

Le calvaire inachevé des objets du patrimoine Africain

Amsterdam, décembre 2019
compilation John Lucas Eichelsheim pour



Introduction	1
L'art Africain, une nouveauté récente	2
Est-ce que l'art africain existe ?	3
La mystification de l'art Africain	3
Le masque Ejumba, un exemple emblématique	4
Le glanage du patrimoine Africain	6
Vers des restitutions patrimoniales pérennes	8
Bibliographie	11

Introduction

Marcel Mauss dans son livre *manuel d'ethnographie* en 1926 décrit le masque comme immense ornement dont le port s'accompagne d'un déguisement complet ; l'individu masqué est un autre que lui-même. Chez certaines populations, le masque est fondamental dans le rituel, chaque individu porte son masque, qui indique sa situation dans le clan. Chaque masque devra être étudié individuellement. Lorsque les masques forment mascarade, relations des masques entre eux, dans le drame, dans la religion; symbole de chacun, mythe, histoire; rapports avec le nom, avec le prénom. Le masque est à l'origine de la notion de personne. Le masque peut réincarner l'ancêtre, incarner l'esprit auxiliaire. Beaucoup sont brûlés après n'avoir été portés qu'une seule fois. Le masque est une sculpture en ronde-bosse : les dimensions peuvent être considérables, le décor très compliqué. Il faudra étudier pour chaque masque tout le rituel et toute la technique de sa fabrication, de sa peinture, de sa sculpture, son dessin, l'art de porter le masque. Il existe des masques doubles et triples, des masques à volets. Il y a dans l'art du masque une recherche de l'expression permanente et moyenne : durant la représentation, l'individu bouge, mais le masque demeure immobile. C'est une parure, mais déjà indépendante de la personne. Après la collection viendra l'étude individuelle de chaque objet. On s'efforcera de ne jamais partir de notions générales : imitation de la nature, copie ou stylisation, géométrie, tout cela doit être étudié du point de vue de l'indigène, sans jamais avoir recours à des principes généraux. Les explications, les hypothèses, pourront

venir en fin de travail, mais il faudra toujours partir de l'étude individuelle de chaque objet.

Lorsqu'on s'interroge sur *l'art africain* comme champ de recherches ou comme objet d'intérêt pour les collectionneurs et les musées, deux questions s'imposent. D'abord, est-ce que l'art africain existe ? Et deuxièmement, est-ce que *l'histoire de l'art africain* existe en tant que discipline intellectuelle ? L'appréciation des créations culturelles de l'Afrique noire est un récent, qui date du début du XXe siècle. Cet intérêt fut, tout d'abord, le fait de quelques artistes et collectionneurs qui, eux-mêmes, étaient associés à l'avant-garde en France et en Allemagne. L'influence de certains masques africains sur Picasso, au moment où, en 1906-1907, il créa *Les Demoiselles d'Avignon* est bien connue. Le goût pour les arts dits *primitifs* de Picasso n'est pas ethnographique. L'artiste ne s'intéresse pas aux usages traditionnels des objets, mais à leurs formes, leur force, leur magie même. Son contemporain, le poète Guillaume Apollinaire, fut un des premiers Français non seulement à collectionner, mais également à écrire au sujet de la sculpture de l'Afrique noire. La mise en valeur des qualités *esthétiques* (définies par les Occidentaux de façon à dissocier les objets de leur contexte culturel) servait les intérêts des collectionneurs et surtout des marchands d'art. Pas besoin de connaître, ni d'apprécier la culture d'origine, si on peut apprécier l'objet au nom d'une présumée esthétique universelle. Cette idée a servi à transformer les créations culturelles en *objets de valeur*, objets que les Européens pouvaient apprécier en dehors de tout contexte culturel et donc aux cultures créatrices (Mark, P. 1998). La notion que seulement les initiés ont accès à l'essence même de l'objet est négligée.

