halifax 1903, dans rapport Sarr/Savoy.

9.



10.



Fig. 9. Minotaure, revue artistique et littéraire, n°2, Skira, Paris, 1933, www.abebooks.co.uk

Fig. 10. Vue de l'exposition de la mission Dakar-Djibouti au musée d'ethnographie du Trocadéro, avant le départ de la mission en mai 1931. «Les membres de la mission Dakar-Djibouti avant le départ. De gauche à droite : Schaeffner, «Mouchet», G.H. Rivière, M. Leiris, Michel Ouktomsky, Marcel Griaule, Lutten, Moufle, Roux et Larget.» Bateau de la Société des Amis du Musée d'Ethnographie du Trocadéro, m.quaibrantly.fr

scientifiques que de masquer derrière ces recherches toujours plus de cas de spoliation.

« Dans les années 1930, les membres des missions [...] prennent de nombreuses photographies des activités technologiques, esthétiques et religieuses qu'ils observent. Leur objectif est d'archiver et de documenter par l'image la totalité d'une société, d'un rituel ou d'un procès de fabrication, dans un esprit similaire au recueil d'objets et de notes. »¹⁸

La mission ethnographique et linguistique Dakar Djibouti (cf. Fig. 9 & 10 p.23) est une mission titanesque orchestrée par *Paul Rivet*¹⁹ en 1928, qui cherche à réinventer le musée ethnologique de Paris alors localisé au palais du Trocadéro (cf. Fig. 12).

Sous la direction de *Marcel Griaule*²⁰, la mission va parcourir près de 20'000 km répartis sur deux ans, reliant Dakar à Djibouti. L'ampleur de la tâche est grande et va mettre en collaboration des spécialistes venant d'horizons différents – principalement ethnologues et anthropologues – nécessaires à l'accomplissement de cette entreprise.

*Michel Leiris*²¹, ami de *Marcel Griaule*, est invité à rejoindre l'expédition, au cours de laquelle il tiendra le carnet de voyage de la mission Dakar-Djibouti qui sera édité en 1934 sous le nom de *L'Afrique Fantôme*.²²

Parmi les autres membres de la mission seront entre autres présents, *Deborah Lifchitz*, *Éric Lutten*, *Jean Mouchet*, *Gaston-Louis Roux* et *André Schaeffner* qui retranscriront également dans de nombreux textes leurs ressentis tout au long de la mission (cf. Fig. 10 p.23).

Celle-ci parcourt le continent noir d'Ouest en Est sur plusieurs milliers de kilomètres traversant une quinzaine de pays, la plupart sous la tutelle de l'administration coloniale française. Le but étant de répertorier, classer et rapatrier un maximum d'informations et d'objets concer-

¹⁸ JOLLY, É. CNRS, Institut des mondes africains (IMAF), <http://naissanceethnologie.fr>

¹⁹ RIVET Paul (1876 - 1958) : Médecin et ethnologue français. Il est à l'origine de la création du musée de l'Homme au palais du Trocadéro à Paris.

²⁰ GRIAUL Marcel (1898 - 1956) : Ethnologue français ayant participé à plusieurs missions scientifiques et célèbre pour ses travaux sur les Dogons.

²¹ LEIRIS Michel (1901 - 1990) : Écrivain, poète, ethnologue et critique d'art français.

²² LEIRIS, M. (1988). *L'Afrique fantôme. De Dakar à Djibouti (1931-1933)*. Paris, Gallimard.

11.



12.



Fig. 11. GRIAULE Marcel, Mission Lebaudy-Griaule, 1935 - 1938, Masques Dogons, Fonds Marcel-Griaule, Bibliothèque Éric-de-Dampierre, LESC, MAE, Université Paris Nanterre

Fig. 12. Vue de L'exposition ethnographique des colonies françaises au musée d'Ethnographie du Trocadéro, 1931, m.quaibranly.fr

nant les coutumes des peuples africains. Vêtements, objets, ustensiles, croquis, photographies et notes font partie intégrante des outils ethnologiques permettant la documentation de leurs recherches (*cf. Fig. 11 p.25*). Cependant, certaines acquisitions se font d'une manière qui relève plus de l'acquisition forcée d'objets convoités que de l'échange. Comme le souligne *Eric Lutten*, alors membre éminent de la mission, leur travail s'apparente à « *une sorte de perquisition menée par une troupe d'Européens qui, crayon et mètre en main, fouillaient partout.* »²³

Au fil des semaines, on sent une lassitude et un dégoût naissant envers les propres actions du groupe de la mission. Le « *carnet de route* » de *Michel Leiris* se transforme peu à peu en journal intime d'un « *égocentrisme* » écœuré d'acquiescer, parfois par usurpation, autant de biens. Il traduit l'envers du décor dans cette littérature qui souligne les contradictions des missions ethnologiques. Michel Leiris écrit : « *Travail d'enfer toute la matinée : récolement, étiquetage et emballage provisoire des collections que nous avons recueillies Lutten et moi. Tout cela en plein soleil, au milieu d'une foule énorme que les « polices », de temps en temps, font reculer. Il faut embarquer 350 objets sur un des chalands.* »²⁴ ou encore « *Le carnet d'inventaire s'emplit. Il ne nous ai pas encore arrivé d'acheter à un homme ou une femme tous ses vêtements et de le laisser nu sur la route, mais cela viendra certainement.* »²⁵

Un des moyens de recherche passe aussi par l'échange avec les villageois pratiquant les cultes et autres cérémonies religieuses. La difficulté pour les ethnologues est de récolter des propos cohérents, car certains interlocuteurs racontent des histoires complètement différentes d'une journée à l'autre. La méfiance des peuples vis-à-vis du questionnement autour de leurs pratiques ancestrales semble tout à fait légitime. À cette époque, les hommes blancs symbolisent encore l'emprise coloniale souvent ancrée dans les mémoires comme une plaie béante et un traumatisme indélébile.

Le passage suivant est extrait de l'œuvre de *Michel Leiris* et reflète toute l'émotion qui éprend peu à peu l'écrivain au vu du nombre croissant

²³ LUTTEN, É. « Les enfants noirs ont aussi des poupées », *Le Monde colonial illustré*, 129, mai 1934, p. 79 (cité par Éric Jolly dans rapport Sarr/Savoy).

²⁴ LEIRIS, M. (1988). *L'Afrique fantôme. De Dakar à Djibouti (1931-1933)*. Paris, Gallimard, p.96-97

²⁵ LEIRIS, M. (1988). *L'Afrique fantôme. De Dakar à Djibouti (1931-1933)*. Paris, Gallimard, p.102



13.



14.



15.

Fig. 13. LEIRIS Michel (1988). L'Afrique fantôme. De Dakar à Djibouti (1931-1933). Paris, Gallimard, Le « cochon de lait » de Dyabougou, photographié dans notre entrepôt de Mopti

Fig. 14. Mission Dakar-Djibouti (1931 - 1933), Objet culturel composite / Boli, Cet objet était conservé dans un sanctuaire de la société initiatique dite Kono. L'animal représenté serait un hippopotame ou un cheval, Entre le milieu du 19e siècle et 1930, m.quaibrany.fr

Fig. 15. Mission Dakar-Djibouti (1931 - 1933), Chargement des collections à Mopti, Fonds Marcel-Griaule, Bibliothèque Éric-de-Dampierre, LESC, MAE, Université Paris Nanterre

de « rapt »¹. Ici, il évoque le pillage d'un *Kono*, fétiche sacré entreposé au cœur du village, aidant à maintenir l'harmonie et l'équilibre sociétal entre les Hommes. L'aveu du vol fait surgir le sacré au milieu d'une réalité sordide émanant des pratiques quotidiennes des ethnologues.

« 7 septembre

Avant de quitter Dyabougou, visite du village et enlèvement d'un deuxième Kono, que Griaule a repéré en s'introduisant subrepticement dans la case réservée. Cette fois, c'est Lutten et moi qui nous chargeons de l'opération. Mon cœur bat très fort car, depuis le scandale d'hier, je perçois avec plus d'acuité l'énormité de ce que nous commettons. De son couteau de chasse, Lutten détache le masque du costume garni de plumes auquel il est relié, me le passe, pour que je l'enveloppe dans la toile que nous avons apportée et me donne aussi, sur ma demande – car il s'agit d'une des formes bizarres qui hier nous avait si fort intrigués – une sorte de cochon de lait, toujours en nougat brun (c'est-à-dire sang coagulé) qui pèse au moins 15 kilos et que j'emballerai avec le masque. Le tout est rapidement sorti du village et nous regagnons les voitures par les champs. Lorsque nous partons, le chef veut rendre à Lutten les 20 francs que nous lui avons donnés. Lutten les lui laisse, naturellement. Mais ça n'en est pas moins moche... Au village suivant, je repère une case de Kono à porte en ruines, je la montre à Griaule et le coup est décidé. Comme la fois précédente, Mamadou Vad annonce brusquement au chef du village, que nous avons amené devant la case en question, que le commandant de la mission nous a donné ordre de saisir le Kono et que nous sommes prêts à verser une indemnité de 20 francs. Cette fois-ci, c'est moi qui me charge tout seul de l'opération et pénètre dans le réduit sacré, le couteau de chasse de Lutten à la main, afin de couper les liens du masque. Quand je m'aperçois que deux hommes à vrai dire nullement menaçants sont entrés derrière moi, je constate avec une stupeur qui, un certain temps après seulement, se transforme en dégoût, qu'on se sent tout de même joliment sûr de soi lorsqu'on est un blanc et qu'on tient un couteau dans sa main... »²⁶

Dans ce paragraphe, Leiris décrit une sorte de « *cochon de lait* » (cf. Fig. 13 p.27). Lorsqu'on sait qu'un objet plus que ressemblant (détail patte

¹ Rapt : Fait de s'emparer illégalement de quelqu'un ou de quelque chose.

²⁶ LEIRIS, M. (1988). *L'Afrique fantôme. De Dakar à Djibouti (1931-1933)*. Paris, Gallimard, p.105



16.



17.



18.

Fig. 16. Masque dogon SIM, Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris, m.quaibranly.fr

Fig. 17. Mission Lebaudy-Griaule / Niger-Lac Iro (1938 - 1939), Photographie du camion au retour de la mission à Adrar avec le masque dogon SIM KALAMA NĀNGALA (2002.0.241) accroché sur le côté droit du camion, Lebeuf, Jean-Paul, Bibliothèque Éric-de-Dampierre, LESC, MAE, Université Paris Nanterre

Fig. 18. Mission Sahara-Soudan (6 janvier - 15 avril 1935), Griaule prenant des notes parmi des masques, GRIAUL Marcel, 1935, m.quaibranly.fr

avant gauche) était répertorié dans l'inventaire du musée du Quai Branly - Jacques Chirac (*cf Fig. 14 p.27*) on peut se poser des questions sur la légitimité de conserver certains biens, même face aux contraintes juridiques qui les rendent inaliénables et face à l'opiniâtreté de certains conservateurs réfractaires.

L'homme est face au reflet de ses actes et ne peut s'en départir (*cf Fig. 15 p.27, 16 & 17 p.29*). Il est l'objet de l'instrumentalisation scientifique comme bon nombre le seront jusqu'à la décolonisation.

Toutefois avant cet événement tant attendu des civilisations africaines, et ce, jusqu'à la moitié du 20^e siècle, un grand nombre d'expéditions scientifiques seront organisées.

À la mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti succéderont notamment les missions Sahara-Soudan (6 janvier 1935 - 15 avril 1935, *cf. Fig. 18*), Paulme-Lifchitz (janvier - octobre 1935), Sahara-Cameroun (10 juillet 1936 - 16 octobre 1937), Ganay-Dieterlen (18 février - 16 octobre 1937) et Lebaudy-Griaule (23 novembre 1938 - 15 mai 1939, *cf. Fig. 19*), raflant une quantité astronomique d'objets en tout genre durant une dizaine d'années dans le but de combler les salles des musées français.



19.

Fig. 19. Mission Lebaudy-Griaule / Niger-Lac Iro (1938 - 1939), Boum - Le départ pour Paris, 1939-04-15, Lebeuf, Jean-Paul, Bibliothèque Éric-de-Dampierre, LESC, MAE, Université Paris Nanterre

« Aussi longtemps que les lions n'auront pas leur historien, les récits de chasse tourneront toujours à la gloire du chasseur. »

Proverbe africain

PARTIE 2

La France et les œuvres d'art africaines

Le principe spéculatif qui règne sur les diktats du marché de l'art en font l'indice le plus tangible de la valeur du travail d'un artiste. Mais comment estimer un objet qui a une valeur culturelle pour les personnes qui l'ont façonné tandis qu'on lui a assigné une valeur artistique à son arrivée en Europe. Les Européens se sont bien accommodés de cette question, oubliant même l'esprit ancestral qui peut résider en chaque fétiche, lui préférant une valeur exorbitante qui justifie aujourd'hui la « *conservation* » dans les musées occidentaux.

Sans doute qu'un amalgame malencontreux aura parfois omis la différence entre la valeur *culturelle* d'un objet qui lui est propre et sa valeur *culturelle* qui change suivant les peuples.

Lors des missions ethnographiques des années 1930, une grande partie des objets sont « *achetés* » et les prix sont répertoriés. Par exemple, un masque zoomorphe de la province de Ségou aujourd'hui conservé au musée du Quai Branly - Jacques Chirac (*cf. Fig. 20*) est acheté par la mission Dakar-Djibouti contre la modique somme de « *7 francs, soit l'équivalent d'une douzaine d'œufs à cette époque ; alors que des travaux récents montrent qu'en cette même année 1931 le prix moyen d'adjudication, en France, pour des masques africains, est de 200 francs par pièce.* »²⁷

En 1975, *Claude Levi-Strauss* identifiait l'anthropologie comme une « *filles née d'une ère de violence.* »²⁸

Écumant le premier village qui leur semble intéressant, les ethnologues des missions engraisaient leur convoie avec des acquisitions innombrables. Passant de la main des autochtones, aux coffres des fourgons, les objets étaient par la suite regroupés dans divers entrepôts, avant d'être expédiés par la mer jusque dans les grandes villes portuaires européennes d'où ils étaient dispersées entre divers musées et collections privées.

La prise de valeur des objets se fait donc par la mise en circulation de ces derniers et par l'acquisition des musées et autres collectionneurs. C'est surtout leur valeur commerciale qui a augmenté, alors que les créateurs et leurs utilisateurs sont demeurés anonymes.

²⁷ SAINT-RAYMOND, L. *Le Pari des enchères : le lancement de nouveaux marchés artistiques à Paris entre les années 1830 et 1939, thèse réalisée à l'université Paris- Nanterre sous la direction de Ségolène Le Men, soutenue le 26 octobre 2018, dans rapport Sarr/Savoy.*

²⁸ LEVI-STRAUSS, C. *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1973, p. 69.



20.

Fig. 20. Masque zoomorphe, Avant 1931, Région de Ségou, bois et fibre végétale, 344 x 217, 71.1931.74.1048.1, m.quaibranly.fr

« C'est à peine croyable que les merveilles artistiques de nos musées puissent être créées par un peuple dont la survie est une lutte quotidienne. »²⁹

Le rapport Savoy/Sarr nous éclaire sur le constat actuel : *« Dans nos capitales du 21^e siècle, les musées ethnographiques ou dits « universels », qui ont accueilli les moissons coloniales, en sont donc les fils plus ou moins assumés. »*³⁰ (cf. Fig. 21) Annihilations et accumulations sont les deux côtés d'une même médaille qui font la célébrité, mais aussi la honte de certains musées européens.

Lotte Arndt, « théoricienne de la culture ajoute qu'à la violence que représente le vol ou l'embargo s'ajoute celle infligée aux objets eux-mêmes, qui voient souvent leurs « accoutrements » dépouillés, vernis ou remodelés ; leurs dénominations, identités, significations et fonctions altérées. Les dispositifs sémantiques, symboliques et épistémologiques qui ont modifié l'essence même de ces objets aux cours des dernières décennies posent aujourd'hui la question de comment les restituer. [...]

*Dans certains cas, des pièces sacrées ou des objets de culte sont devenus des œuvres d'art à contempler pour elles-mêmes, des objets ethnographiques, ou encore de simples artefacts à valeur de témoignage historique. »*³¹

On peut donc corréliser à la fois une modification de la valeur économique des objets et l'anéantissement de leur valeur spirituelle. La justification scientifique de l'acquisition de tant de biens culturels aurait un sens si les traditions, coutumes et dénomination avaient été un temps soit peu respectées. Mais aucune acquisition ne s'est faite en imaginant qu'un jour nous devrions restituer ces biens mal acquis et c'est bien là tout le problème.

L'art africain, dépourvu de sa sémiologie perd toute son essence spirituelle. Les ethnologues avaient conscience de cet aspect et respectaient les cultes, bien qu'ils aient acquis certains objets de manière illicite. C'est le temps qui a eu le plus d'effet néfaste sur la spiritualité des objets, car les connaissances ethnologiques et anthropologiques sont aujourd'hui cantonnées aux écriteaux descriptifs des musées occiden-

²⁹ HALLER, S. & DARLOT, P. (2000). *Déraciné : le vol des biens culturels au Burkina Faso*, Muséum Schwab Bienne, *Chez les Kô : le remplacement de masques*, p.20

³⁰ SARR, F., & SAVOY, B. (2018). *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel Africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, p.11. Consulté à l'adresse <https://www.vie-publique.fr>

³¹ ARNDT, L. « Réflexions sur le renversement de la charge de la preuve comme levier postcolonial », bs no12. *Le journal de Bétonsalon*, 2011-2012, p. 26, dans rapport Sarr/Savoy.



21.

Fig. 21. Déballage des peintures éthiopiennes rapportées au Musée d'ethnographie du Trocadéro par la mission Dakar-Djibouti (1933), Marcel Griaule (1898-1956), anthropologue français, examinant une fresque ramenée d'Ethiopie par la mission Dakar - Djibouti dont il avait assumé la direction (1931-1933). A gauche : Eric Lutten (1904-1975) . Au centre : Mademoiselle Deborah Lifchitz (1907-1942) et Marcel Griaule. Paris (16ème arr.), musée d'Ethnographie du Trocadéro (musée de l'Homme depuis 1937), 1933. Albert Harlingue / Roger-Viollet, naissanceethnologie.fr

taux et aux archives que peu de personnes consultent. Le postulat est clair, car pendant des années, les peuples africains, dépourvus de leurs biens n'ont pas pu développer leur propre genèse culturelle.

Selon *Virginie Picon-Lefebvre* : « *Les infrastructures culturelles et en particulier les musées connaissent un développement considérable dans les politiques d'aménagement des villes occidentales. Ce phénomène n'est pas nouveau. Les musées semblent avoir été depuis la fin du 18^e, un moyen pour renforcer l'action du pouvoir politique et une forme majeure des projets d'aménagement urbain.* » ³²

Dès que les œuvres ont été acheminées en Europe, elles continuent de se mobiliser durant un certain temps jusqu'à s'ancrer et se sédentariser dans les différents musées. L'appât du gain et la volonté d'étoffer les collections laissent transparaître différentes phases d'acquisition depuis le milieu du 19^e siècle, et ce, jusqu'aux indépendances des pays africains concernées.

Une faible acquisition de biens avant 1885 est substituée par un appétit boulimique durant la période entre 1885 et 1960 – qui englobe aussi bien la période de conquête coloniale que celle des colonies installées – puis par une diversification des lieux d'approvisionnement à partir des indépendances dès 1960.

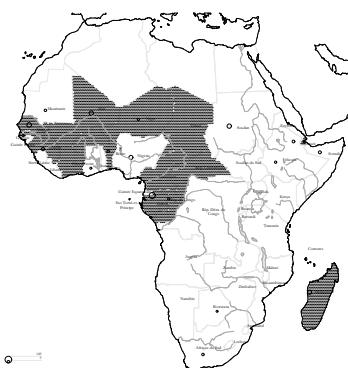
Avant 1885, bien que la présence française en Afrique soit en hausse, l'intérêt pour la culture noire n'est pas encore significatif. Seules quelques pièces sont ramenées des colonies pour constituer le visage des civilisations noires dans les collections françaises.

Avec le renforcement des politiques coloniales, on voit l'intérêt se diversifier et s'orienter sur ce que l'on peut appeler le colonialisme-culturel (cf. *Fig. 22*).

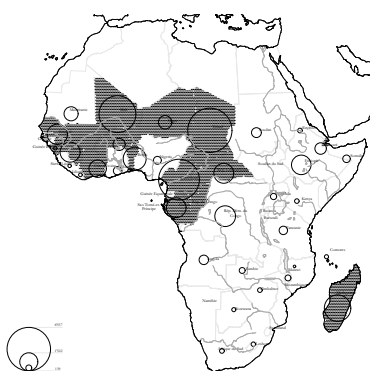
L'engrondissement significatif des collections se manifeste durant la période entre 1885 et 1960. Cela s'explique notamment par l'intérêt que les professions d'anthropologue et d'ethnologue développent. Cette hausse se traduit par un accroissement des missions dites ethnogra-

³² PICON-FEFEBVRE, V. *Les musées africain : une institution silencieuse ?* p.155-175 dans *Afriques : architectures, infrastructures et territoires en devenir*. ALLAIN BONILLA, M-L. (2015). *Ecole nationale supérieure d'architecture Paris-Malaquais, Sous la dir. de Dominique Rouillard, Beaux-Arts de Paris éditions, Ministère de la Culture et de la Communication.*

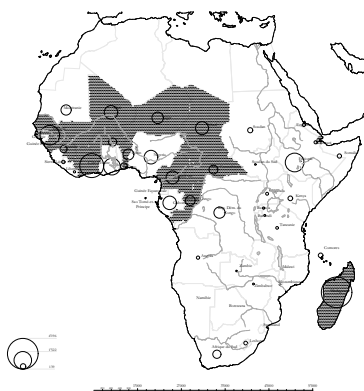
Avant 1885



1885 - 1960



Dès 1960



22.

Fig. 22. Carte représentant la provenance géographique et le nombre d'objets de l'unité patrimoniale « Afrique » du musée du quai Branly-Jacques Chirac (Paris) entrés dans les collections nationales, d'avant 1885 jusqu'après les indépendances. D'après les frontières actuelles, les anciennes colonies françaises d'Afrique subsaharienne sont marquées en foncé, Illu. Henri Favre

phiques comme par exemple la mission reliant Dakar à Djibouti relatée par *Michel Leiris* (cf. Fig. 23) que nous avons vu précédemment. Ces missions, en réalité comparables à des campagnes d'acquisition de masse, moyennant une compensation financière de quelques francs, sont de plus en plus nombreuses vers le milieu du 20^e siècle. Parfois, et ceci grâce aux récits des missionnaires, on découvre des cas de spoliation avérés, fruits d'un enivrement croissant lié aux objets d'art.

À la suite de l'indépendance des États africains dans les années 1960, on aurait pu s'attendre à une régression des importations d'objets, mais l'envie des musées français de diversifier leurs collections encourage les missions ethnographiques dans des pays qui étaient alors colonisés par d'autres puissances européennes. Durant cette période, par exemple, une forte acquisition d'objets ghanéens est observable grâce aux inventaires classifiés, ce qui dévoile un intérêt pour cette ancienne colonie britannique.³³

Bien que les acquisitions se soient multipliées et diversifiées, la répartition sur le territoire français se concentre en certains endroits. On observe trois dynamiques qui peuvent expliquer la répartition inégale du patrimoine africain sur le territoire français.

Premièrement, « *une dynamique d'État qui, depuis la Révolution française, pousse la France à « hypercentraliser » à Paris les collections patrimoniales jugées les plus importantes.* »

Ensuite, « *une dynamique de flux, qui explique la présence de nombreux objets africains dans les villes côtières impliquées dans le commerce avec l'Afrique, point d'arrivée des navires marchands ou militaires.* »

Enfin, « *une dynamique de legs, dons, datations ou donations, à l'origine par exemple de l'importante collection africaine du musée des Confluences à Lyon ou des ensembles africains à Besançon, Toulouse ou Grenoble.* »³³

Cette sédentarisation et hypercentralisation des collections marquent l'enclavement de cette culture. Celle-ci a cependant toujours vocation à être partagée et démontre de la nécessité de trouver des moyens alternatifs permettant de remettre ce patrimoine en mouvement.

Les collections africaines sont peu connues en France, du fait

³³ SARR, F., & SAVOY, B. (2018). *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel Africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, pp.29-41. Consulté à l'adresse <https://www.vie-publique.fr>



23.

Fig. 23. Man Ray, Michel Leiris vers 1930.
© Man Ray Trust/Adagp, Paris 2015

qu'elles ne soient pas toutes accessibles comme leurs inventaires d'une part et d'autre part, car les campagnes de mise en valeur ont parfois été menées de manière unidirectionnelle.

La volonté de rassembler les collections, qui avant la construction du musée du Quai Branly - Jacques Chirac, étaient dispersées dans différentes institutions, marque cependant un renouveau pour les objets d'art et leur mise en avant sur la scène internationale au 21^e siècle.

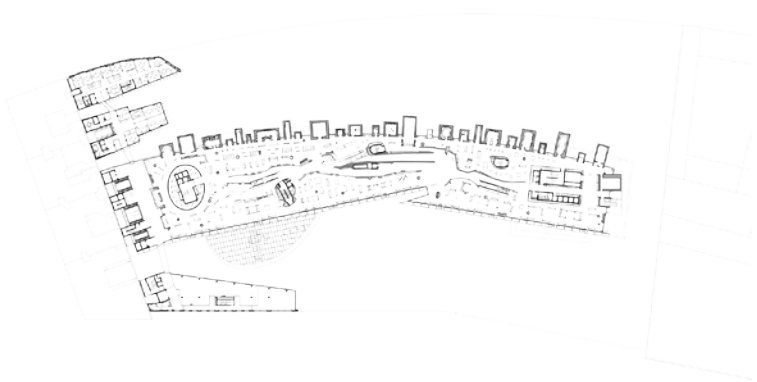
En France, on sait tout l'intérêt qui est porté à la culture aux travers d'expositions et d'événements en tout genre. L'attrait touristique des villes passe indéniablement par une forte offre culturelle qui se doit d'être diversifiée et renouvelée constamment. Au 20^e siècle dans quelques villes de France, on pouvait observer des objets provenant des civilisations noires dans des musées régionaux sans toutefois avoir une vue d'ensemble sur la richesse des autres continents.

C'est pour cela qu'à la fin de l'année 1998 et à l'initiative de *Jacques Chirac*, le projet d'un grand musée pour les civilisations non-européennes est lancé : un concours international pour la création du musée des civilisations du Quai Branly regroupant des architectes de renom. La capitale française souhaite se doter d'un tout nouveau type d'infrastructure, d'une envergure internationale, dédiée aux arts transcontinentaux. C'est l'architecte français *Jean Nouvel* qui remporte la compétition et initie la construction de ce bâtiment dorénavant mondialement reconnu pour la richesse de son architecture, mais aussi des collections qu'il abrite (cf. Fig. 24 & 25).

Le musée du Quai Branly - Jacques Chirac – comme certains musées régionaux – a donc pris le contre-pied de cette histoire oubliée. L'intégralité des pièces venant d'Afrique est répertoriée et classifiée dans l'inventaire consultable en ligne. Ce ne sont pas moins de 70'000 objets qui sont conservés dans l'unité patrimoniale « Afrique » auxquels viennent s'additionner les 90'000 objets répertoriés dans l'iconothèque (photographies, dessins, cartes postales, estampes, affiches...) qui regroupe tous les documents archivés concernant le continent africain.³⁴

L'architecte en chef du projet décrit l'événement sensoriel qu'il a imaginé pour le musée comme suit :

³⁴ SARR, F., & SAVOY, B. (2018). *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel Africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, p.41. Consulté à l'adresse <https://www.vie-publique.fr>
Ces statistiques ont été élaborées d'après la base de données des collections du musée du quai Branly - Jacques Chirac, consultable via le logiciel de gestion des collections TM.



24.



25.

Fig. 24. NOUVEL Jean, Musée du Quai Branly - Jacques Chirac, Paris, France, Plan de l'étage, www.jeannouvel.com

Fig. 25. Musée du quai Branly - Juillet 2015 - Vue sur le bâtiment musée et les boîtes scénographiques.

© Musée du quai Branly, photo Roland Halbe

« Présence-absence ou la dématérialisation sélective »

C'est un musée bâti autour d'une collection. Où tout est fait pour provoquer l'éclosion de l'émotion portée par l'objet premier ; où tout est fait, à la fois, pour le protéger de la lumière et pour capter le rare rayon de soleil indispensable à la vibration, à l'installation des spiritualités. C'est un lieu marqué par les symboles de la forêt, du fleuve, et les obsessions de la mort et de l'oubli. [...] C'est un endroit chargé, habité, celui où dialoguent les esprits ancestraux des hommes qui, découvrant la condition humaine, inventaient dieux et croyances. C'est un endroit unique et étrange. Poétique et dérangeant. Le construire ne peut se faire qu'en récusant l'expression de nos actuelles contingences occidentales. [...] Quand la dématérialisation rencontre l'expression des signes, elle devient sélective. Ici, l'illusion berce l'œuvre d'art. Reste à inventer la poétique de situation. C'est un doux décalage : le jardin parisien devient un bois sacré et le musée se dissout dans ses profondeurs. »³⁵

La volonté est donc de tendre à ce que le spectateur soit transporté dans une abyssale découverte de l'art africain. Faire comprendre le rapport qu'entretiennent les populations indigènes avec ces objets sacrés et décontextualiser l'environnement trop banal des musées traditionnels (cf. Fig. 26 & 27).

Aujourd'hui, le musée du Quai Branly comptabilise 1'350'000 entrées par an ce qui offre un rayonnement inouï pour ces œuvres immémoriales. Malheureusement, l'histoire même qui explique la manière dont ces objets sont arrivés là est absente des salles d'expositions, maintenant ainsi le doute qui gravite autour de leur provenance.

Stéphane Martin, actuel conservateur du musée du Quai Branly - Jacques Chirac, est aujourd'hui fier de ce que symbolise cet édifice pour la France, mais aussi à l'international. Sollicité lors des discussions sur la restitution du patrimoine culturel africain, il prône des méthodes alternatives soutenues par les institutions muséales qui permettraient une large mise en « *circulation* »³⁶ des œuvres sans pour autant parler de restitutions définitives.

³⁵ NOUVEL, J. (2008). *Jean Nouvel by Jean Nouvel*, Editions Taschen, p.423.

³⁶ 20 MINUTES, *Art africain: Le président du Musée du Quai Branly défavorable à la restitution des œuvres*, Article publié le 27/11/18, www.20minutes.fr



26.



27.

Fig. 26 et 27. NOUVEL Jean, Musée du Quai Branly - Jacques Chirac, Paris, France, Photographies de l'unité patrimoniale « Afrique » du Quai Branly - Jacques Chirac, www.jeanmouvel.com

Depuis l'annonce du président français *Emmanuel Macron* à Ouagadougou, nous avons assisté à une effervescence médiatique autour de la question des restitutions. Conservateurs et sceptiques ; ignorant bien souvent les faits de leur passé colonial ; se contentent de prôner le maintien des œuvres illégitimement, mais légalement conservées dans les musées nationaux.

Pour les auteurs du rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain : « *Parler de restitutions en 2018, c'est [...] rouvrir à la fois le ventre de la machine coloniale et le dossier de la mémoire doublement effacée des Européens et des Africains d'aujourd'hui, les uns ignorant pour la plupart comment se sont constitués leurs prestigieux musées, les autres peinant à retrouver le fil d'une mémoire interrompue.* »³⁷

On a trop longtemps justifié la prise en otage de nombreuses œuvres par un *manque d'acuité et de pugnacité* des masses populaires africaines pour la restitution de leur propre patrimoine³⁸. D'aucuns même diront qu'il s'agirait d'*exaction*^K de ces biens par leurs propriétaires africains légitimes. Ce néo-colonialisme européen en oublie parfois – bien que plusieurs siècles se soient écoulés – que ces œuvres ont vu le jour sur le continent noir... (cf. Fig. 28)

Heureusement, certains spécialistes de l'art comme Stéphane Martin participent ouvertement aux réflexions concernant le potentiel retour d'œuvres. En effet, conscient que certaines acquisitions soient troubles, il relève de l'éthique professionnel de répondre aux demandes légitimes.

Il souligne qu'on ne « *peut avoir un continent privé à ce point des témoignages de son passé et de son génie plastique* », et que la situation « *n'a pas vocation à durer* » puisque « *le destin de ces pièces passera certainement par le retour d'une partie d'entre elles.* »³⁹

³⁷ SARR, F., & SAVOY, B. (2018). Rapport sur la restitution du patrimoine culturel Africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle, pp.39-41. Consulté à l'adresse <https://www.vie-publique.fr>

³⁸ Ce soir (ou jamais!) Faut-il rendre leurs objets d'art aux anciennes colonies ? www.youtube.com

^K Exaction : Action d'exiger ce qui n'est pas dû ou plus qu'il n'est dû.

³⁹ MARTIN Stéphane : "L'Afrique ne peut pas être privée des témoignages de son passé", entretien avec Éric Biétry-Rivierre, *Le Figaro*, 6 décembre 2017 : « La proportion de ce qui a été enlevé du sol africain et dispersé en France comme dans le reste du monde est considérable. C'est presque la totalité. », dans rapport Sarr/Savoy.

DÉBAT SUR LA RESTITUTION D'OEUVRES
D'ART AFRICAÎNES SPOLIÉES LORS
DE LA COLONISATION FRANÇAISE ...



28.

Fig. 28. Miss Lilou, *Restitution des oeuvres d'art africaines...* Publié le 23 Novembre 2018, dessinsmisslilou.over-blog.com

« Pour les peuples qui sont touchés par le vol, cela signifie perdre de leur substance culturelle. Notre tâche, en tant que musée, est à la fois d'informer et de sensibiliser le plus large public possible sur les conséquences du vol de biens culturels. »⁴⁰

À cette fin, et pour étayer leur propos, Felwinn Sarr et Bénédicte Savoy ont fait appel à des spécialistes divers, ethnologues, conservateurs de musées, universitaires, etc. Ils ont constitué deux ateliers, qui ont aidé à étoffer les recherches sur la thématique de « restitution » : « l'atelier de Dakar, qui a réuni une vingtaine de personnalités d'Afrique et d'Europe au musée Théodore-Monod d'art africain le 12 juin 2018 ; et l'atelier juridique, qui s'est tenu au Collège de France à Paris le 26 juin 2018, plus spécifiquement dédié à la question du cadre législatif. »

Après des années, parfois même des siècles d'absence, se pose évidemment la question existentielle de la réappropriation symbolique des objets par les peuples spoliés. Sur les deux continents, on observe un intérêt toujours croissant pour œuvrer dans le sens des restitutions.

En France, autour de la capitale notamment, des associations comme *Alter Natives*, *Héritages culturels & usages sociaux* travaillent à la sensibilisation des jeunes. Aux travers de voyages, de conférences et d'ateliers tenus dans des lieux différents, ils questionnent cette notion de spoliation du patrimoine culturel africains qui est retenu dans les musées d'Europe.

À ces passionnés s'ajoutent également des jeunes spécialistes et conservateurs qui s'engagent, à Angoulême, Nantes ou Lyon par exemple, et qui se questionnent sur la manière de « réinventer les musées ». ⁴¹ Cette notion nouvelle fût récemment soulevée par plusieurs spécialistes qui souhaitent l'émancipation identitaire de la scène muséale africaine.

En Afrique, aussi, bon nombre d'organisations émergentes, mais également anciennes, militent pour les retours des biens spoliés.

En Éthiopie par exemple, l'association *Afromet (Association for the Return of the Magdala Ethiopian Treasures)* travail à la sensibilisation du pillage des biens culturels éthiopiens, saisis en 1868 par l'armée britan-

⁴⁰ HALLER, S. & DARLOT, P. (2000). *Déraciné : le vol des biens culturels au Burkina Faso*, Muséum Schwab Bienne, Editorial, p.5

⁴¹ SARR, F., & SAVOY, B. (2018). *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel Africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, pp.4-18. Consulté à l'adresse <https://www.vie-publique.fr>



29.