L'art Africain, une nouveauté récente

La notion *art africain* renvoie à une réalité imagée par les idées d'une époque. On fait suivre au mot *art* un adjectif attestant des représentations du moment et c'est ainsi que paraîtront les adjectifs *primitif, tribal, premier, exotique* attendant au terme *art* : chaque terme étant chargé de sens et d'histoire. Longtemps considérés en Occident comme des curiosités exotiques, les arts des sociétés traditionnelles extra-européennes (sculptures, masques, peintures, objets de parure...) étaient dits *primitifs*, comme l'étaient les peuples qui les avaient produits, parce que leur culture était fondée sur la tradition orale et que leur organisation – aussi complexe fût-elle – n'était pas perçue comme *évoluée* par le regard occidental. Néanmoins, les arts de ces peuples, que l'on appelle désormais *premiers*, car ils sont l'expression des premières cultures de l'humanité, renvoient à des normes esthétiques spécifiques ; comme dans toute société, ils sont aussi régis par un nombre variable de codes, que l'anthropologie s'efforce de mettre en évidence.

Aujourd'hui, toutes les grandes puissances occidentales ont leur musée consacré à l'art africain. Le développement des musées ou collections d'objets d'art africain en Occident coïncide avec la colonisation et l'essor de l'action missionnaire. Pendant longtemps, ces musées d'art africain en Europe étaient destinés à mettre en valeur des territoires conquis. Ce n'est que plus tard, à la veille des indépendances, qu'ils deviennent des lieux de recherches sur les cultures et l'histoire africaine pour une meilleure connaissance des peuples africains. Les colons britanniques, français et allemands ramenaient dans leur pays, certaines de ces *curiosités* artistiques qui donnaient une couleur d'exotisme à leurs domiciles. Avec l'expédition punitive des Britanniques au Bénin en 1897, certaines missions comme celles de Léo Frobenius en Afrique occidentale et au Congo, la mission scientifique Dakar-Djibouti dirigée par Michel Leris et Marcel Griaule en

1931, ont raflé des milliers d'objets, on peut parler d'un pillage systématique et organisé des objets d'art africain. Depuis les premières expositions des objets africains en France (Galerie Devambe, Art nègre et océanien, Paris, 1919 ; galerie Le Portique, Exposition d'art nègre, catalogue par Carl Einstein, Paris, 1925) aux expositions du Museum of Primitive Art de New York dans les années 1960, l'intérêt d'en savoir plus sur l'art africain s'avéra essentiel. Il commence à faire l'objet d'investigation scientifique et ethnographique. C'est ainsi qu'à partir des années 60 des marchands occidentaux parcourent l'Afrique pour acheter des objets sur place (Diop, B.M. 2012).

Est-ce que l'art africain existe ?

Avant l'ouverture du marché africain aux marchés internationaux, les objets de luxe (objets de cultes et objets de prestiges) étaient faits sur commande, le reste de la production regroupant les objets de la vie quotidienne et les autres objets utilitaires (les armes, les outils etc.) se faisait aussi sur commande mais pouvait aussi être produite en surplus pour être échangée au marché. La demande pour ces produits était bien plus importante que pour les objets de luxe comme le souligne D. Richter quand elle explique que la majorité des sculpteurs **kulébélé** produisaient des objets de la vie quotidienne car les débouchés pour ces produits étaient plus importants que pour les objets de culte et de prestige qui de ce fait étaient faits par les sculpteurs les plus talentueux (Boucksom A. 2009).

Boucksom aurait dû ajouter au talentueux des spécialistes que sont des artisans qui peuvent vivre de leur métier par l'existence d'une **caste riche ou plein de pouvoir** (militaire, politique, religieuse, souveraine) qui peut se permettre d'acquérir des objets pour leur prestige ou pour embellir l'environnement d'habitat. De même pour satisfaire aux demandes rituelles ou sacrées. Acquéreurs ou artisans ne les reconnaissent pas en tant que **art**. C'est une expression de puissance. La chaise du roi a une valeur ajoutée pour la masse de ses sujets parce que c'est la chaise du roi, mais la valeur ajoutée est valide uniquement pour eux. Mais les ustensiles ou les objets de la vie quotidienne peuvent aussi être des **objets d'art** par un artisanat de longue durée réalisé par hommes ou femmes pour passer le temps ou se reposer en fabricant des ustensiles. Les objets sont portés, touchés, et font partie d'un tout ; ils sont vivants.

La mystification de l'art Africain

Les objets d'art africain, en Occident, sont accrochés au mur, figés et classés. On les expose et on les vend en tant qu'objets d'art, appréciés pour leur valeur esthétique, plastique uniquement, on ignore alors totalement la vision que les créateurs africains ont de leurs pièces. S'il y a un mérite incontesté de l'exposition de ces objets dans ces musées, c'est peut-être le fait de les avoir sauvegardés. En Afrique, les conditions climatiques n'ont pas été idéales pour assurer la conservation des œuvres d'art créées la plupart du temps dans des matériaux très périssables comme le bois, tissu, vannerie d'écorce.

La mise en valeur des qualités **esthétiques** (définies par les Occidentaux de façon à dissocier les objets de leur contexte culturel) servait les intérêts des collectionneurs et surtout des marchands d'art. Pas besoin de connaître, ni d'apprécier la culture d'origine, si on peut apprécier l'objet au nom d'une présumée esthétique universelle. Cette idée a servi à transformer les créations culturelles en **objets de valeur**, objets que les Européens pouvaient apprécier en dehors de tout contexte culturel et donc aux cultures créatrices (Mark, P. 1998).

Picasso exprime dans une conversation avec Malraux que les masques, ils n'étaient pas des sculptures comme les autres. Pas du tout. Ils étaient des choses magiques.

L'art primitif est composé d'objets associés à des rites secrets, surnaturels et à la sorcellerie. Certains de ces objets, tout au moins dans l'imaginaire européen, furent associés à des rituels secrets, même inconnus, mais entourés de sang. Que cette sculpture expressive cachait des pratiques à faire frémir ! Mais est-ce que l'historien de l'art de la Renaissance oserait parler des images de la Crucifixion comme des représentations d'un sacrifice humain ? Ou des du Saint Sacrement comme centrées sur l'image du cannibalisme ? Ce serait prendre le mythe sacré au pied de la lettre et confondre métaphore et réalité. Personne ne le ferait. Même si Michelangelo parlait de lui-même comme d'un Créateur, les historiens se gardent de le comprendre au sens littéral. (Mark, P. 1998)

Cette mystification de l'art africain se concrétise dans des expositions dénommées **magique**, pour ainsi se distinguer comme nouvelle expression artistique :

- **Magiciens de la terre** est une exposition présentée en 1989 simultanément au centre Georges-Pompidou et à la grande halle de la Villette. Pour la première fois en France, son organisateur, le commissaire d'exposition Jean-Hubert Martin, a placé sur la scène internationale de l'art contemporain les arts « non occidentaux » contemporains.
- **L'exposition Magies** s'est tenue du 21 novembre 1996 au 29 septembre 1997 au Musée Dapper (50, avenue Victor Hugo). Les objets actifs, mémoires de douleur, de guérison et d'espoir, de vie et de mort, sont œuvres d'art, taillés d'abord par les sculpteurs, puis animés par les officiants des cultes, prêtres, devins et guérisseurs. Revêtu de matières minérales ou végétales, de substances organiques prélevées sur les animaux ou sur les hommes, le corps des statuette réanime les forces vitales perturbées par la maladie ou par le malheur. Les objets actifs, mémoires de douleur, de guérison et d'espoir, de vie et de mort, sont œuvres d'art, taillés d'abord par les sculpteurs, puis animés par les officiants des cultes, prêtres, devins et guérisseurs.

En Afrique les masques et la sculpture n'ont jamais l'autonomie qu'ils ont en Occident. Étudier les masques sans se soucier des rythmes et des mouvements des danses qui rendent ces objets vivants, n'a pas de sens. La création de la catégorie de **l'art africain**, composée d'objets enlevés de leur contexte historique et culturel, fait partie et de l'expérience coloniale et de la transformation en marchandise des créations culturelles africaines. En somme, l'art Africain est un art vivant, figé dans des racines sociétales diverses et changeantes qui l'encadrent et dirigent.