*Fig. 29. Crown, probably made in Gondar, Ethiopia, around 1740, Museum no. M.27-2005.
© Victoria and Albert Museum, London*

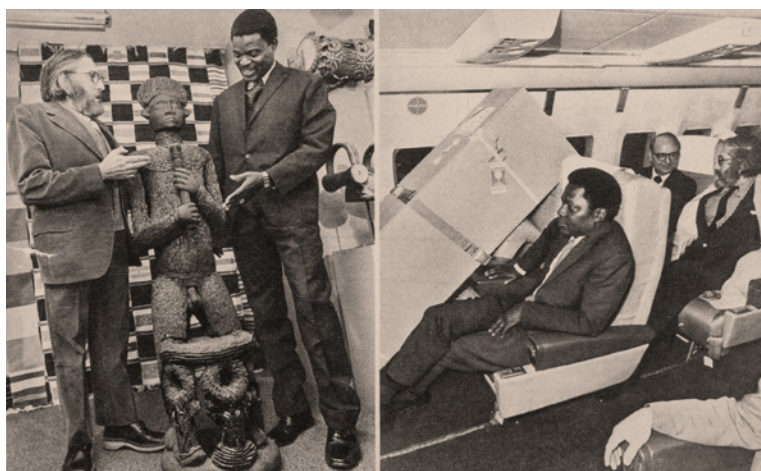
nique à Magdala (cf. Fig. 29). Plus récemment, sur *ModernGhana.com*, *Kwame Opoku*, ancien fonctionnaire des Nations unies militant depuis 2008 a publié plus d'une centaine d'articles qui traitent en faveur des restitutions des biens culturels à l'Afrique.

Le milieu des marchands et des collectionneurs d'art s'engage aussi, à la fois discrets et efficaces, certains mènent depuis des années des restitutions « définitives ». C'est le cas par exemple du collectionneur américain *Warren Murray Robbins* (1923 - 2008) qui lutta pour le retour de la figure sacrée camerounaise *Afo-A-Kom* au cours des années 70 (cf. Fig. 30) ou encore celui de *Mark Walker*, héritier britannique d'objets en bronzes récoltés par son grand-père à Benin City lors d'une expédition punitive en 1897. En 2014, ce dernier a accepté de les rendre à l'Oba du Bénin, proclamant qu'il « *était très touchant d'être accueilli avec tant d'enthousiasme et de gratitude, pour pas grand chose.* »⁴² Cela en dit long sur la signification que représente la restitution pour les peuples spoliés.⁴³

Ainsi, on voit de plus en plus d'organisations, personnages publics ou privés, qui s'engagent à travailler en collaboration avec les états spoliés demandeurs de restitutions dans le but de développer et réinventer les nouveaux pôles culturels africains.

⁴² OTZEN, E. « *The Man who Returned his Grandfather's Looted Art* », *BBC.com*, 25 février 2015, dans rapport Sarr/Savoy.

⁴³ SARR, F., & SAVOY, B. (2018). *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel Africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, pp.19-21. Consulté à l'adresse <https://www.vie-publique.fr>



30.

Fig. 30. Evan Schneider, Afo A Kom, 1974.
 © Evan Schneider

« La compréhension que les Africains ont de l'art est essentiellement différente de celle des Européens. Alors que les Européens s'intéressent aux aspects esthétiques et morphologiques, nous, les Africains, voyons la signification d'un objet d'art dans son utilisation culturelle. L'objet doit vivre, s'exprimer. Les masques et les fétiches sont des expressions de confiance en une représentation collective. Ils font l'unicité et la valeur d'une société. »

Dr Jean Ky

Historien d'art africain à l'Université de Ouagadougou

PARTIE 3
Une Afrique qui se prépare

La situation française, nous l'avons vu, a été très influencée par le contexte colonial des 19^e et 20^e siècles. Le climat qui règne sur le continent noir se démarque du contexte occidental de différentes manières.

Il faut savoir qu'en Afrique, 60 % de la population a moins de 20 ans. La restitution doit avant tout, chercher à faciliter l'accès de « *la jeunesse africaine à sa propre culture, à la créativité et à la spiritualité* » de manière à développer un regard nouveau sur le patrimoine.⁴⁴

*« Les peuples victimes de ce pillage parfois séculaire n'ont pas seulement été dépouillés de chefs-d'œuvre irremplaçables ; ils ont été dépossédés d'une mémoire qui les aurait sans doute aidés à mieux se connaître eux-mêmes, certainement à se faire mieux comprendre des autres. [...] [Ces peuples] savent, certes que la destination de l'art est universelle ; ils sont conscients que cet art qui dit leur histoire, leur vérité, ne la dit pas qu'à eux, ni pour eux seulement. Ils se réjouissent que d'autres hommes et d'autres femmes, ailleurs, puissent étudier et admirer le travail de leurs ancêtres. Et ils voient bien que certaines œuvres partagent depuis trop longtemps et trop intimement l'histoire de leur terre d'emprunt pour qu'on puisse nier les symboles qui les y attachent et couper toutes les racines qu'elles y ont prises. Aussi bien ces hommes et ces femmes démunis demandent-ils que leur soient restitués au moins les trésors d'art les plus représentatifs de leur culture, ceux auxquels ils attachent le plus d'importance, ceux dont l'absence leur est psychologiquement le plus intolérable. Cette revendication est légitime. »*⁴⁵ (cf. Fig. 31)

Bien que légitime, on pointe parfois, en guise de contestation, le « *réveil tardif* » des peuples africains sur les questions de restitution, mais on ignore souvent que certains pays sont demandeurs du retour de leurs biens acquis de manière illicite depuis des décennies.

L'année 1960 peut être considérée comme l'année zéro en ce qui concerne les demandes de restitutions. En effet, certains pays ou communautés, notamment en Éthiopie et au Nigeria, exigent depuis plus de cinquante ans, le retour d'objets dépouillés durant la période co-

⁴⁴ SARR, F., & SAVOY, B. (2018). Rapport sur la restitution du patrimoine culturel Africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle, p.14. Consulté à l'adresse <https://www.vie-publique.fr>

⁴⁵ Discours tenu à Paris le 7 juin 1978, accessible sur le site internet de l'UNESCO. Voir Amadou-Mahtar M'Bow, « Pour le retour, à ceux qui l'ont créé, d'un patrimoine culturel irremplaçable », *Museum*, vol. 31, no1, 1979, p. 58, dans rapport Sarr/Savoy.



31.

Fig. 31. H. THASSINDA Uba Thassinda, Amadou Mahtar M'Bow, Un sahélien à l'UNESCO, 1989, FeniXX réédition numérique (Présence africaine), www.leslibraires.ca

loniale. Selon *Felwin Sarr* et *Bénédicte Savoy* : « *Les archives des musées belges, allemands, britanniques et français, celles des ministères des Affaires étrangères et des grands journaux d'Afrique et d'Europe, ainsi que plusieurs témoins [...] rencontrés, gardent la mémoire de ces réclamations, mais aussi et surtout du silence assourdissant qui les a accueillies pendant longtemps et qui continue parfois de les accueillir.* » ⁴⁶

À la fin des années 1970, le travail d'*Amadou-Mahtar M'Bow* ⁴⁷ a pénétré les esprits de l'opinion publique. La restitution semblait décidée lorsqu'au journal de 20 heures, le présentateur, *Roger Gicquel*, affirmait aux téléspectateurs que « *si l'on veut préserver les identités culturelles, il faut préserver ce patrimoine artistique et donc quelquefois le restituer* ». Le mouvement était lancé et l'UNESCO faisait paraître un « *formulaire-type pour les demandes de retour ou de restitution* » en trois langues. Ce dernier, bien que diffusé en nombre, n'eut pas l'effet escompté, loin de là. On retrouve maints exemplaires de ce formulaire dans les archives qui pour la plupart sont restés vierges. (cf. Fig. 32)

En avril 1982 : « *le ministère des Relations extérieures français chargeait Pierre Quoniam, alors inspecteur général à la Direction des musées de France, d'une mission de réflexion sur la restitution du patrimoine africain. Entouré d'universitaires, de fonctionnaires ministériels, de conservateurs de musées, il constitua un « groupe de travail sur l'Afrique » en vue de prévoir « de manière concrète et rapide » les retours d'objets africains.* » En juillet 1982, il remettait les conclusions de ce travail qui plaçait les restitutions comme un « *acte d'équité et de solidarité* ». Il prône plus tard qu'un : « *effort d'intelligence est à faire. Le retour des biens culturels, des œuvres d'art et des documents d'histoire permettra à ces peuples de ressaisir leurs responsabilités. Il faut aider ces peuples à retrouver leur passé et leur confiance.* » ⁴⁸

Condescendance verbale néo-coloniale mise à part, les préconisations de la « *mission Quoniam* » n'étaient pas très différentes de celles du « *rapport Sarr/Savoy* ». La question se pose toutefois quant à la

⁴⁶ SARR, F., & SAVOY, B. (2018). *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel Africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, p. 14. Consulté à l'adresse <https://www.vie-publique.fr>

⁴⁷ Amadou-Mahtar M'Bow : Né le 20 mars 1921, Homme politique sénégalais, plusieurs fois ministre dans son pays et directeur général de l'UNESCO pendant 13 ans.

⁴⁸ Cité par A. S., « *Restituer le passé de l'Afrique* », *Agécop liaison*, n° 62, 1981, p. 13, p. 16, dans *rapport Sarr/Savoy*.

Distribution limitée

CC-86/MS/3
PARIS, le 16 mai 1986
Original anglais

ORGANISATION DES NATIONS UNIES
POUR L'ÉDUCATION, LA SCIENCE ET LA CULTURE

COMITÉ INTERGOUVERNEMENTAL
POUR LA PROMOTION DU RETOUR DE BIENS CULTURELS À LEUR PAYS D'ORIGINE
OU DE LEUR RESTITUTION EN CAS D'APPROPRIATION ILLÉGALE

GUIDE POUR L'UTILISATION DU
"FORMULAIRE TYPE POUR LES DEMANDES DE RETOUR OU DE RESTITUTION"

32.

Fig. 32. UNESCO, *Guide pour l'utilisation du «Formulaire type pour les demandes de retour ou de restitution»*, Paris, 1986, www.unesco.org

volonté qui anime de potentielles restitutions. En effet, ces deux rapports, éloignés d'une génération, tirent des conclusion similaires alors pourquoi devoir rééditer l'exercice si difficile ?

Sans doute que l'administration française n'aura gardé aucune mémoire de ce premier travail que les deux universitaires ont dû exhumer des archives. Malheureusement, rien n'a bougé en quarante ans ; les gouvernements ont continué de s'opposer aux demandes de restitution sous prétexte juridique que les œuvres sollicitées font partie intégrante du patrimoine français ; ce qui les rendent inaliénables.

Mais le discours du président *Macron* est venu bouleverser ce silence redondant et l'exemple récent du Bénin est significatif. En effet, les autorités béninoises des Affaires étrangères et de la Coopération, ont demandé la restitution des *statues antro-po-zoomorphes* (cf. Fig. 34-35) et des insignes royaux emportés par le général *Alfred Amédée Dodds*⁴⁹ (cf. Fig. 33) lors de la prise des palais d'Abomey en 1892. Ces dernières avaient été offertes au Musée d'ethnographie alors situé au Trocadéro, qui ont par la suite intégrées les collections du musée du Quai Branly - Jacques Chirac.

Pour le Bénin, ces biens ont une double valeur historique et spirituelle ; témoignant d'une époque et d'un royaume disparus, assurément, mais associés à une mémoire commune. Après quatre mois d'attente, le 12 décembre 2016, le gouvernement français répondait en expliquant : « *que la France elle aussi est attachée à la circulation et à la protection du patrimoine ; qu'elle a conscience de l'importance historique et culturelle de ces pièces pour le Bénin ; qu'elle a reconnue en 1997 la convention de l'UNESCO de 1970 sur l'exportation illicite des biens culturels ; mais que cette convention n'ayant pas de portée rétroactive et conformément à la législation en vigueur, les trésors d'Abomey sont soumis au principe d'inaliénabilité. En 2016, la France admettait donc la légitimité de la demande, mais lui opposait un argument de droit patrimonial français.* »⁵⁰

Aujourd'hui, les dirigeants africains s'expriment ouvertement sur le sujet et ont pris conscience plus que jamais de l'importance d'un retour et d'une mise en valeur de leur propre patrimoine au niveau national.

⁴⁹ DODDS *Alfred Amédée* (1842 - 1922), est un général français, métis par ses deux parents. Il mène la conquête du Dahomey (actuel Bénin) entre 1892 et 1894, en déposant le roi *Béhanzin*.

⁵⁰ SARR, F., & SAVOY, B. (2018). *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel Africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, p.17. Consulté à l'adresse <https://www.vie-publique.fr>

33.



34.



35.

Fig. 33. LE PETIT JOURNAL (23 Novembre 1892), n°106, Portrait du Général Dodds, Colonnes Françaises, Dahomey, www.latribunedelart.com

Fig. 34. SOSSA Dédé, Statue royale anthropo-zoomorphe, Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris, Bois polychrome, cuir, 179 × 77 × 110 cm, 56 kg, m.quaibrany.fr

Fig. 35. SOSSA Dédé, Statue royale anthropo-zoomorphe, Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris, Bois polychrome, métal, 168 × 102 × 92 cm, 55 kg, m.quaibrany.fr

C'est le cas notamment de *Roger Mtembo*, ministre de l'Éducation, Sports, Arts et Cultures du Zimbabwe, qui à l'occasion de la journée internationale des musées en 2010 proclamait que : « *L'histoire qui est présentée et conservée au sein de nos musées forme l'identité de notre Nation(...) Cette histoire doit constamment retenir notre attention puisque les preuves de réussite d'une communauté doivent être en permanence étudiées et dévoilées...* »

Cette valorisation du patrimoine toujours plus présente est en faveur de la construction de nouveaux musées. Ceux-ci permettraient aux peuples spoliés de renouer avec leur histoire oubliée, née de l'ignorance officielle, mais aussi d'apprendre de cette histoire intimement liée au passé colonial.

Comme le souligne le rapport *Sarr/Savoy*, la rareté du patrimoine culturel « *dans les pays d'origine est non seulement préjudiciable à la préservation des cultures nationales et communautaires, mais elle handicape aussi durablement les perspectives de constitution d'une offre muséale prestigieuse porteuse de développement économique.* » ⁵¹

L'évolution des institutions muséales africaines est cependant perceptible et flagrante depuis quelques décennies. En effet, l'Indépendance des pays africains ainsi que la diminution nette des conflits armés ont marqué une hausse des développements urbains, notamment des capitales africaines.

La population rurale africaine ayant diminuée de manière significative au cours du 20^e siècle ⁵², les aires urbaines ont dû s'équiper d'administrations, de services, mais également de lieux culturels pour les populations venues en ville afin de travailler ou d'étudier.

Tout comme leurs voisins européens, les musées africains se polarisent donc autour des capitales. Jusqu'au 20^e siècle, la plupart des institutions muséales occupent des lieux historiquement liés à l'oppression des peuples africains, comme la Maison des esclaves, édifice situé sur

⁵¹ SARR, F., & SAVOY, B. (2018). *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel Africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, p.64. Consulté à l'adresse <https://www.vie-publique.fr>

⁵² COUR, J-M. *Peuplement, urbanisation et développement rural en Afrique Sub-Saharienne : Un cadre d'analyse démo-économique et spatial. Voir Graphique 5, Population urbaine et rurale de l'ASS 1850-2050*, p.14.



36.

Fig. 36. « Mali's national museum in Bamako » by Radio Raheem, used under CC BY-SA 2.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/fr/> / Desaturated from original, PIVIN Jean-Loup, Musée National du Mali, Bamako, fr.wikipedia.org

l'île de Gohrée à Dakar qui daterait de 1776.

Les opposants français au mouvement de restitution, justifient souvent leur réticence par le manque de dispositifs permettant un accueil et une conservation des œuvres retournées. La liste non moins exhaustive des musées africains qui s'élève à plusieurs centaines d'institutions est la preuve de ce développement toujours en hausse.

Des architectes français et internationaux ont pu démontrer que les musées africains n'ont rien à envier aux institutions européennes. Le cas du musée national du Mali (cf. Fig. 36 p.61), inauguré le 8 mars 1982, réalisé par l'architecte Jean-Loup Pivin est un exemple qui inscrit les musées africains dans une ère contemporaine du respect de la tradition. L'éclectisme des institutions muséales que l'on peut trouver en Afrique révèle également toute la richesse et la diversité de ses cultures (cf. Fig. 37).