Le masque Ejumba, un exemple emblématique

Le **bukut**, cérémonie d'initiation chez les Diola en Casamance, Sénégal a lieu avec un intervalle de 20 à 25 ans. Durant cet intervalle les objets utilisés durant la cérémonie sont stockés dans un endroit pour les cacher pour que personne ne les voie. Il est clair que pas beaucoup d'objets survivent ce stockage. Beaucoup est à refaire pour la prochaine cérémonie. Presque tous les objets qu'on trouve dans les collections et musées occidentales sont évacués dans le temps de la conquête du continent Africain.

Un objet exemplaire utilisé durant le **bukut** est le masque **Ejumba** et il semble que mis à part des masques en terre cuite ou en métal, celui-ci constitue le plus ancien masque africain attesté dans les collections connues dans le monde.

Le musée du quai Branly-Jacques Chirac héberge 406 183 objets, dont 141 345 viennent du continent Africain et 3 394 du Sénégal. Le musée présente trois (3) masques **Ejumba**. Un des masques est orné de feuillets portant des versets du Coran. Selon Peter Mark, la qualité de l'écriture des versets du Coran confirme l'appartenance du masque au XVIII^e siècle (Mark, 1992 dans Bleton J et al., 1995). Ce qui est surprenant parce que Peter Mark lui-même écrit en 1978 dans un article sur l'introduction de l'Islam en Casamance que les premiers Diola étaient convertis en 1893. Donc qui a introduit alors les versets dans le masque ?

Sa forme est assez simple. Constitué par une armature en vannerie, il comporte 2 yeux cylindriques grands ouverts et une nervure verticale partageant le visage. A l'origine, les cornes étaient de cornes d'antilopes; elles sont remplacées maintenant par des cornes de bœuf. Ce masque est orné de coquillages, de graines d'abras.

Généralement le masque **Ejumba** est couvert de tout élément pouvant symboliser la puissance physique et sexuelle du porteur.

Les jeunes initiés portent ce masque-heaume à leur retour du bois sacré. Associé à un imposant costume de fibres de raphia, ils dansent. L'initiation est terminée et les jeunes gens se préparent déjà pour leur futur mariage...

Le plus important et le plus ancien est montré comme suit :

Masque zoomorphe

Objet

Type d'objet : Objet

Nom vernaculaire : **Ejumba**

Géographie : Afrique – Afrique occidentale – Sénégal – Casamance

Culture : Afrique – Balante ; Afrique – Diola

Date : avant 1756

Matériaux et techniques : Vannerie d'écorce, cornes de bœuf, coquillages, graines d'abras, cuir

Dimensions et poids : 46 x 38,5 x 28 cm, 362 g

Précédente collection : Musée de l'Homme (Afrique) ; Ancienne collection : Mr de Sérent

Exposé : Oui



Description

Masque heaume en écorce tressée en larges damiers ; forme allongée avec arête centrale. Sommet surmonté de 2 cornes de bœuf, 2 trous circulaires pour les yeux près de l'arête centrale. Base bordée de rotin. Traces d'un enduit noir qui devait autrefois le recouvrir. Un papier portant des caractères arabes (amulette) était collé sur cet enduit, sous les cornes.

Usage

Ce masque est constitué d'une sorte de heaume de fines bandes d'écorce tressées surmonté de cornes de boviné. Deux orifices circulaires permettaient au porteur du masque de voir. A la base des cornes des restes de cire d'abeille et de quelques graines rouge d'Abrus indiquent que l'objet a perdu ses ornements colorés. Au niveau du front, des fragments de cuir comportant une inscription en arabe, relique d'un phylactère prophylactique, atteste de la présence de l'Islam de longue date dans la région d'origine du masque. Les Diola, bien qu'ils ne