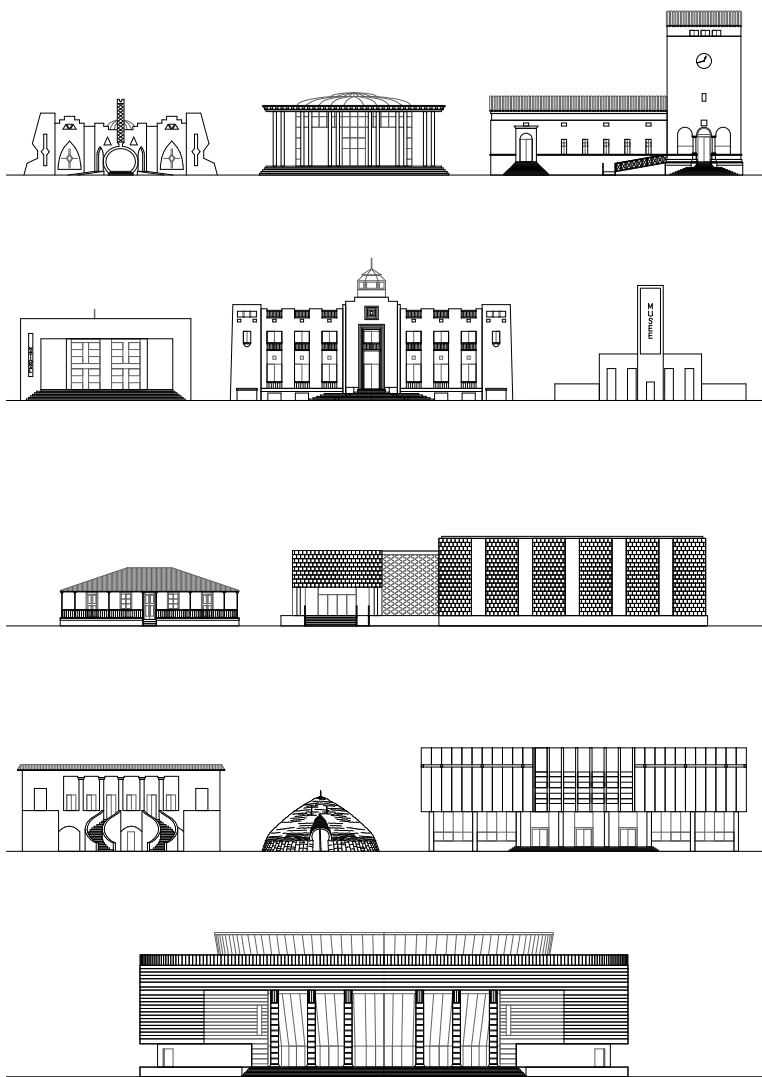
Malheureusement, moins de 5 % de la population locale à les moyens de se rendre dans les musées, qui sont de ce fait réservés à une élite aisée ou étrangère. De plus, il existe peu de liens transafricains qui permettent des échanges sur ces mêmes cultures à cause de l'enclavement subsistant de certains pays. Ce n'est donc pas un manque d'institutions qui est à l'origine de la très faible fréquentation des musées par les résidents même des pays africains, mais une offre inadéquate. On peut de ce fait questionner l'avantage qu'il y a à construire de nouveaux « giga-musées » comme le *musée des civilisations noires de Dakar*⁵³ (inauguré le 6 décembre 2018), soit dit en passant financé en partie par des institutions chinoises nouvellement intéressées par l'Afrique.

Selon Virginie Picon-Lefebvre : « *La médiation culturelle que proposent ces musées semble inaudible, soit par manque de moyens, soit parce que la « dénomination » recouvre une réalité différente, en relation avec le statut culturel dans les pays africains.* »⁵⁴

Il existe cependant des nouveaux musées africains qui sont appelés, par Fabienne Galangau-Querat, chercheuse au Muséum national d'histoire naturelle, des musées de « *seconde génération* », en opposition aux

⁵³ MBOW, B. *Le musée des civilisations noires, Dakar, Sénégal, Dossier de Presse, Exposition Inaugurale Le 06.12.2018, mcn@mcn.sn*

⁵⁴ PICON-FEFEBVRE, V. *Les musées africain : une institution silencieuse ?* p.155-175 dans *Afriques : architectures, infrastructures et territoires en devenir*. ALLAIN BONILLA, M-L. (2015). *Ecole nationale supérieure d'architecture Paris-Malaquais, Sous la dir. de Dominique Rouillard, Beaux-Arts de Paris éditions, Ministère de la Culture et de la Communication.*



37.

Fig. 37 : Représentation non exhaustive traduisant l'éclectisme des musées africains, Illu. Henri Favre.

musées coloniaux⁵⁵, dans la mesure où ils sont associés au développement local rural et servent d'appui au développement de l'écotourisme. Les musées *Africom* semblent également bien loin des « *temples des muses* » européennes, privilégiant les projets collectifs et occasionnellement festifs. Par ailleurs, ils organisent des activités éducatives, mais ils ignorent le plus souvent les productions artistiques contemporaines africaines reconnues comme significatives en Occident. Ainsi l'art africain contemporain qui pose un regard critique sur ce passé oublié est détaché des vestiges mêmes qui traduisent cette histoire.

Aujourd'hui, s'il existe une volonté de progresser et de constituer des institutions muséales à la hauteur, celle-ci est perturbée par la lenteur des décisions prises en faveur des restitutions et également par la persistance des actes de spoliations.

« *Aujourd'hui, bien des cultures sont menacées par la perte de leur patrimoine culturel. Les fouilles clandestines, le pillage et le commerce illégal contribuent largement à cet état de fait.* »⁵⁶

Malheureusement, bien que certains pays en aient terminé avec les phénomènes de spoliations et s'attendent dorénavant à des restitutions, d'autres sont encore victimes au quotidien de vols d'objets culturels. Le Burkina Faso, berceau de nombreuses civilisations – aux cultes innombrables et fortement pratiqués – est un des exemple même où les spoliations surviennent encore aujourd'hui (cf. Fig. 38).

En effet, la conquête des plus belles pièces, relaye le caractère légal ou illégal des appropriations au second plan. L'affaire des statuettes Nok venant du Nigeria (cf. Fig. 39 p.67) qui sont présentées au pavillon des Sessions du musée du Louvre en est l'exemple typique. Achetées en 1998 pour le musée du Quai Branly - Jacques Chirac auprès d'un marchand belge, elles étaient interdites d'exportation par la législation

⁵⁵ GALANGAU-QUERAT, F., NIVART A. & JONCHERY A. « Les musées en Namibie au cœur d'une société en mutation », *Les musées aux prismes de la communication, regard sur les arts, les sciences et les cultures en mouvement à travers le débat qui agite l'institution muséale*, n°61, 2011, Hermès La Revue, CNRS Editions, p. 148-153, p.161

⁵⁶ HALLER, S. & DARLOT, P. (2000). *Déraciné : le vol des biens culturels au Burkina Faso*, Muséum Schwab Bienne, *Avant Propos de Simon Haller*, en décembre 1999, p.6



38.

Fig. 38. DARLOT Patrick, Un artisan et son masque, Chez les Kô, Déraciné Le vol des biens culturels au Burkina Faso, 2000
© DARLOT Patrick

nigériane de 1979 et étaient listées comme objets de trafic illicite par l'ICOM⁵⁷. La France avait fait à l'époque l'objet d'une importante polémique internationale.⁵⁸

« De nos jours, le pillage de biens culturels relève surtout d'initiatives privées et sert à l'enrichissement de particuliers. »⁵⁹

Les artefacts africains font partie intégrante de la vie quotidienne des communautés. Encore aujourd'hui, l'approche du monde à travers des objets de la vie quotidienne rurale est toujours pratiquée en Afrique. Au Burkina Faso, les peuples ruraux sont composés en grande partie par des hommes exerçant les cultes comme les guérisseurs ou les chefs des masques. La production d'artefacts est donc en perpétuel recommencement ce qui pourrait être un marché prolifique pour les artisans qui les façonnent. Tellement prolifique que certains autochtones se sont fait faussaires et receleurs afin d'introduire des objets volés sur le marché noir de l'art, renforçant inconsciemment la sclérose culturelle des villageois. Le manque d'information concernant la provenance d'une œuvre devrait être un vice immuable pour un collectionneur, mais certains d'entre eux, vénales, ne cherchent parfois pas à identifier la provenance des objets en question.

Les rouages du marché de l'art permettent ainsi à une œuvre mal acquise d'être « blanchie » et introduite sur le marché gris, lui octroyant une cote en passant entre les mains d'un premier acquéreur.

« Un des soucis primordiaux des communautés traditionnelles est de continuer à vivre en harmonie avec les ancêtres et les esprits. Le contact est établi grâce aux objets sacrés, auxquels on attribue des pouvoirs surnaturels. Un pouvoir qui doit continuellement être activé par des dons ou des sacrifices. »⁵⁹

Les objets sont donc indispensables dans la vie quotidienne. Ils sont utilisés dans le traitement de maladies ou pour la résolution de pro-

⁵⁷ ICOM : Conseil International des Musées, dont le slogan est : « Les musées n'ont pas de frontières, ils ont un réseau », icom.museum.fr

⁵⁸ RIDING, A. « Chirac Exalts African Art, Legal and (Maybe) Illegal », *The New York Times*, 25 novembre 2000.

⁵⁹ HALLER, S. & DARLOT, P. (2000). *Déraciné : le vol des biens culturels au Burkina Faso*, Muséum Schwab Bienne, *Le pillage des culturels : un phénomène déjà ancien et Objets sacrés et rites*, Préface pp.9-10



39.

Fig. 39. « Nok sculpture of a sitted man-70.1998.11.1 » by Rama, used under CC BY-SA 3.0 FR, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/fr/> / Desaturated from original, Terre cuite, 70.1998.11.1, entre le 500 av. J.-C. et 500, 38x13 x19, fr.wikipedia.org

blèmes. « *Pendant longtemps, la plupart des peuples d'Afrique n'ont pas fait usage de l'écriture. De ce fait, les biens culturels sont souvent les seuls témoins du passé ; par conséquent, ils sont investis d'un intérêt historique inestimable. Les fouilles illicites risquent de faire perdre à un peuple entier la possibilité de connaître son propre passé. C'est ainsi que sont détruits les liens indispensables entre le passé, le présent et l'avenir.* » ⁶⁰

Les propos D'Ivo Moussa (cf. Fig. 40), paysan et chef des masques, en disent long sur le préjudice que peut représenter la perte d'objets culturels, qui font partie intégrante de leur patrimoine : « *Depuis le vol, ma famille et moi-même souffrons de problème de santé. En tant que responsable des masques, je me sens coupable, et pourtant, je n'ai aucun moyen de remédier aux dégâts. Au cas où je n'arriverais pas à remplacer les masques, il ne serait pas possible pour mes fils de me succéder en qualité de chef des masques.* » ⁶¹

Il est donc d'importance capitale de pointer du doigt ces pratiques illégales encore perpétrées sur certains territoires africains. Le dispositif de restitution doit questionner ce phénomène que l'on ignore comme étant toujours d'actualité. La production actuelle d'objets culturels et culturels ne doit plus alimenter un trafic qui laisse les populations rurales – vivant de leurs pratiques ancestrales – dans le plus grand dénuement.

Il est vrai que le monde de l'art contemporain africain – « *de la culture savante à la culture populaire* » – se questionne de plus en plus et de manière significative sur les collections formées à l'époque coloniale ainsi que sur leur possible restitution.

La documenta de Cassel, événement international dans le monde de l'art contemporain, prévoyait en 2017 une place d'honneur à la thématique de restitution. *Philippe Dagen*, journaliste pour *Le Monde*, publiait en août 2017 : « *La documenta de Cassel réuni les pillages coloniaux et nazis. Désormais, des artistes s'emparent de ces sujets tus pendant des décennies, et*

⁶⁰ HALLER, S. & DARLOT, P. (2000). *Déraciné : le vol des biens culturels au Burkina Faso*, Muséum Schwab Bienne, *Chez les Kô : le remplacement des masques*, p.25

⁶¹ HALLER, S. & DARLOT, P. (2000). *Déraciné : le vol des biens culturels au Burkina Faso*, Muséum Schwab Bienne, *Chez les Kô : le remplacement des masques*, p.25



40.

Fig. 40. DARLOT Patrick, Ivo Moussa, chef des masques et victime de vol.
© Patrick Darlot

*placent le public face à des faits, des dates et des preuves. »*⁶²

Milieu 2018, le Centre Pompidou exposait sous le titre « *Reprendre* », une série de films artistiques attachés au même sujet tandis que plus récemment, l'artiste *Kader Attia* s'interrogeait, lors d'un colloque à Paris, sur les possibilités de « *décoloniser la collection* ».

La production artisanale n'a jamais cessé d'exister, mais sa portée est infinitésimale, car elle ne s'adresse aujourd'hui qu'à une élite à cause de l'inaccessibilité des collections. Dans les pays africains, la créativité quotidienne subsiste dans des formes singulières : de la créativité de l'habillement des femmes au Sénégal à l'artisanat zulu en Afrique du Sud qui recycle les déchets industriels pour suppléer au manque de matières premières nobles.⁶³ C'est ce « recyclage » et cette redondance de la production qui pousse certains artistes contemporains à se questionner sur la valeur dispendieuse des biens spoliés d'Afrique.

Par exemple, l'artiste béninois *Syl. Pàris. Kouton* (cf. Fig. 41) poursuit des recherches autour des Masques Baata, utilisant des matériaux recyclés prélevés dans le quotidien, et chargés de mémoire des ancêtres, en dialogue avec les lieux et les êtres rencontrés lors de ses voyages en Afrique et en Europe. Ses œuvres sont autant de gestes vis-à-vis du monde, regardant l'histoire droit dans les yeux, offrant des pansements aux blessures invisibles de la mémoire collective en Afrique.⁶⁴

Face à des spoliations toujours présentes chez certains peuples africains, la production contemporaine cherche à s'émanciper tout en conservant un savoir-faire qui rappelle les techniques ancestrales. Les artistes tentent de dénoncer aux travers d'expositions temporaires l'importance des liens qui existaient entre les peuples et leurs ancêtres, mais qui aujourd'hui peine de plus en plus à subsister, en partie à cause d'une déculturation due au phénomène de spoliation.

Partout, les « *missing links* » sont devenus un authentique sujet d'intérêt commun, présents dans les médias, dans le travail de nombreux

⁶² *Le Monde*, 17 août 2017, dans rapport Savoy/Sarr.

⁶³ PICON-FEFEBVRE, V. *Les musées africain : une institution silencieuse ? Entretien avec Jean-Loup Pivin*, 31 avril 2014, p.161 dans *Afriques : architectures, infrastructures et territoires en devenir*. ALLAIN BONILLA, M-L. (2015). *Ecole nationale supérieure d'architecture Paris-Malaquais, Sous la dir. de Dominique Rouillard, Beaux-Arts de Paris éditions, Ministère de la Culture et de la Communication*.

⁶⁴ KARROUM, A. *à propos de l'artiste béninois Syl. Pàris. Kouton*, posté le 18 mai 2019, sylpariskouton.com



41.

Fig. 41. « Sculpture «Masque Baata» - Syl.Pâris.Kouton » by Neighbor75, used under CC BY-SA 3.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/> / Desaturated from original, «La Purificatrice» 26x21,5 cm. Sept 2005, Collection Cécile Férin, France, fr.wikipedia.org

artistes, mais aussi dans les discours des figures politiques et des historiens d'Europe et d'Afrique.

Cependant, selon *Jean-Loup Pivin* : « *les artistes africains contemporains peinent à trouver un public dans leur propre pays et les productions culturelles des milieux urbains ne trouvent que peu d'échos dans les institutions officielles africaines.* » ⁶⁵

L'art contemporain africain bien qu'exposé tous les deux ans lors de la *Biennale Dak'art*, reconnue internationalement, n'attire pas le public local, et c'est bien le problème. La production contemporaine africaine pose un regard critique sur la société qui est très intéressant, mais l'on distingue d'une part les œuvres ancestrales dans des musées dit traditionnels, vestiges de la période coloniale, et la production contemporaine enclavée et réservée à une élite artistique.

Le manque de lieu d'exposition de la production artistique contemporaine africaine pose donc problème, car elle oblige les artistes africains à devoir constamment se positionner vis-à-vis de l'étranger. En revanche, les tentatives pour faire des musées un lieu collectif, ludique, vivant et communautaire se rapprochent des stratégies des meilleures petits musées européens, type *écomusée* ^L, qui attirent un public à la recherche d'univers symboliques et culturels souvent liés à l'aspect rural, oublié par la culture de masse.

Plusieurs artistes mettent en avant cette hybridation des cultures comme *Hervé Youmbi*. Cet artiste contemporain camerounais cherche à susciter des interrogations quant à la différence qu'il peut exister entre le rapport aux objets africains outre atlantique et celui qui persiste en Afrique.

Ses installations, *Visages de masques*, entre 2015 et 2018, (cf. Fig. 42 & 43 p.75) cherchent à mettre en confrontation les masques africains anciens, représentant majestueux de nos collections muséales, et les masques confectionnés par la production contemporaine africaine. Ce

⁶⁵ PICON-FEFEBVRE, V. *Les musées africain : une institution silencieuse ?*, p.173 dans *Afriques : architectures, infrastructures et territoires en devenir*. ALLAIN BONILLA, M-L. (2015). *Ecole nationale supérieure d'architecture Paris-Malaquais*, Sous la dir. de Dominique Rouillard, Beaux-Arts de Paris éditions, Ministère de la Culture et de la Communication.

^L *Ecomusée* : Institution culturelle permettant de donner les fonctions de recherche, de présentation, de conservation et de mise en valeur d'un ensemble de biens naturels et culturels, sur un territoire, représentatifs d'un milieu et des modes de vie qui lui sont rattachés.



42.

Fig. 42. YOUNBI H. 2018, Totem 01 / 01-18 (Baga-Batcham-Alunga-Kota), Bois, perles, colle et mastic silicone, 188x53x38. The Cleveland Museum of Art, achat auprès du Karl B. Goldfield Trust 2018., medium.com

dialogue questionne le sens qui existe en Afrique autour du masque. Ses masques sont pour la plupart fait sur un médium de bois qui est par la suite orné de perles, de peinture ou de tissus. La particularité de ce travail réside dans l'hybridation entre des visages liés à la culture populaire et des formes de masques africains ancestraux.

Ils reprennent par ailleurs des formes liées au cinéma occidental comme le masque de « *Scream* » (cf. Fig. 44), célèbre film d'horreur américain sorti en 1996, associé à la figure d'un reliquaire Kota (cf. Fig. 45), peuple établi à cheval entre le Gabon et le Congo-Brazzaville. La confrontation des deux objets réunis en une œuvre est très intéressante du fait que si l'on prend séparément un masque de « *Scream* » qui a une valeur de quelques dizaines d'euros et un reliquaire Kota qui s'est vu adjugé à 132'750 euros⁶⁶, on obtient un objet hybride qui au-delà de sa valeur artistique expose une véritable regard critique de la conception de l'art en Afrique et en Occident.

On observe donc différentes approches en Afrique sur la thématique des restitutions d'objets d'art qui soulèvent tout autant de questions. D'une part les institutions muséales qui se modernisent en omettant souvent que les populations sont limitées soit en moyens, soit par la distance et donc ne peuvent réellement renouer avec ce passé oublié. D'autre part, des spoliations qui surviennent encore de nos jours et qui posent la question de savoir s'il est prudent de restituer directement aux populations leurs biens légitimes. Enfin, une production contemporaine qui a du mal à rayonner ; mais qui pose un regard polysémique sur le débat animé autour de ce patrimoine culturel spolié ; pourrait être la clé pour des échanges multidirectionnels avec l'Europe.

En effet, le rapatriement de certains objets ancestraux devrait instaurer une nouvelle relation de l'échange permettant le prêt de certaines œuvres contemporaines à la France. La découverte de cet art qui pose un regard critique et tangible sur la thématique actuelle deviendrait alors possible et sensibiliserait les populations occidentales.

⁶⁶ Voir *sothebys.com*, Rubrique ARTS D'AFRIQUE ET D'Océanie, Figure de reliquaire, Kota-Mahongwe, Gabon.



43.



44.



45.

Fig. 43. YOUNBI H. Installation détail, *Visages de Masques*, 2018, Cameroun, Masques africains, africultures.com

Fig. 44. Masque de « Scream »

Fig. 45. Figure de reliquaie, Kota-Mahongwe, Gabon, Collectée entre 1920 et 1935 par Marcel-Auguste Stingre (1896 - 1959), Transmise par descendance familiale, 48 cm, sothebys.com

« Ils étaient un seul homme ; non pas trente. Comme le vaisseau qui les contenait, tous étaient faits de choses différentes : chêne, érable, pin, gondron et chanvre (toutes se combinant néanmoins entre elles pour ne former qu'une unique coque lancée sur son chemin, équilibrée et dirigée par la longue quille centrale), les individualités différentes de l'équipage, le courage de cet homme, les craintes de cet autre, toutes les variétés humaines se trouvaient une seule »

Herman Melville
Moby Dick

PARTIE 4

La restitution : une thématique à appréhender

Nous savons d'ores et déjà de quelles manières, les territoires africains se sont retrouvés dépouillés d'une grande partie de leur culture. En France, les craintes laissent doucement place à un intérêt légitime de restitution de ces biens mal acquis. L'Afrique, quant à elle, se bat également pour le retour de son patrimoine, mais peine tout de même à créer une offre à la hauteur des enjeux de restitutions : un musée pour les restitutions, symbole d'une Afrique culturelle épanouie qui cultive sa propre identité.

*Felwinn Sarr et Bénédicte Savoy, après avoir énoncé le cadre juridique qui permettrait les restitutions, se demandaient déjà si l'on pouvait : « penser des restitutions dont l'enjeu ne serait ni purement stratégique, ni simplement politique ou économique, mais aussi et vraiment culturel au sens premier du verbe colere, qui est « habiter », « cultiver », « honorer ». »*⁶⁷

Certains conservateurs, à l'annonce du pouvoir politique en faveur des restitutions, ont fait une levée de bouclier de peur de voir nos chers musées être pillés à leur tour. Une fois de plus, le rapport *Sarr/Savoy* rassure : « *Personne ne veut « vider » les musées des uns pour « remplir » ceux des autres.* »⁶⁸ Assurément, toute personne qui proclame de telles fabulations ne peut que s'orienter vers la lecture de ce fameux document qui reflète bel et bien la volonté générale, bien que discrète, en faveur des restitutions.

De toute évidence, nous sommes arrivés au point de non-retour qui doit garantir la restitution du patrimoine culturel africain à l'Afrique. Cette culture, au sens proactif d'édification et de constitution, du métissage et de l'hybridation doit être le moteur d'une nouvelle dynamique qui garantisse aux œuvres et aux peuples un épanouissement à long terme.

Le fait de restituer ou de rendre quelque chose à son propriétaire légitime est synonyme de retour et de réparation des dommages infligés. Les objets spoliés ont souvent à faire avec la notion de patrimoine culturel immatériel puisqu'ils sont souvent liés à un savoir faire ancestral, que ce soit dans leur fabrication ou dans les pratiques de différents cultes. Les masques africains (*cf. Fig. 46*), par exemple, sont « *acti-*

⁶⁷ SARR, F., & SAVOY, B. (2018). *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel Africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, p.17. Consulté à l'adresse <https://www.vie-publique.fr>

⁶⁸ SARR, F., & SAVOY, B. (2018). *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel Africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, p.37. Consulté à l'adresse <https://www.vie-publique.fr>



46.

Fig. 46. DARLOT Patrick, Griot accompagnant un masque.
© Patrick Darlot

vés » lors de rituels, danses, chants et autres incantations qui amènent le masque en transe. Traditionnellement, les initiations se font de génération en génération au travers des objets tels que les masques et ceci depuis des siècles. La perte d'un masque ne signifie pas seulement la perte de l'objet en lui-même mais de tout le savoir et de la spiritualité qui gravitent autour de lui.

Selon la Convention de l'UNESCO, le patrimoine immatériel comprend l'ensemble des « *pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire – ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés – que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel.* » Cette définition couvre, notamment, les domaines suivants :

- Les « *traditions et expressions orales* », telles que les chants ;
- Les « *arts et spectacles* », comme la danse ;
- Les « *pratiques sociales, rituels et événements festifs* », comme les cortèges ou les fêtes saisonnières ;
- Les « *connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers* », liées, par exemple, à la médecine dite « *populaire* » ;
- Les « *savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel* » tels que le travail sur le textile, le papier, le bois, le métal ou la pierre.⁶⁹

En dépossédant ces peuples de leurs objets de culte, on les a donc dépouillés de leurs artefacts, mais on a surtout négligé toute l'essence immatérielle qui leur est attachée, ce qui pose aujourd'hui la question des « *missing links* » et la déchirure identitaire de certaines populations. Il est de ce fait impératif de prendre pleinement en main les outils nous permettant de restituer ces biens à leurs propriétaires légitimes.

L'histoire des restitutions semble bien maigre face à la grande dame que représente l'histoire des spoliations. Très peu de biens qui ont été confisquées ou acquis de manière illicite et immorale ont été rendus à leurs propriétaires originaux.

L'exemple type que certains d'entre nous ont pu connaître est l'exemple des restitutions de biens confisqués aux Juifs durant la Seconde Guerre

⁶⁹ HERTZ, E., GRAEZER BIDEAU, F., LEIMGRUBER, W. & MUNZ, H. (2018).

Politiques de la tradition, Le patrimoine culturel immatériel, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, Partie 1 : Le patrimoine culturel immatériel : enjeux d'un nouveau concept, p.12-13



47.

Fig. 47. Adolf Hitler offrant à Hermann Göring « La Fauconnière » (1880), du peintre autrichien Hans Makart, SCHERL/RUE DES ARCHIVES/SVB, www.lemonde.fr

mondiale. Au cours de cette dernière, le leader de l'Allemagne nazi, *Adolf Hitler*, ordonna la saisie des collections privées européennes et notamment françaises appartenant à des Juifs, qu'ils tenaient en partie pour responsables de la guerre.

En commanditant cela, les Allemands enfreignent ouvertement l'article 46 de la seconde *Convention de la Haye* du 18 octobre 1907 qui prévoit que « *la propriété privée ne peut être confisquée* », or ces opérations dites de « *mise en sécurité* » ressemblaient fort à des confiscations.⁷⁰

Durant tout le conflit, ce sont des milliers de meubles, d'objets d'art, de bijoux et autres biens de valeurs des familles juives persécutées qui ont été emportés aux quatre coins de l'Europe, principalement en Allemagne. Les meubles pour la plupart ont été largement utilisés dans l'administration militaire allemande tandis que les bijoux et objets d'art ont fait l'objet d'un inventaire avant d'être vendus, détruits ou réquisitionnés pour constituer les collections des plus hauts dignitaires nazis comme *Adolf Hitler* ou *Hermann Göring* (cf. Fig. 47, p.81).

75 ans après la guerre qui plongeait le Monde des hommes dans la terreur, les spoliations de biens appartenant aux Juifs ainsi que l'histoire autour des restitutions sont toujours relayés par de nombreux médias, tant l'entreprise déployée a laissé des zones d'ombres. L'histoire s'est envolée avec les documents détruits durant la guerre et nécessaires à la restitution légale de certains biens.

Restituées pour certaines, d'autres pièces ont été entreposées et conservées dans les musées. Aujourd'hui encore, des pièces spoliées sont présentes dans les institutions muséales dites *MNR*^M et certains luttent pour leur restitution.

Bon nombre d'histoires sur la thématique de spoliation ont fait l'objet d'adaptations cinématographiques intéressantes ces dernières années. Le film *Monuments men* de George Clooney sorti en 2014 retrace l'histoire du groupement *Monuments, Fine Arts, and Archives program* (cf. Fig. 48), créé en juin 1943 par le président Roosevelt et chargé d'accompagner les alliés au cours de leur progression afin de récupérer les biens volés durant le conflit contre l'Allemagne nazi. L'enjeu du

⁷⁰ LE MASSE DE CLERMONT, I. & SIGAL-KLAGSBALD, L. (2008). À qui appartiennent ces tableaux ? La politique française de recherche de provenance, de garde et de restitution des œuvres d'art pillées durant la Seconde Guerre mondiale, RMN, p.6

^M MNR : Musées nationaux de récupération désigne les œuvres issues de la spoliation artistique durant l'occupation allemande, et confiées aux musées de France.



48.

Fig. 48. Bavarian Mission: At Schloss Neuschwanstein in southern Bavaria, Captain James Rorimer, who later would become the director of the Metropolitan Museum of Art, supervises the safeguarding of art stolen from French Jews and stored during the war at the castle (April-May, 1945). United States Army Signal Corps Image.

© USAMHI

contre-la-montre face aux progressions de l'Armée rouge étant de récupérer les pièces majeures comme le célèbre *Retable de Gand*⁷¹.

Intimement lié au combat en faveur des restitutions, le film *La femme au Tableau* paru en 2015 et réalisé par le Britannique *Simon Curtis* relate l'histoire d'une Autrichienne juive, *Maria Altmann* qui s'est réfugiée aux États-Unis au cours de la Seconde guerre mondiale. Soixante-cinq années plus tard, elle se bat devant les tribunaux afin de récupérer les peintures de *Gustave Klimt* appartenant à sa famille et entreposées au musée du Belvédère de Vienne. La peinture de Klimt est un portrait de sa tante *Adèle Bloch-Bauer* (cf. Fig. 49 et 50), raffiné et complexe qui s'inscrit dans le mouvement de la Sécession viennoise.

Ce film met en exergue la cupidité des conservateurs de musées, avides de vouloir garder ces pièces maîtresses de la peinture autrichienne tant bien même étant conscient de leur provenance et de la totale légitimité de cette femme à vouloir récupérer ses biens.

Aussi, *L'antiquaire* de *François Margolin* paru en 2015 s'inspire de l'histoire de *Sophie Seligmann* qui a longtemps enquêté afin de retrouver les biens appartenant à son grand père *Jean-Albert Seligmann* fusillé le 15 décembre 1941 au Mont-Valérien.

À la fin de la guerre, l'effondrement de l'économie était tel, que la reconquête des biens spoliés fut une des rares sources d'économie concrète. De nombreux acteurs ont permis la restitution des biens spoliés comme *Rose Valland* (1898 - 1980) conservatrice de musée et résistante qui a permis la récupération de près de 60'000 objets spoliés par les nazis aux institutions et familles juives française. Bien que significatif, ce chiffre ne représente qu'une infime partie des objets qui ont été subtilisés au cours du conflit. Bon nombre dans les *MNR* ont longtemps cherchés leurs propriétaires en vain.

C'est pour cela qu'à Washington, le 3 décembre 1998, lors d'une conférence traitant de la thématiques des œuvres d'art spoliées, les dirigeants politiques ont décrété que « *tous les pays doivent s'efforcer d'ouvrir leurs archives et de simplifier les recherches ; les biens culturels confisqués par les nazis doivent être signalés et il faut s'efforcer de centraliser ces informations ; l'exigence d'apport de preuves doit tenir compte des circonstances histo-*

⁷¹ VAN EYCK, H. & VAN EYCK, J., *Polyptyque peint sur bois, chef-d'œuvre de la peinture des primitifs flamands*, 1432.



49.



50.

Fig. 49. KLIMT Gustave, *Portrait d'Adele Bloch-Bauer I*, 1907, Huile, or et argent sur toile, 138 × 138 cm (Neue Galerie, New York), corpsenpeinture.wordpress.com

Fig. 50. BLOCH-BAUER Adele, photographiée vers 1915. Fille de banquier, épouse d'un riche industriel, l'égérie des artistes et intellectuels viennois mourra sans enfants à 43 ans (Neue Galerie, New York)

© DR

riques ; lorsqu'une œuvre d'art est reconnue comme spoliée, il faut trouver rapidement une solution juste et équitable (« a just and fair solution »). »⁷²

Ces principes marquent une étape décisive en introduisant une approche renouvelée des questions de spoliations d'œuvres d'art, encourageant à reprendre les recherches de provenance, à chercher à faciliter l'introduction des demandes des requérants et à accélérer et simplifier les procédures de restitution.

La reprise des recherches sur les *MNR* s'est faite dans un climat marqué par la polémique. Lors de cette conférence à Washington, le gouvernement français avait été très vivement interpellé sur les œuvres d'art spoliées conservées dans les musées. En France même, un article d'entretien avec *Hector Feliciano*⁷³, paru dans *Le Monde* en avril 1996, soulignait la lenteur des musées français à apporter des réponses aux questions qui leur étaient posées ; titré de façon provocatrice « *Mille tableaux de nos musées attendent leurs vrais propriétaires.* » Cet article avait été ressenti comme une attaque par les professionnels des musées, ce qui suscita une approche du dossier plus que défensive.⁷⁴

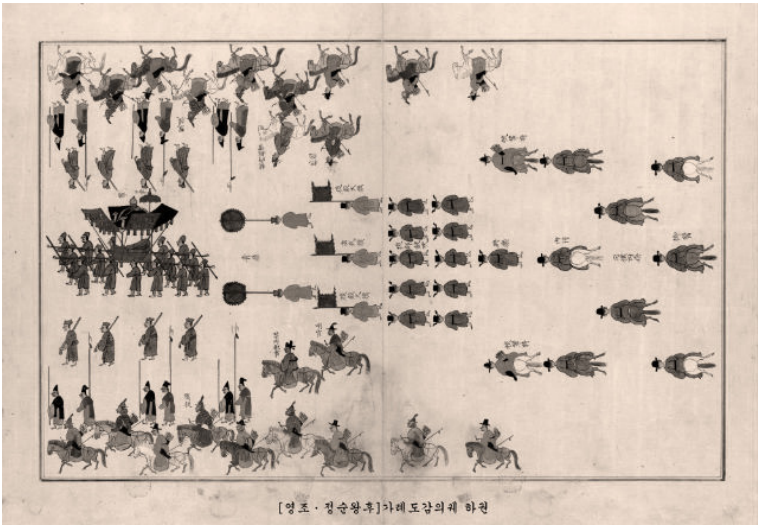
*« Il est vrai qu'aujourd'hui encore partout en Europe, et la France ne fait pas exception, le simple mot de « restitution » suscite un réflexe de défense et de repli. [...] Restitutions et contagion ; prudence politique et effroi des musées : nous sommes d'une génération qui n'a connu de restitutions que douloureuses ou arrachées de haute lutte. »*⁷⁴

Parfois même, les restitutions ont été employées telle une monnaie d'échange comme en 1993, lorsque *François Mitterrand* rendait à la Corée du Sud un exemplaire original parmi les 297 manuscrits royaux de la *dynastie Joseon* (cf. Fig.51) emmenés par l'armée française lors d'une expédition punitive datant de 1867. Ceci dans le seul but de faire pencher la balance dans les négociations sur le TGV entre Séoul et Pusan. Un premier pas vers les restitutions qui passe pour de la poudre

⁷² LE MASSE DE CLERMONT, I. & SIGAL-KLAGSBALD, L. (2008). À qui appartiennent ces tableaux ? La politique française de recherche de provenance, de garde et de restitution des œuvres d'art pillées durant la Seconde Guerre mondiale, RMN, p.44 - 47

⁷³ Hector Feliciano : Né en 1952, journaliste et auteur porto-ricain dont le livre «Le musée perdu: la conspiration nazie pour voler les plus grandes œuvres d'art du monde» a mis en lumière quelque 20 000 œuvres d'art pillées par les nazis ; appartenant à un musée ou à un collectionneur.

⁷⁴ SARR, F., & SAVOY, B. (2018). Rapport sur la restitution du patrimoine culturel Africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle, p.13. Consulté à l'adresse <https://www.vie-publique.fr>



51.

Fig. 51. Extrait des manuscrits royaux de la dynastie Joseon illustrant le cérémonial du conseil préposé aux funérailles du Roi Sunjo, 1834, Bibliothèque nationale de Paris.
© Administration du patrimoine culturel

aux yeux lorsqu'une quinzaine d'années plus tard, la vive résistance menée par les conservateurs de la Bibliothèque nationale de France s'opposait à la déclaration de *Nicolas Sarkozy* ; alors en marge de négociations commerciales ; qui s'engageait à restituer au peuple coréen l'intégralité des précieux manuscrits.⁷⁴

Dans les faits, la juridiction actuelle ne permet pas la moindre restitution puisque le principe d'inaliénabilité s'applique sur les œuvres conservées en France.

En Afrique, comme au Bénin par exemple, le plan du quinquennat *Patrice Talon* intitulé « *Bénin révélé* »⁷⁵ (cf. Fig. 52) intègre d'ores et déjà la thématique culturelle établie sur la création de plusieurs musées basée sur l'engagement français pour la restitution. Bien qu'en bonne voie de réalisation, le gouvernement béninois a longtemps peiné pour fournir une liste d'objets à restituer en évoquant vaguement les « biens royaux » d'Abomey. Ceci a pour le moins satisfait les contestataires qui soulèvent encore aujourd'hui le manque de pugnacité des peuples spoliés. Cependant, des équipes d'architectes ont déjà été mandatées afin de couvrir les missions des nouveaux musées béninois pour les restitutions ; c'est dire si l'enjeu est pris au sérieux sur le continent noir.