forment pas un groupe culturel homogène, ont tous pour institution majeure le **bukut**, qui permet l'accession pour les jeunes hommes du village au statut d'adulte. Le **bukut** comprend des rites et cérémonies publiques durant lesquels les masques sont présents. Ce sont des individus coiffés d'un cimier pourvu de cornes (**usikoi**) qui viennent chercher les futurs initiés pour les soustraire provisoirement à la vie communautaire. Et ce sont des masques différents (**Ejumba**) qui annoncent le retour des jeunes, dotés de leur nouveau statut d'homme, au sein du village. Les cornes qui figurent sur les masques renvoient au monde animal, sauvage, à la vitalité, la puissance physique, sexuelle, est canalisée par l'initiation. Les cornes d'antilopes évoquent les secrets de la chasse appris au cours de l'initiation ; les cornes de bovinés font allusion aux sacrifices de bétail qui ont lieu à l'occasion de la fête qui marque la fin de l'initiation : la viande, et le riz, sont alors partagés avec tous les invités, ce qui exprime le renforcement des liens entre les générations, y compris avec les ancêtres, et assure la redistribution de richesses – dont l'accumulation égoïste serait indigne d'un homme. Le masque conservé au musée du quai Branly Jacques Chirac est connu sous le nom de **masque Sérent**. Plus d'une quarantaine d'exemplaires de masques **Ejumba** sont connus et la majorité d'entre eux comporte des yeux tubulaires et une ligne verticale de frange de fibres marque la face de l'objet sur toute la hauteur. Ces éléments ne caractérisent pas du tout le **masque Sérent**. Ce dernier appartient de fait à la catégorie de masque **Ejumba** de type **kebul**, déjà utilisé dans la région à la fin du 17^e siècle. Un masque à cornes, élément constitutif de **l'habillement des circoncis**, est illustré dans la **Relation d'un voyage fait en 1695, 1696 et 1697 aux Côtes d'Afrique**, publiée par François Froger à Paris, en 1698. La forme relativement simple de ce masque ferait oublier qu'il s'agit d'une pièce typologiquement rare, que son histoire est extraordinaire, son rôle symbolique complexe et qu'il s'agit du plus vieux masque africain conservé dans le monde. Longtemps identifié comme un **masque de chasse de la Louisiane**, il figurait dans la collection de Charles Philippe de Fayolle, commis auprès du bureau des Colonies d'Amérique qui constitua son cabinet de curiosité à partir de 1756. Trente ans plus tard, les 15.000 pièces rassemblées par Fayolle furent vendues au Marquis de Sérent. Après la Révolution, elles intégrèrent un petit muséum d'histoire naturelle créé au château de Versailles, puis furent transférées à la bibliothèque de Versailles. Inventaires et catalogues mentionnent bien un **masque de chasse à cornes de Louisiane** et c'est sous cette appellation erronée qu'il fut déposé au musée de l'Homme en 1934.

Le glanage du patrimoine Africain

En 1931, Michel Leiris (1901-1990) écrit le journal de bord de la Mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti dirigée par l'ethnologue et linguiste Marcel Griaule : l'objectif est de mieux connaître les populations africaines colonisées et de rassembler des témoignages des cultures rencontrées, parfois sous forme d'objets. Son livre, *L'Afrique fantôme*, est publié en 1934. Il décrit un voyage de vingt mois qu'il passe, de mai 1931 à février 1933, avec la Mission Dakar-Djibouti, la deuxième de Marcel Griaule. Ce périple est financé par l'Etat Français avec comme objectif de rassembler art et artefacts pour le Musée National d'Histoire Naturelle et le Musée d'Ethnographie du Trocadéro, tous deux à Paris. Avec des bourses plein d'argent, l'équipe s'intéresse à tout objet, que ce soit des costumes de dance, des outils, des jeux d'enfant, etcetera. Ainsi furent acheté, dérobé, volé ou emporté quelques 3 700 objets qu'on retrouve actuellement au Musée du Quai Branly. Le voyage n'est pas une sortie paisible et même Michel Leiris s'interroge sur la légitimité même de la mission dans l'espèce