Afin de garantir des restitutions éthiques et durables, il faut mettre en place des vérifications systématiques et des recherches sur la provenance des biens ciblés ou demandés. Tenir à jour, à la vue de tous, les informations concernant des biens sur lesquels un doute plane – comme le font déjà certains musées – est une bonne manière de détecter des objets spoliés et conservés dans les institutions muséales.

Comme le préconisent *Felwin Sarr* et *Bénédicte Savoy* : « *Il s'agirait d'une simple vérification des conclusions des travaux de recherches de provenance effectués, lorsque ceux-ci concluront à un vice de consentement lors de l'acquisition des objets, manifeste ou fortement présumé. [...] En revanche, elle donnera un avis d'opportunité sur la restitution au regard de l'intérêt scientifique de l'objet pour les collections du pays demandeur lorsque que les circonstances d'acquisition de l'objet demandé restent inconnues, malgré les recherches.* »⁷⁶

⁷⁵ *Kunst & Kontext*, n°15, novembre 2018, Afrika, La restitution des biens culturels du Bénin « En Marche », Une mission d'Emmanuel Macron et un projet économique de Patrice Talon.

⁷⁶ SARR, F., & SAVOY, B. (2018). *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel Africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, pp. 68-69. Consulté à l'adresse <https://www.vie-publique.fr>



52.

Fig. 52. Logo du plan « Bénin Révélé » initié par le président du Bénin Patrice Talon en 2016

Actuellement, les restitutions – bien qu’il s’agisse encore d’un sujet relativement jeune – se font dans un sens unidirectionnel et sans accompagnement culturel : les objets sont emballés, convoyés et restitués sans suite et pour des sommes astronomiques.

« À titre d'exemple, le retour de 96 objets du musée du Quai Branly - Jacques Chirac destiné au musée Théodore-Monod d'art africain à Dakar a coûté 42'000 euros pour les frais d'emballage, de convoyage et de fret aérien, hors assurance. Le coût de l'assurance s'élevait à 200 euros. »⁷⁷

La mise en circulation des objets pose donc de véritables questions puisque si l’on en arrive à devoir restituer de plus en plus d’œuvres, il sera compliqué de justifier un système onéreux, peu durable et ne soutenant aucune volonté de renforcer les liens franco-africains. L’itinérance intrinsèquement liée à la vie des objets spoliés peut être un concept nouveau permettant d’appréhender de la meilleure des manières la thématique de restitution.

Le nomadisme des Hommes remonte à l’âge de pierre, lorsque Homo sapiens, alors chasseur-cueilleur, parcourait la pédosphère luttant pour sa survie. Aujourd’hui, parler d’architecture itinérante relève presque de l’oxymore tant notre civilisation actuelle s’est sédentarisée, ancrant ses constructions de plus en plus solidement dans le sol.

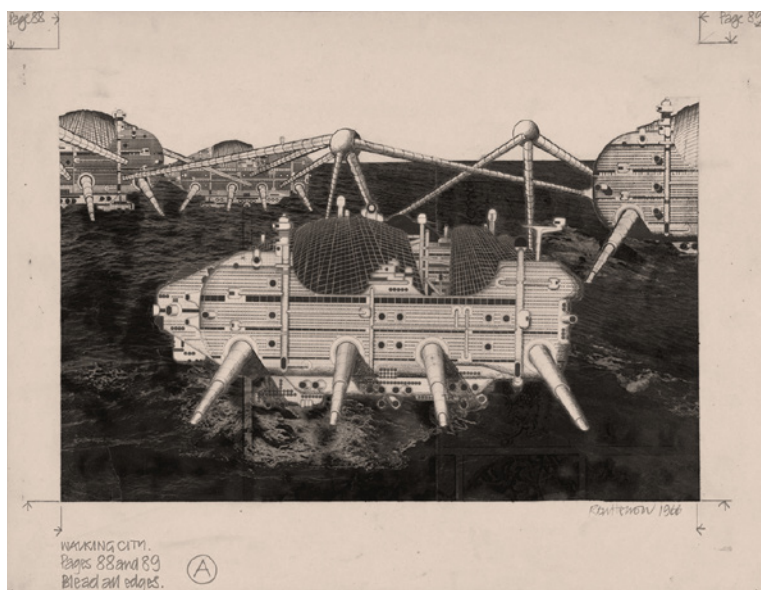
Les objets d’art, de notre regard occidental, sont des biens inestimables qu’il faut à tout prix conserver dans l’environnement conditionné des musées sous peine de les détériorer.

L’architecture nomade quant à elle fait immédiatement écho aux constructions archaïques des peuples qui vivent encore sur les routes. Yourte, carriole, tente de cirque ou nomade (*cf. Fig. 53*) représentent ce que l’on imagine lorsqu’on évoque le terme d’itinérance. S’adaptant au climat et résistant aux innombrables trajets ainsi qu’au montage et démontage, ces architectures ont cependant démontré une efficacité exceptionnelle, traversant les siècles et influençant toujours plus de populations.

⁷⁷ SARR, F., & SAVOY, B. (2018). *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel Africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, p.69. Consulté à l’adresse <https://www.vie-publique.fr>



53.



54.

Fig. 53. Tente berbère, Maroc, *Raid dans le sud*, 2010, philippe-convers.e-monsite.com

Fig. 54. HERRON Ron, *Walking City on the Ocean*, project Exterior perspective, 1966, sfumatosite.wordpress.com

Le rapport entre l'architecture et les arts ont parfois été questionnés du fait que les Hommes ont un besoin d'aller se confronter à la culture dans un lieu pensé pour elle, mais c'est parfois la culture qui a vocation à venir aux Hommes. Alors qu'aujourd'hui, les pièces sont empaquetées et transportées par fret aérien, certains cherchent à trouver des solutions alternatives et adaptées à ce que l'image d'un objet architectural, symbole de lieu d'échange et de partage, peut évoquer.

En 1965, *Ron Harron* présentait « *Walking City* » (cf. Fig. 54 p.91), une ville utopique, qui peut se mouvoir et également s'adapter à une croissance infinie, intimement liée aux travaux de *Yona Friedman*. Cet architecte, théorise au cours des années 1950 la notion d'architecture mobile, imaginée pour les Hommes. Ce nouveau concept à l'écho utopiste, se fondait sur une nouvelle approche qui mettait l'accent sur le rapport entre usages et usagers. Selon l'architecte : « *Walking City imagine un avenir dans lequel les frontières [...] sont abandonnées en faveur d'un mode de vie nomade parmi les groupes de personnes du monde entier.* » ⁷⁸

Aldo Rossi ⁷⁹, questionnait lui aussi cette mobilisation de l'architecture qui véhicule la culture avec le projet du Teatro del Mondo en 1979 (cf. Fig. 55 et 56). Lors de la Biennale de Venise en 1980, consacrée à Venise et l'espace scénique, l'architecte italien propose un projet pour un théâtre éphémère flottant. D'abord monté à Venise sur la Punta della Dogana, il voyagera ensuite par la mer jusqu'en ex-Yougoslavie, accostant entre autres à Dubrovnik, dans d'anciennes colonies vénitiennes, avant d'être finalement démonté. Pour ce projet : « *Rossi analyse et condense par de très nombreux dessins l'identité vénitienne, sa réalité physique, géographique, architecturale mais aussi mythique.* » ⁸⁰

Selon lui, le théâtre « *tire de la technique et de l'histoire sa propre substance et sa propre image* ». ⁸¹

Ce théâtre universel est construit en tiges d'acier enveloppées d'une peau de bois. Rossi place le spectateur dans un état de questionnement en faisant preuve d'une grande abstraction : l'échelle de l'objet est dif-

⁷⁸ *Machines volantes - Vaisseaux spatiaux*, News Letter, mercredi 1 février 2017, newsletter2.blogspot.com

⁷⁹ ROSSI Aldo : (1931-1997) Architecte italien qui a participé à partir des années 1960 à l'éclosion d'une école d'architecture italienne : *La Tendenza*.

⁸⁰ LABEADADE, N. Aldo Rossi, *Teatro del Mondo, 1979-1981*, frac-centre.fr

⁸¹ ROSSI, A. 1980, frac-centre.fr.

55.



56.

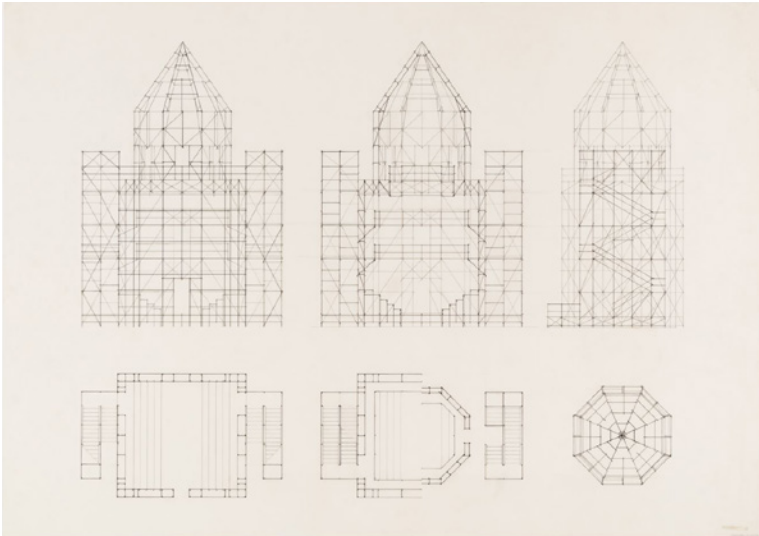


Fig. 55. Aldo Rossi, *L'un des remorqueurs du Teatro del mondo*, 1979, giornaledibordomediterraneo.wordpress.com

Fig. 56. Aldo Rossi, *Teatro del mondo*, 1979, Plan et section de la structure du théâtre
© Eredi Aldo Rossi / Fondazione Aldo Rossi

facilement perceptible et rend cet édifice troublant.

Avec ce projet, c'est le voyage que l'on imagine ; un théâtre flottant sur la mer Adriatique ; tel un artefact à la dérive contenant en lui l'art et la culture.

Plus récemment et posant les mêmes questions qui animent ce présent travail, l'architecte français *Patrick Bouchain*, mena à bien le projet du *Centre Pompidou mobile* (cf. Fig. 57 et 58) initié en 2011. Ce musée mobile à l'apparence étrange, évoque l'architecture itinérante du chapiteau de cirque.

Synonyme de simplicité, cette proto-architecture est en réalité à la pointe de la technique pour permettre l'exposition des plus belles pièces du *Centre Pompidou de Paris*. Il véhicule ces œuvres et permet un rayonnement de la cité en région, où la culture contemporaine est exsangue.

Devant garantir un climat optimal, la structure est pensée telle un corps vêtu. Deux peaux textiles emprisonnent une couche d'air permettant la régulation du climat intérieur. L'une est vivement colorée et annonce l'arrivée du musée au cœur de la ville tandis que la seconde, d'un blanc immaculé pose les conditions parfaites pour la contemplation d'objets d'art. Évoquant la fragilité, cette charpente métal-textile est lestée par des sacs remplis d'eau qui évoquent quant à eux le baluchon du voyageur.⁸²

Reste la question du transport et de la sécurité des objets. Ils sont ingénieusement véhiculés dans un écrin qui est à la fois la caisse et la cimaise sur laquelle sera présenté l'objet. Après avoir écumé les régions de 2011 à 2013, le centre Pompidou mobile a pu dégager un bilan très positif en ce qui concerne l'intérêt suscité. Il fait ainsi taire les sceptiques qui prônent le maintien des œuvres dans les musées pour ne pas les « altérer ».

L'itinérance soulève un grand nombre de questions de préservations, mais elle ne doit pas être un frein aux projets de restitutions. Nous sommes en mesure de transporter ces objets et de les exposer dans des conditions optimales et l'architecture est l'écrin qui doit véhiculer cet art à travers le monde.

⁸² BOUCHAIN Patrick, *La Personne*, centrepompidou.fr
© Centre Pompidou, SCEREN [CNDP-CRDP] - 2012



57.



58.

Fig. 57. Centre Pompidou Mobile, Patrick Bouchain, 2011, Le double chapiteau du Pompidou Mobile a été planté sur la pointe de l'Eperon (l'ex-gare maritime des transatlantiques et, plus récemment, des ferries du transmanche), à l'entrée du port intérieur de Boulogne, Article de Benoit Lobeze, le 10 juillet 2012, www.gazettenpdc.fr

Fig. 58. Centre Pompidou Mobile, Patrick Bouchain, 2011, Vue depuis l'extérieure des trois « chapiteaux », chloe-bodart.fr

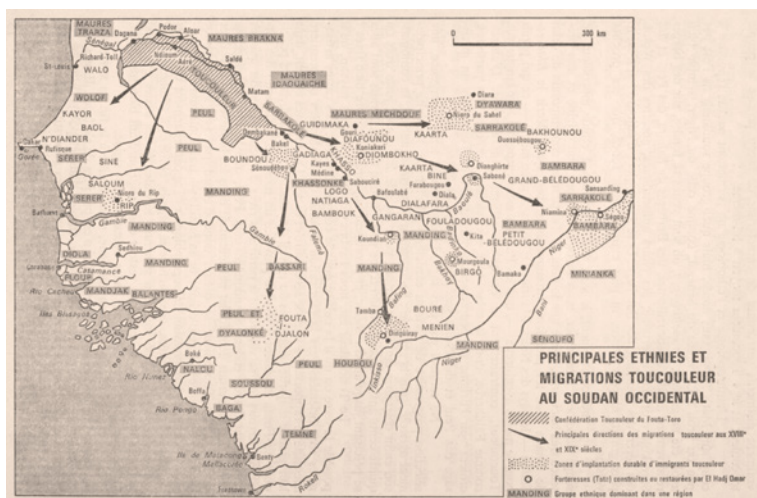
© Cyrille Weiner, Construire, Philippe Migeat

Au vu des informations précédentes, notre Histoire, en ce qui concerne les restitutions, est jeune et nous n'avons par conséquent fait que peu de progrès ou ne portons que peu d'intérêt aux mouvements et aux déplacements des objets d'art spoliés qui sont pour beaucoup, sédentarisés en un même lieu depuis leur arrivée en Europe. *« Les sociétés africaines ont, dans la longue durée de leur histoire, produit des formes inédites de médiation entre l'esprit, la matière et le vivant. »*⁸² Il n'est par conséquent pas concevable de constituer des musées en Afrique qui se calquent sur le modèle Européen car les objets n'ont pas la même vocation pour les populations qui les utilisent et les encenses. De plus, la situation géopolitique africaine ne permet parfois pas de restituer à un peuple ses fétiches du fait de l'éclatement spatial des territoires à la suite des indépendances des colonies.

*« Certains objets ont été produits par des communautés aujourd'hui à cheval sur plusieurs frontières héritées du fait colonial. [...] La famille omarienne, descendante d'El Hadj Omar Foutiou Tall, fondateur de l'Empire toucouleur (cf. Fig. 59), par exemple, se trouve à la fois au Sénégal, au Mali, en Mauritanie et en Guinée. Chaque année, elle organise un rassemblement autour de l'héritage spirituel d'El Hadj Omar, dont une partie des reliques se trouve conservée au Muséum d'histoire naturelle de la ville du Havre, les manuscrits (518 pièces) dans le fonds Archinard de la Bibliothèque nationale de France, et l'épée au musée de l'Armée, à Paris. Cette communauté réclamait depuis 1994 aux autorités françaises le retour des reliques du fondateur et la numérisation de ses manuscrits, en vain. »*⁸³

« Restitué » en novembre 2019, le sabre (cf. Fig. 60) se trouvait déjà au Sénégal depuis près d'un an puisqu'il avait été prêté dans le cadre de l'inauguration du musée des civilisations noires de Dakar. Restitué, entre guillemets, car en effet, le cadre juridique et légal français n'étant toujours pas modifié, il s'agit d'un dépôt de longue durée renouvelable tous les cinq ans comme pour les manuscrits coréens « restitués ». Cela est toutefois de bonne augure, et ce, jusqu'à ce que la législation française soit modifiée. Au cours de l'histoire, le sabre avait déjà fait l'objet de plusieurs prêts au Sénégal, mais cette restitution symbolique marque l'engagement commun des deux parties dans le but d'œuvrer dans le sens des restitutions de biens spoliés.

⁸³ SARR, F., & SAVOY, B. (2018). *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel Africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, pp.28-29. Consulté à l'adresse <https://www.vie-publique.fr>



59.



60.

Fig. 59. SAINT MARTIN J. Yves, *L'empire Toucouleur 1848-1897, Principales ethnies et migrations Toucouleur au Soudan occidental*, Le livre africain, Paris, 1970.

Fig. 60. Manufacture Coulaux & Cie, Sabre dit d'El Hadj Oumar Tall, Paris, Musée de l'Armée, Photo : Musée de l'Armée.

© Paris - Musée de l'Armée, Dist. RMN-Grand Palais / Anne-Sylvaine Marre-Noël

Les rouages du mécanisme des restitutions se mettent peu à peu en marche. Il est encore aisé de transporter des objets de manière ponctuelle, cependant, si la juridiction française vient à changer, il faut s'attendre à une demande croissante de restitutions. Le transport – dans des quantités significatives – d'objets en tout genre sera à prévoir. La question de la conservation de ces derniers doit donc se poser sur le long terme puisqu'ils n'ont pour certains, pas quittés les salles des musées français depuis des décennies.

La plupart des objets d'art africain sont faits de matériaux locaux que l'on retrouve dans les régions d'Afrique subsaharienne. La restitution induit évidemment la question de la conservation de ces biens durant leur transport.

Les ouvrages de *Nathan Stollow*⁸⁴ et *Pierre Mardaga*⁸⁵, riches d'informations quant aux meilleurs moyens de préservation ont permis l'établissement d'une liste non-exhaustive de préconisations pour garantir une conservation optimale des œuvres d'art africaines.

Dans la liste des matériaux qui composent la quasi-totalité des objets d'art provenant d'Afrique, on retrouve tout types de bois, des matériaux organiques tels que les cuirs, les plumes ou encore le sang coagulé, mais également différents métaux plus ou moins précieux.