de pillage auquel elle se livre sur son chemin. Quantité d'objets sont achetés, plus ou moins de force, aux populations, ce qui ne va pas sans provoquer un certain nombre de protestations. « L'énormité de ce que nous commettons », comme l'écrit Leiris, avec des **cœurs de forbans**, ira jusqu'à remplacer, dans une église, des peintures anciennes par des copies exécutées à la hâte sous prétexte de rafraîchir les lieux et pour la vraie raison d'emporter les œuvres originales. Il n'est pas surprenant qu'au moment de rapatrier la récolte en France, l'expédition se heurte aux doutes de l'administration locale. Celle-ci se prépare à visiter les caisses où sont enfermés les trésors et les ethnologues craignent tant d'être pillés à leur tour qu'ils n'hésitent pas à brûler une planche d'autel afin qu'on ne les accuse pas de l'avoir volée. L'objet disparaît dans les flammes pour tout le monde, sinon que, **hier soir, les motifs gravés en ont été relevés, afin que tout ne soit pas perdu du document**. On se console comme on peut. On se justifie, aussi, avec de bien faibles arguments : **Aux officiels, toutefois, qui estimeraient que décidément nous en prenons trop à notre aise dans nos transactions avec les nègres, il sera aisé de répondre que tant que l'Afrique sera soumise à un régime aussi inique que celui de l'impôt, des prestations et du service militaire sans contrepartie, ce ne sera pas à eux de faire la fine bouche à propos d'objets enlevés, ou achetés à un trop juste prix**. Précisons cependant que cette dernière remarque est émise sur le territoire d'une colonie française.

Autre étape est le 6 septembre à Kéméni (24 km de Bla) : repérage d'une magnifique case non plus de **nya** mais de **Kono**. J'ai déjà vu celle de Mpésoba (je suis même entré la nuit dans la cour) mais celle-ci est bien plus belle avec ses niches remplies de crânes et d'os d'animaux sacrifiés, sous les ornements pointus de terre séchée en style soudanais. Nous brûlons d'envie de voir le **Kono**. Griaule fait dire qu'il faut le sortir. Le chef du **Kono** fait répondre que nous pouvons offrir sacrifice. Toutes ces démarches prennent un temps très long. L'homme qui va chercher les poulets, lui aussi, n'en finit pas. Il en ramène un petit et un grand qu'il remet à Griaule. Mamadou Vad ne le quitte pas d'un pas, car il semble toujours prêt à nous laisser tomber. Autre nouvelle : le sacrifice ne permettra l'entrée que d'un seul homme, et je dois faire acheter deux autres poulets pour avoir, moi aussi, le droit d'entrer. On m'en apporte deux minuscules, visiblement choisis parmi les plus chétifs. Tout cela continue à traîner ; c'est maintenant autre chose : il ne vient pas de sacrificateur. Nous décidons d'entrer dans la cour : la case du **Kono** est un petit réduit fermé par quelques planches (dont une à tête humaine) maintenue par un gros bois fourchu dont l'autre extrémité s'appuie à terre. Griaule prend une photo et enlève les planches. Le réduit apparaît : à droite, des formes indéfinissables en une sorte de nougat brun qui n'est autre que du sang coagulé. Au milieu une grandealebasse remplie d'objets hétéroclites, dont plusieurs flûtes en corne, en os, en fer et en cuivre. À gauche, pendu au plafond du milieu d'une foule de calebasses, un paquet innommable, couvert de plumes de différents oiseaux et dans lequel Griaule, qui palpe, sent qu'il y a un masque. Irrités par les tergiversations des gens notre décision est vite prise : Griaule prend deux flûtes et les glisse dans ses bottes, nous remettons les choses en place et nous sortons.

Les activités de la Mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti montrent comment à cette époque des collections des musées ethnographiques Européens sont créées et pas seulement par achats ou donations. Il est temps de restituer.

Vers des restitutions patrimoniales pérennes

Derrière le masque de la beauté, la question des restitutions invite en effet à mettre le doigt au cœur d'un système d'appropriation et d'aliénation, le système colonial, dont certains musées européens, à leur corps défendant, sont aujourd'hui les archives publiques. Ainsi débute le rapport sur la ***restitution du patrimoine culturel africain*** commandé par Emmanuel Macron à l'historienne de l'art Bénédicte Savoy et à l'universitaire et écrivain sénégalais Felwine Sarr.

Lors de son discours du 28 novembre 2017 à Ouagadougou, le président de la République française Emmanuel Macron annonçait sa volonté d'œuvrer à ce que ***d'ici cinq ans, les conditions soient réunies pour des restitutions temporaires ou définitives du patrimoine africain en Afrique.*** Dans le préambule de la lettre de mission qui fixe le cadre du rapport commandé, il souligne tout aussi explicitement sa volonté de ***lancer une action déterminée en faveur de la circulation des œuvres et du partage des connaissances collectives des contextes dans lesquels ces œuvres ont été créées, mais aussi prises, parfois pillées, sauvées ou détruites.*** Cette ***circulation***, écrit-il ensuite, ***pourra prendre différentes formes, jusqu'à des modifications pérennes des inventaires nationaux et des restitutions.*** L'objet du propos est clair : il s'agit de procéder à des ***restitutions patrimoniales.***

Le rapport concerne la seule partie subsaharienne de l'Afrique. Bénédicte Savoy et Felwine Sarr argumentent que les Africains ont été spoliés dans la plupart des cas par les colons, les marchands, les voyageurs, les missionnaires.

Sur un continent où 60 % de la population a moins de 20 ans, il en va d'abord et avant tout de faciliter l'accès de la jeunesse africaine à sa propre culture, à la créativité et à la spiritualité d'époques certes révolues mais dont la connaissance et la reconnaissance ne saurait être réservée aux sociétés occidentales ou aux diasporas qui vivent en Europe. La jeunesse d'Afrique, comme la jeunesse de France ou d'Europe, a un ***droit au patrimoine***, pour reprendre la formule consacrée par le Conseil de l'Europe lors de la Convention de Faro en 2005.

Entretemps, les achats se sont multipliés et le marché de l'art international s'affirme comme acteur clé auprès des musées. Les règles de ce marché sont (faiblement) encadrées, à partir de 1970, par la convention de l'Unesco concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels, tardivement ratifiée par la France en 1997. Le patrimoine Africain en Occident va bien au-delà du cadre franco-africain. Du British Museum (69 000 objets d'Afrique) au Weltmuseum de Vienne (37 000), du musée Royal de l'Afrique centrale en Belgique (180 000) au futur Humboldt Forum de Berlin (75 000), des musées du Vatican à celui du quai Branly (70 000) en passant par les nombreux musées missionnaires protestants et catholiques en Allemagne, aux Pays-Bas, en France, en Autriche, en Belgique, en Italie, en Espagne : l'histoire des collections africaines est une histoire européenne bien partagée. Depuis lors, des nombreuses réclamations de restitution par les pays africains depuis les indépendances sont entamées.

Selon le rapport, ***le processus de restitutions doit être progressif*** en fonction de ***l'état de préparation des pays africains.*** Les préconisations sont sans ambiguïté : Le rapport explore et défend la voie vers des ***restitutions pérennes.***

Pour répondre à la question ce qui doit être restitué, le rapport établit des ***critères de restituabilité*** : doivent être rendus les objets saisis dans certains contextes militaires avant 1899 (première convention de La Haye codifiant le droit de la

guerre), les objets collectés lors de missions scientifiques (sauf témoignages prouvant le consentement des propriétaires), les objets donnés aux musées français par des agents de l'administration coloniale ou leurs descendants (sauf si le consentement du vendeur peut être attesté), les objets acquis après 1960 dans des conditions de trafic illicite.

Les auteurs expliquent que du point de vue juridique jusqu'à l'extrême fin du XIXe siècle le **droit de ravager et de piller ce qui appartient à l'ennemi** et le **droit de s'approprier ce qui a été pris sur l'ennemi**, pour reprendre la terminologie du juriste néerlandais Hugo Grotius, sont des pratiques de guerre licites et codifiées. Il faut attendre 1899 pour que la **Convention concernant les lois et coutumes de la guerre sur terre**, signée à La Haye par vingt-quatre États souverains, rende illicites la pratique du pillage et la prise de biens culturels lors de campagnes militaires. Le pillage est alors formellement interdit.