En ce qui concerne le *bois*, c'est un matériau anisotrope, c'est-à-dire qu'il réagit différemment dans les trois directions de l'espace, d'où le grand nombre de prescriptions qui concernent les objets fait de bois (*cf. Fig. 61*). Il faut absolument veiller à :

- La surélévation des objets afin de les protéger des coups qu'ils pourraient recevoir durant le nettoyage des locaux, mais aussi afin de les préserver d'un potentiel dégât des eaux ;

- Placer les objets à distance du public, car une usure peut être due au passage répété ou aux frottements involontaires lors d'expositions de longue durée.

Des dispositifs architecturaux de type « podium » ou « fausse » permettront une mise à distance et une mise en valeur des objets fait de bois.

⁸⁴ STOLLOW, N. (1980). *La conservation des œuvres d'art pendant leur transport et leur exposition*, Collection : Musées et monuments ; 17, Paris : UNESCO.

⁸⁵ MARDAGA, P. (2001) *Préserver les objets de son patrimoine : précis de conservation préventive*, Section Française; Institut international de conservation des oeuvres historiques et artistiques, Section française, Sprimont (Liège, B) : P. Mardaga.



61.

Fig. 61. Siège royal, Bénin, Avant 1893, Bois, pigments, 94 × 72 × 32 cm, 26 kg, Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris, m.quaibranly.fr

Pour les *matériaux organiques* comme les cuirs, les plumes, le sang coagulé, etc, il est impératif de :

- Conserver les objets sous une lumière faible et une température relativement basse ;
- Éviter au maximum les variations d'humidité relative très néfaste pour ces matériaux.

Penser un intérieur propice aux œuvres qui contraste avec le caractère extérieur du bâtiment en mettant en place une enveloppe de type « double peau », pourrait être concevable afin de garantir des conditions optimales de conservation.

En ce qui concerne les différents *métaux*, ils sont également très présents sur les objets d'art africains. Ils doivent faire face aux conditions et pour cela voici quelques règles à respecter :

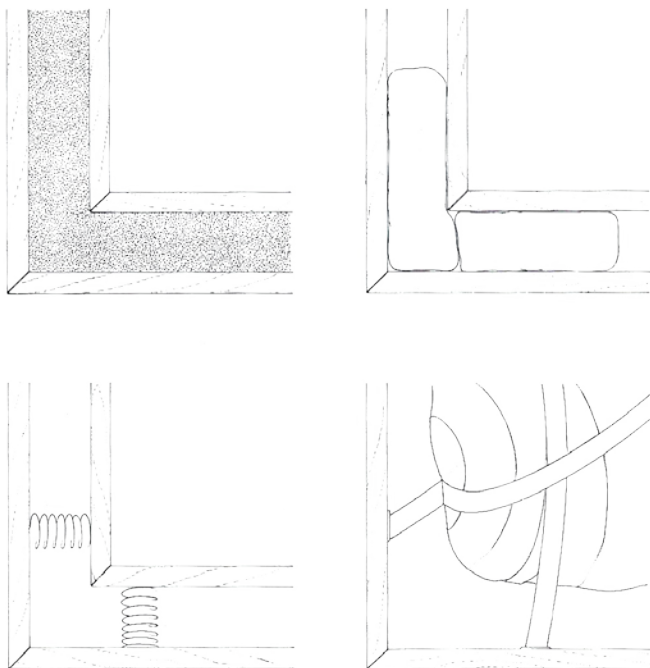
- Ne pas stocker des objets métalliques dans des endroits humides sans aération ;
- Éviter les accumulations d'humidité en contact avec le métal, notamment l'usage de matériaux hygroscopiques comme le plâtre ;
- Ne pas laisser en contact des objets composés de différents métaux sous peine de provoquer une corrosion galvanique ;
- Pour la présentation ou l'environnement proche d'objets métalliques, éviter certains bois trop tanniques : châtaigner, chêne, contreplaqué, car ils génèrent des acides qui peuvent avoir une action corrosive.

La scénographie devra intégrer dans la réflexion, une différenciation d'emplacement entre les objets les plus robustes et les plus fragiles.

Au-delà des conditions propres aux matériaux qui composent les objets, l'environnement qui les accueille doit réunir toutes les conditions favorables à la préservation et à la mise en valeur des œuvres.

Tout d'abord, *le climat* est la plus grande préoccupation en matière de conservation de biens culturels. En effet les variations de température est le premier facteur de dégradation d'objets précieux et pour cause, une température qui varie influence l'hygrométrie ambiante de l'air et peut infliger des dommages irréparables sur certaines pièces. Il est par conséquent primordial de :

- Ne pas établir de températures inutilement élevées ; celles-ci font baisser l'humidité relative, à laquelle réagissent les matériaux ;



62.

Fig. 62. STOLOW Nathan, *La conservation des œuvres d'art pendant leur transport et leur exposition, Dispositifs amortisseurs pour caisses*, 1980.

- Ne pas provoquer de variations brusques, et/ou de trop grande amplitude de température ;

- Ne pas ouvrir les portes ou fenêtres inconsidérément quand les conditions ambiantes intérieures et extérieures sont différentes.

Au-delà de la « double peau » qui permet le maintien d'une température constante dans l'édifice, des dispositifs d'entrée de type « sas » minimiseront également les échanges de chaleur entre l'intérieur et l'extérieur du musée.

La lumière naturelle est aussi une des bêtes noires des conservateurs, car les rayonnements directs peuvent influencer sur les matériaux, les couches recouvrant un objet, et même sa température intrinsèque. Ainsi, il faudra :

- Minimiser l'exposition des objets à la lumière naturelle directe ;

- Veiller à limiter l'éclairage des objets en intensité, mais aussi en durée ;

- Utiliser si possible des filtres anti-UV pour les radiations ultra-violettes et des filtres infra rouge contre le réchauffement.

L'enveloppe devra être pensée comme un filtre diaphane favorisant une lumière diffuse et douce, propice à l'exposition de pièce, mais également qui confère une ambiance favorable aux activités nécessitant un éclairage naturel.

En ce qui concerne les insectes et micro-organismes (*cf. Fig. 63*), certains dispositifs technique et architecturaux doivent être mis en place comme par exemple :

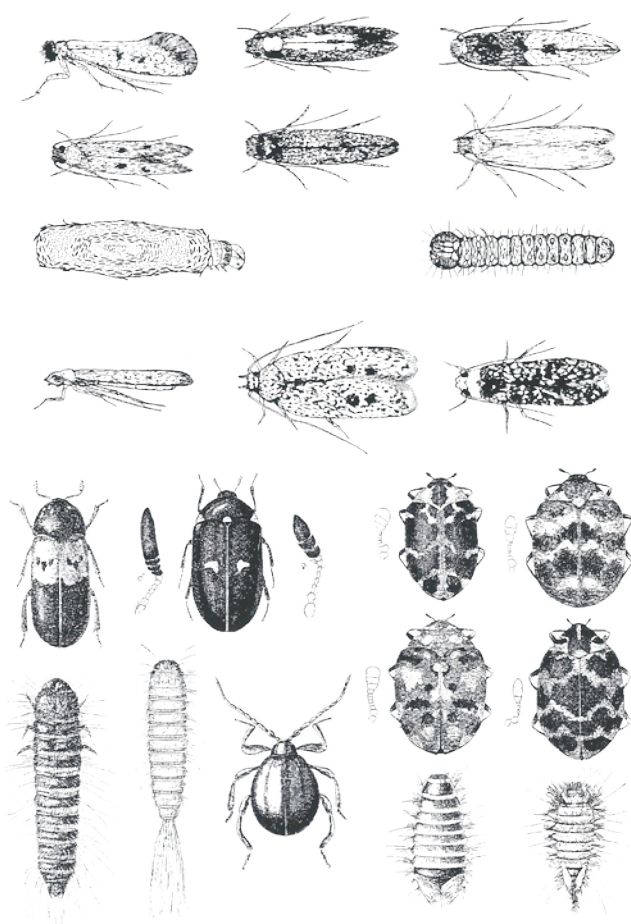
- Le nettoyage fréquent permettant de garantir un environnement propre qui est le premier moyen de prévention des insectes ;

- Intégrer des dispositifs et des pièges permettant d'éviter l'installation de foyer d'infestation et de favoriser leur capture.

La multiplication des couches de l'enveloppe ainsi que la surélévation de l'édifice constitueront des dispositifs valables pour minimiser les risques de nuisibles.

Enfin, la sécurité des objets passe également par la sécurisation vis-à-vis des visiteurs. Mal intentionné ou non, il faut tout de même prendre certaines précautions concernant la disposition des objets durant leur exposition. Il faudra veiller à :

- Ne pas placer de petits objets près des portes, sorties et



63.

Fig. 63. MARDAGA Pierre, *Préserver les objets de son patrimoine : précis de conservation préventive*, p.41, *Insectes Kératophage* (taille entre 4 et 12 mm)

escaliers ;

- Fixer solidement les objets sur leur support et placer sous verre les objets les plus fragiles et menacés ;
- Ne pas installer de réserve ou stocker d'objets de valeur dans des sous-sols, ni dans des pièces où passent des canalisations ;
- Équiper l'établissement d'alarme permettant de signaler tout déplacement suspect d'objet.

Le parcours créé devra tenir compte d'une scénographie permettant une immersion complète du visiteur sans toutefois rendre vulnérables les objets.

Pour en terminer avec les préconisations concernant la conservation des biens, il faut également être au fait des conditions de transport, car certaines œuvres vont parcourir plusieurs milliers de kilomètres. Aussi, il est primordial de penser le dispositif qui permet de protéger les œuvres :

- Emballer les objets dans des couvertures ou de les confiner en caisse de bois lors du transport ;
- Choisir pour l'emballage et pour le calage de transport des mousses de polyéthylène ou des papiers de soie, voire des chiffons propres ;
- Prendre soin lors de transports de ne pas infliger à l'objet métallique de trop grandes vibrations ;
- Manipuler avec précautions ces objets en utilisant des gants afin d'éviter toute altération ;
- Les caisses peuvent également faire l'objet de dispositifs

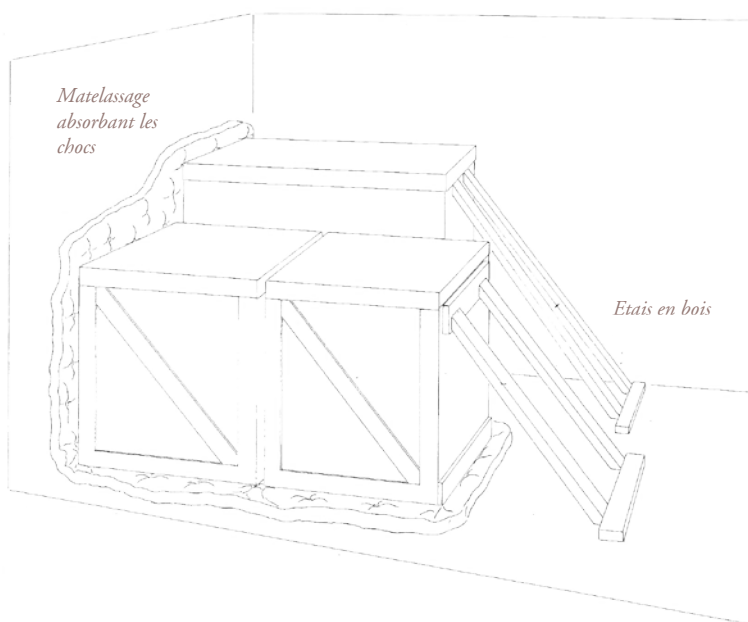
intrinsèques permettant d'absorber les chocs (cf. Fig. 62 p.101) et ainsi être transportées plus souvent et plus longtemps (cf. Fig. 64).^{84 85}

Les conditions de transport sont primordiales du fait de l'itinérance des objets. Il faudra penser un dispositif adéquat permettant de réduire les manipulations d'objets. Les transporter dans des caisses qui peuvent également être utilisées comme cimaises est un moyen intéressant et sécurisant. (cf. Fig. 65 p.107).

Toutes ces recommandations doivent faire l'objet d'une recherche approfondie permettant de distinguer les dispositifs les plus adéquats

⁸⁴ STOLOW, N. (1980). *La conservation des œuvres d'art pendant leur transport et leur exposition*, Collection : Musées et monuments ; 17, Paris : UNESCO.

⁸⁵ MARDAGA, P. (2001) *Préserver les objets de son patrimoine : précis de conservation préventive*, Section Française; Institut international de conservation des oeuvres historiques et artistiques, Section française, Sprimont (Liège, B) : P. Mardaga.



64.

Fig. 64. STOLOW Nathan, *La conservation des œuvres d'art pendant leur transport et leur exposition, Méthodes d'arrimage des chargements pour transports ferroviaires*, 1980.

afin de mutualiser le tout au sein d'une structure novatrice offrant une clé d'entrée des œuvres intéressante.

Nous savons maintenant que le rapport à ce que l'on considère aujourd'hui en France comme des œuvres d'art est une idée qui est différente en Afrique. Ce que l'on a un temps dépeint comme de « *grossières figures taillées dans des troncs, enluminées de couleurs criardes* »⁸⁶ sont aujourd'hui des biens que bon nombre de personnes se refusent à restituer en invoquant l'inaliénabilité des biens culturels français.

Heureusement que certains conservateurs, acteurs ou passionnés du monde de l'art ont contribué à défendre la restitution légitime de ces objets de manière à leur conférer l'intérêt qu'ils méritent.

Cet intérêt rendu aux objets a cependant pris une voie sinueuse : donner à un fétiche – lien entre deux mondes pour ses créateurs – une valeur marchande et indexée à un milieu qui n'est pas le sien semble en effet quelque peu incohérent.

Souvent utilisée comme prétexte de cette prise d'otage absurde, la valeur de ces objets n'est pas la même où qu'ils se trouvent et il faut réussir à s'accorder sur ce point important.

Le rapport *Sarr/Savoy* affirme déjà que « *les objets, selon les fonctions qui leur seront assignées au retour, pourront aussi trouver leur place dans des centres d'art, des musées universitaires, des écoles, ou au sein de communautés pour leurs usages rituels, avec des possibilités d'allers-retours entre celles-ci et des institutions vouées à la conservation. C'est déjà le cas au Mali, où le musée national prête régulièrement certains objets pour des pratiques rituelles et les récupère ensuite afin de les préserver, comme a pu nous l'expliquer l'actuel directeur des lieux, Salia Malé.* »⁸⁷

L'éclatement spatial des territoires africains permet aujourd'hui d'affirmer que les objets, suivant les lieux où ils se trouveront, rempliront une fonction différente. Que ce soit pédagogique, remémorative, créative, spirituelle ou encore médiatrice, il sera primordial de penser une structure permettant d'accueillir une grande diversité de visiteurs. Le

⁸⁶ LE PETIT JOURNAL, Supplément Illustré, n°105, Rubrique « Nos gravures », p.8

⁸⁷ SARR, F., & SAVOY, B. (2018). Rapport sur la restitution du patrimoine culturel Africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle, pp.27-28. Consulté à l'adresse <https://www.vie-publique.fr>



65.

Fig. 57. Centre Pompidou Mobile, Patrick Bouchain, 2011, Vue de l'intérieur du « chapiteau » d'exposition avec les cimaises pensées comme des caisses de protection, chloe-bodart.fr
 © Cyrille Weiner, Construire, Philippe Migeat

programme du futur musée pour la restitution du patrimoine culturel africain ne devra donc pas remplir qu'un simple rôle muséal, mais devra créer une interface publique et mobile qui puisse réunir des personnes d'horizons très variés autour d'un intérêt commun.

Les biens patrimoniaux pourront redessiner et redéfinir des territoires au-delà du cadre national. Bon nombre d'œuvres ont été produites au sein de communautés aujourd'hui dispersées dans plusieurs pays, hérités des empires coloniaux. Aussi, le patrimoine aura pour fonction d'abolir ces frontières dessinées par les palabres conclues à la *Conférence de Berlin*, de 1884 - 1885 (cf. Fig. 66), en mettant en mouvements les communautés autour des biens communs, symboles d'unité et d'identité dynamique dépassant les géographies transfrontalières.⁸⁸

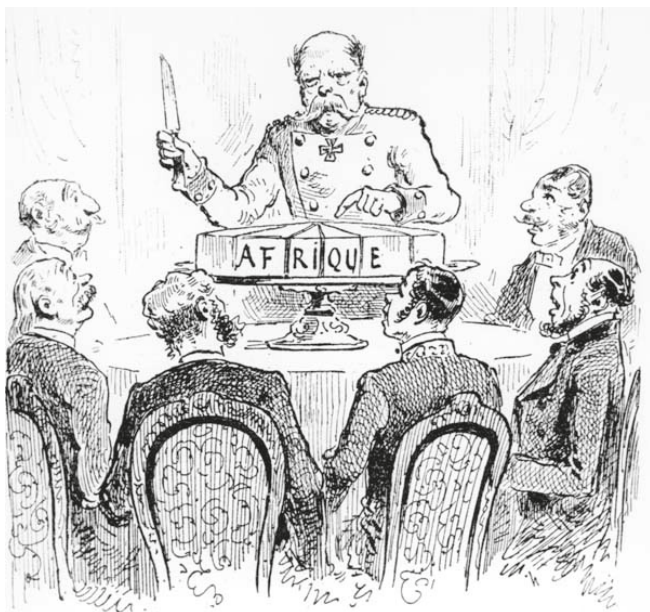
Blâmer les peuples qui ont fabriqué ces objets, car ils ne peuvent pas les accueillir de manière correcte est l'argument que nous avons longtemps soulevé pour financer de nouveaux musées millionnaires en Afrique et imposer ce que l'on peut qualifier de « néo-colonialisme ». Néo-colonialisme financé par un gouvernement qui se voudrait éthiquement correct dans le seul but de maintenir des liens par intérêts de plus en plus critiquables.

Dans l'approche nouvelle, il faudra mettre une emphase sur la volonté d'un partenariat franco-africain qui œuvre en faveur des restitutions afin d'élaborer des « *savoir-faire* » communs basés sur la restitution et sur l'accompagnement muséographique et historiographique aussi bien en France qu'en Afrique.

Au-delà de l'aspect muséal d'exposition des œuvres, il faudra prendre en compte l'aspect de conservation et de restauration, et également développer une interface stimulante entre les professionnels et les visiteurs. On pourra par exemple former des spécialistes de la scène muséale, artistes, collectionneurs, mécènes et philanthropes au partage d'informations, à la présentation et au transport des objets.

« Accompagner les restitutions, c'est également travailler à ce que les communautés concernées ainsi que le grand public puissent s'approprier cette démarche dans l'ensemble de ses aspects. »

⁸⁸ SARR, F., & SAVOY, B. (2018). *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel Africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, p.28. Consulté à l'adresse <https://www.vie-publique.fr>



66.

Fig. 66. La conférence de Berlin, Caricature française, 1884, Otto von Bismarck, chancelier de l'Allemagne, est représenté ici brandissant un couteau sur un gâteau en tranches, marqué 'Afrique', www.pressafrik.com

Selon les deux universitaires du rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain, il est important de mettre en avant « *les itinéraires souvent sinueux des pièces concernées, et d'initier à travers elles à une réflexion de fond sur les notions mêmes de mémoire, de « patrimoine » et d'histoire partagée.* »⁸⁹ (cf. Fig. 67)

Un procédé « commun » peut garantir une valorisation pérenne aussi bien pour les objets que pour ceux qui œuvrent dans une nouvelle optique d'appréhension des échanges autour de l'art. Il est d'un intérêt commun et universel que les liens entre l'Europe et l'Afrique soient perpétués dans le temps. Bien que pouvant masquer certains intérêts avides de la part de nos puissances, la légitimité des restitutions d'objets spoliés est incontestable. Il ne faut donc pas que la restitution soit un moyen pour la France de garder ses investisseurs dans les pays africains ni son influence sur les civilisations noires.

L'enjeu n'est plus de s'affairer à démentir les faits, mais de garantir un moyen durable de restituer les œuvres sans imposer une fois de plus la suprématie européenne en Afrique. Il en va de la stabilité de nos relations que de soutenir ces restitutions, mais également de dialoguer avec les peuples spoliés pour le choix de la marche à suivre.

Comme le souligne Benoît de L'Estoile : « *le retour des objets ne signe pas leur enclavement identitaire, mais porte avec lui la promesse d'une nouvelle économie de l'échange.* »⁹⁰

La restitution mettra incontestablement les objets en mouvement pour retourner dans différents lieux. Nous avons vu précédemment dans l'illustration du *Petit Journal, Supplément Illustré n°105* (cf. Fig. 5 p.25), que certains objets avaient, déjà en Afrique, une vocation à être déplacés tandis que d'autres non. Cette condition propre aux objets et aux cultures met l'accent sur le fait que la polyvalence du dispositif de retour est primordiale. Puisque certains objets auront vocation à être remis aux musées tandis que d'autres seront rendus à leurs propriétaires, il paraît nécessaire de penser une structure novatrice et itinérante tel un catalyseur social permettant l'exaltation et la mutualisation des dispositifs.

⁸⁹ SARR, F., & SAVOY, B. (2018). *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel Africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, p.73. Consulté à l'adresse <https://www.vie-publique.fr>

⁹⁰ DE L'ESTOILE, B. (2007). *Le Goût des autres : de l'Exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, dans rapport Sarr/Savoy.



67.

Fig. 67 : SARR Felwine à gauche & SAVOY Bénédicte à droite, Auteurs du rapport sur la restitution du patrimoine culturel Africain, commandé par le président Emmanuel Macron, nytimes.com

© Alain Jocard/Agence France-Presse, Getty Images.

Avant de tirer des conclusions de ce travail, je vous invite à lire le second volume qui accompagne le présent ouvrage : « *Spoliation du patrimoine culturel africain, un retour inoubliable* ».

À travers un bref récit illustré, inspiré du carnet de voyage de Michel Leiris, le lecteur est invité à se familiariser avec une thématique étrangère en se plongeant dans l'histoire qui relate le voyage inattendu d'une œuvre d'art jusqu'en Afrique. Narration de voyage et illustrations témoignent d'un postulat homérique qui se positionne non pas des points de vue habituels des musées ou des civilisations africaines et européennes, mais de celui des œuvres d'art, qui ont, ne l'oublions pas, une symbolique et une vocation spirituelle...

SPOLIATION DU
PATRIMOINE CULTUREL
AFRICAIN
2. Un retour inoubliable

68.

Fig. 68. Spoliation du patrimoine culturel africain, Un retour inoubliable, Illu. Henri Favre

Conclusion

« Les restitutions des biens culturels africains initient donc une nouvelle économie de la relation, dont les effets ne sauraient se limiter à l'espace culturel ou à celui des échanges muséographiques. »⁹¹

Il est de notre devoir d'Européens de renouer avec ce passé mal connu et d'accompagner les pays africains – du point de vue éthique et artistique – afin de garantir ces restitutions permettant de créer des ponts, qui assureraient un avenir plus équitable.⁹²

Les mots du président français en novembre 2017 ont été accompagnés d'un souffle vigoureux qui suscite toutes les questions que soulève l'acte de restitution de biens spoliés. L'avènement de cette action fait appel à un grand nombre de disciplines, à la fois, théorique, juridique, politique, techniques, etc.

Le geste de restituer est avant tout un geste symbolique, social et trans-continental et c'est de ce fait primordial d'instaurer un dialogue bilatéral respectueux. Dans un sens, les spoliations du patrimoine culturel nous ont permis de découvrir – en tant qu'Européens – les us et coutumes des civilisations africaines, mais il n'est éthiquement pas acceptable que nous retenions en « otage » les biens légitimes de peuples qui cherchent à renforcer leur identité.

Il faut se départir de l'exploitation du continent noir et du chantage néo-colonisateur qui règne encore aujourd'hui. Le dialogue doit se faire dans l'équité et la durabilité pour que nous continuions à ap-

⁹¹ SARR, F., & SAVOY, B. (2018). *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel Africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, p.75. Consulté à l'adresse <https://www.vie-publique.fr>

⁹² SARR, F., & SAVOY, B. (2018). *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel Africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, p.2. Consulté à l'adresse <https://www.vie-publique.fr>

prendre les uns des autres afin de s'élever mutuellement. Trop longtemps, nous avons travaillé de manière unidirectionnelle, mais depuis quelques décennies, nous pouvons voir que des chercheurs, intellectuels et historiens travaillent main dans la main afin de restituer la dignité dont certains ont été privés depuis des années. Ces travaux reflètent l'envergure de la tâche et la nécessité de conceptualiser une nouvelle sémantique muséographique.

Le projet de restitution nécessite, non pas un retour nostalgique et involontaire, mais la création d'un *rhizome philanthropique*^N mettant en avant le pouvoir de la culture et de la connaissance sur les Hommes. Comme le dit bien Simon Haller, ce travail : « *m'a fait découvrir un besoin humain essentiel, le besoin de s'exprimer spirituellement, qui représente, je crois, ce qu'il y a de plus fascinant et beau en nous. C'est en cela que reposent notre raison d'être et notre dignité. [...] En faisant ainsi émerger l'inconnu de l'ombre et de l'ignorance, nous espérons encourager des réactions et peut être l'engagement de celles et de ceux qui seront touchés par ce que nous allons exposer.* »⁹³

L'architecture humaine doit traduire une forme d'itinérance pour se mettre au service des populations en quête de savoir et d'identité. Elle crée le réseau qui n'existe pas, sans distinction d'origine ni de besoins, et vise à unifier les peuples autour d'un intérêt commun. À l'heure où seuls les privilégiés de la mobilité et les diasporas résidentes en Europe ont la possibilité de contempler l'étendu de la richesse culturelle conservée dans les musées ; il est temps de laisser bénéficier équitablement les peuples de leur histoire.

Le musée pour la restitution du patrimoine culturel africain sera un objet architectural permettant la mobilisation des œuvres en toute sérénité. Il invitera au voyage et à la rencontre – des Hommes et de la culture – pour initier un concept novateur inhérent à cette thématique. Léger, mobile et symbolique, ce nouveau musée reflétera l'étendue de la richesse ancestrale qui a été enlevée aux peuples d'Afrique noire.

^N *Rhizome philanthropique : Structure bienveillante doublée de bienfaisance évoluant en permanence, dans toutes les directions horizontales, et dénuée de niveaux.*

⁹³ HALLER, S. & DARLOT, P. (2000). *Déraciné : le vol des biens culturels au Burkina Faso*, Muséum Schwab Bienne, *Avant Propos de Simon Haller*, en décembre 1999, pp.6-7

BIBLIOGRAPHIE

Littérature

- SARR, F., & SAVOY, B. (2018). *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel Africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*. Consulté à l'adresse <https://www.vie-publique.fr> ;
- LEIRIS, M. (1988). *L'Afrique fantôme. De Dakar à Djibouti (1931-1933)*. Paris, Gallimard ;
- ALLAIN BONILLA, M-L. (2015). *Afriques : architectures, infrastructures et territoires en devenir. Ecole nationale supérieure d'architecture Paris-Malaquais, Sous la dir. de Dominique Rouillard, Beaux-Arts de Paris éditions, Ministère de la Culture et de la Communication* ;
- HALLER, S. & DARLOT, P. (2000). *Déraciné : le vol des biens culturels au Burkina Faso*, Muséum Schwab Bienne ;
- LEVI STRUSS, C. (1976). *La pensée Sauvage*, Paris : Plon ;
- LE MASSE DE CLERMONT, I. & SIGAL-KLAGSBALD, L. (2008). *À qui appartiennent ces tableaux ? La politique française de recherche de provenance, de garde et de restitution des œuvres d'art pillées durant la Seconde Guerre mondiale*, RMN ;
- PIVIN, J-L. (2019). *Acte d'Utopie : Naissance d'une ingénierie culturelle, 40 ans de projets culturels et urbains en Europe et en Afrique*, Revue Noire ;
- Formation Continue NIKE/BAK/ICOMOS (2013). *Kulturgut in Bewegung : über Ortsgebundenheit und Ortswechsel : immobile, mobile ou déplacé : Patrimoine culturel en mouvement*, Basel : Schwabe ;
- MANCERON, G. (2015). *Jean Jaurès, Vers l'anticolonialisme, Du colonialisme à l'universalisme, Textes réunis*, Paris, Les Petits Matins ;
- BALANDIER, G., MAQUET, J. & ALEXANDRE, P. (1968). *Dictionnaire des civilisations africaines*, Paris : Hazan ;
- FERRIES, M-. (2013). *Spolier et confisquer dans les mondes grec et romain*, Chambéry : Université de Savoie ;
- LEBEL, R. & FRAITURE, P-P. (2014). *L'Afrique occidentale dans la littérature française (depuis 1870)*, Paris : Harmattan ;
- HERTZ, E., GRAEZER BIDEAU, F., LEIMGRUBER, W. & MUNZ, H. (2018). *Politiques de la tradition, Le patrimoine culturel immatériel*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes ;
- MARDAGA, P. (2001) *Préserver les objets de son patrimoine : précis de conservation préventive, Section Française; Institut international de conservation des oeuvres historiques et*

artistiques, Section française, Sprimont (Liège, B) : P. Mardaga ;

- *STOLOW, N. (1980). La conservation des œuvres d'art pendant leur transport et leur exposition, Collection : Musées et monuments ; 17, Paris : UNESCO, Collection : Musées et monuments ; 17, Paris : UNESCO ;*

- *NOUVEL, J. (2008). Jean Nouvel by Jean Nouvel, Editions Taschen.*

Articles

- « *Arts : restituer son patrimoine à l'Afrique ?* », *Le Monde* ;

- « *Macron Promises To Return African Artefacts In French Museums: A New Era In African-European Relationships Or A Mirage?* », *ModernGhana.com* ;

- « *Stéphane Martin : "L'Afrique ne peut pas être privée des témoignages de son passé"* », *Le Figaro*

- « *Restitutions du patrimoine africain : "Il faut y aller dans la joie"* », *Le Monde* ;

- « *After a Promise to Return African Artifacts, France Moves Toward a Plan* », *The New York Times* ;

- « *L'art africain et le retour des œuvres aux origines, le point de vue de Christian Kader Keïta* », *Opinion internationale* ;

- « *Restitution du patrimoine Béninois : lettre ouverte d'Ibrahim Tcchan à Felwine Sarr et Bénédicte Savoy* » ;

- « *La France ne peut conserver toutes les beautés du monde* », *AOC.media* ;

- « *Cœuvres d'art africain : restitution et réparation sont indissociables* », *JeuneAfrique.com* ;

- « *Pourquoi l'Afrique doit s'unir pour demander la restitution des œuvres d'art pillées* », *JeuneAfrique.com* ;

- « *Restitution du patrimoine africain : "Nous sommes face à un défi historique"* », *Le Monde Afrique* ;

- « *Un moment historique pour les restitutions de patrimoine* », *La Croix* ;

- « *Diplomatie des musées : inquiétudes autour des restitutions africaines* », *Le Monde* ;

- « *Restitutions : amputations et machinations politiques* », *Le Journal de la CNE* ;

- « *Donnez-moi un musée et je le restituerai !* », *Le Journal de la CNE* ;

- « *Restitutions promises à l'Afrique. Le débat ne fait que débiter* », *Le Temps* ;

- « *Bénin : Les objets d'art détenus par la France bientôt restitués* », *La Nouvelle Tribune* ;

- « *Art africain : "Notre première tâche est d'établir un inventaire des biens spoliés"* », *Libération* ;
- « *Restituer l'Art à l'Afrique* », *La Liberté* ;
- « *Restitutions : vers des musées français en Afrique ?* », *Le Quotidien de l'art* ;
- « *Restitutions d'œuvres africaines: "Il n'est pas question de vider les grands musées"* », *Le Figaro* ;
- « *Restitutions : l'Afrique hausse le ton* », *Le Quotidien de l'art* ;
- « *Restituer les biens culturels à l'Afrique : idée d'avenir ou dépassée ?* », *The Conversation* ;
- « *Faut-il rendre ses œuvres à l'Afrique ?* », *Le Point* ;
- « *Restitution d'œuvres : "L'Afrique a été pillée, nous ne pouvons pas l'ignorer"* », *Le Monde* ;
- « *Restitutions : construire le paysage muséal de demain* », *Le Journal des arts* ;
- « *Tout ce qui a été acquis en dehors du plein consentement peut être sujet à restituer* », *Enquête+* ;
- « *Restitutions : vent de l'histoire ou air du temps ?* », *Tribal Art Magazine/La Tribune de l'art* ;
- « *Les musées français mettent enfin le postcolonialisme à leur ordre du jour* », *Le Journal des arts* ;
- « *President Macron, African art and the question of restitution* », *FT.com* ;
- « *Œuvres africaines mal acquises : l'Allemagne face à ses trous de mémoire* », *Le Monde* ;
- « *Bénin : Nouréini Tidjani Serpos nommé président du comité pour la restitution des œuvres d'arts pillées par la France* », *La Nouvelle tribune* ;
- « *Restitutions : le partage virtuel, réponse un peu courte aux projets du président Macron* », *The Art Newspaper* ;
- « *Comment rendre son patrimoine à l'Afrique ?* », *Les Inrocks* ;
- « *Restitutions d'œuvres d'art : le casse-tête* », *Le Figaro* ;
- « *À propos de la restitution des artefacts africains conservés dans les musées d'Occident* », *AOC.media* ;
- « *Restitution du patrimoine : "Etendons à l'Afrique le droit de préemption et le droit de suite"* », *Le Monde* ;
- « *Restitution des biens culturels africains : où en est réellement l'Europe ?* », *Le Point*

Afrique ;

- « *Sindika Dokolo : la restitution du patrimoine africain est urgente* », *The Art Newspaper* ;
- « *Art africain spolié : "Il ne s'agit pas de vider les musées français"* », *Libération* ;
- « *Vers une remise en état des œuvres africaines* », *Libération* ;
- « *Restitution à l'Afrique : "Il ne s'agit pas de vider les musées français"* », *Le Point* ;
- « *Art africain : la France coloniale au rapport* », *Le Monde* ;
- « *Restituer, c'est entre dans une nouvelle relation* », *L'Humanité*.

Vidéographie

- *Faut-il rendre leurs objets d'art aux anciennes colonies ?- Ce soir (ou jamais!)* ;
- *TV5 Monde Afrique - Restitution des oeuvres d'art à l'Afrique - Bénédicte Savoy et Felwine Sarr* ;
- *Michel LEIRIS – Une Vie, une Œuvre : 1901-1990 (France Culture, 2003)* ;
- *Niger - La bataille de l'uranium - Documentaire Enquête Ecrit et réalisé par Nahan Siby, Frédérique Denis et Stéphane Manier* ;
- *Monuments men*, George Clooney, 2014 ;
- *La femme au Tableau. Simon Curtis*, 2015 ;
- *L'Antiquaire, François Margolin*, 2015.

Définitions et Biographies

L'intégralité des définitions et biographies provient des ouvrages et sites internet suivant ou sont des définitions personnelles de nouveaux concepts.

- *BALANDIER, G., MAQUET, J. & ALEXANDRE, P. (1968). Dictionnaire des civilisations africaines, Paris : Hazan* ;
- <https://www.larousse.fr> ;
- <https://www.linernaute.fr/dictionnaire/fr> ;
- <https://www.cnrtl.fr> ;
- <https://fr.wikipedia.org>.

Remerciements

Tout d'abord, merci à mon professeur d'énoncé théorique, Monsieur Jérôme Chenal pour son temps et ses précieux conseils qui m'ont permis de m'orienter sur ce sujet que je ne connaissais pas et dont j'ai appris avec beaucoup de plaisir.

Merci également à Guillaume Bolle Redat pour son suivi durant ce semestre.

Merci à mes colocataires Arthur Montessuit et Julien Stringa qui ont accepté de lire mon travail et d'entrer en discussion sur certains aspects de celui-ci à plusieurs reprises.

Et finalement, un merci tout particulier aux membres de ma famille, pour leurs relectures attentives et leurs corrections avisées ainsi que pour leur soutien durant toutes ces années d'études.

*À mon ancien
À mes ancêtres*