Peuvent donc être conservées par les musées français les œuvres acquises **à la suite d'une transaction fondée sur un consentement à la fois libre, équitable et documenté** et celles acquises **avec la vigilance nécessaire sur le marché de l'art après l'entrée en vigueur de la convention Unesco 1970**. Le retour des objets ne signifie pas **l'enclavement identitaire**, rassurent les auteurs, mais porte avec lui la promesse d'une nouvelle **économie d'échange**, les objets devenant **des vecteurs de relations futures**.

Littéralement, **restituer** signifie rendre un bien à son propriétaire légitime. Ce terme rappelle que l'appropriation et la jouissance du bien que l'on restitue reposent sur un acte moralement répréhensible (vol, pillage, spoliation, ruse, consentement forcé, etc.) qui délégitime la propriété dont on se prévaut et la rend indue, sinon inquiète. Dès lors, **restituer** vise à **ré-instituer** le propriétaire légitime du bien dans son droit d'usage et de jouissance, ainsi que dans toutes les prérogatives que confère la propriété (*usus, fructus et abusus*). L'implicite du geste de restitution est bel et bien la reconnaissance de l'illégitimité de la propriété dont on s'est jusque-là prévalu, qu'elle qu'en soit la durée. Par conséquent, l'acte de restitution tente de remettre les choses à leur juste place. Parler ouvertement des restitutions, c'est parler de justice, de rééquilibrage, de reconnaissance, de restauration et de réparation, mais surtout : c'est ouvrir la voie vers l'établissement de **nouveaux rapports culturels** reposant sur une éthique relationnelle repensée.

Les questions que soulève la restitution sont donc loin de se limiter aux seuls aspects juridiques relatifs à la propriété légitime. Elles sont également d'ordre politique, symbolique, philosophique et relationnel. Les restitutions engagent une réflexion profonde sur l'histoire, les mémoires et le passé colonial, autant que sur l'histoire de la formation et du développement des collections muséales occidentales ; mais également sur les différentes conceptions du patrimoine, du musée et de leurs modalités de présentation des objets ; sur la **circulation** des choses et, enfin, sur la nature et la qualité des relations entre les peuples et les nations.

Après des décennies, voire parfois des siècles d'absence, se pose naturellement pour les sociétés concernées par d'éventuels retours d'objets la question fondamentale de leur réappropriation symbolique. Est-il possible de **ré-instituer** des pièces dans leurs milieux et sociétés d'origine, de les voir recouvrer leurs usages et fonctions, après une si longue absence ? Dans les pays où la perte du patrimoine est liée à des événements violents, douloureux ou tragiques (fin du Royaume d'Abomey en 1892, sac de Benin City en 1897, bataille de Magdala en Éthiopie en 1868, etc.), la mémoire est encore vivace et la question est brûlante.

Pour d'autres, elle semble secondaire, les translocations s'étant déroulées sans bruit ni fureur par le biais de missions ethnographiques ou de cession d'objets sur le marché de l'art. De toute évidence, la **remémoration** et le travail sur l'**histoire** sont aussi importants que les restitutions à proprement parler.

Comment, donc, restituer à ces objets de la patrimoine Africain le sens et les fonctions qui ont jadis été les leurs, sans négliger le fait qu'ils ont été capturés, puis remodelés par une pluralité de dispositifs sémantiques, symboliques et épistémologiques plusieurs décennies durant. 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. Lors de l'atelier de réflexion réuni à Dakar, Simon Njami soulignait que le retour des objets ne signifiait pas qu'on allait les restituer tels qu'ils furent, mais les réinvestir d'une fonction sociale. Il ne s'agit pas du retour du même, mais du **même différent**.

S'ajoute à cette donnée la méconnaissance du rapport que ces sociétés entretiennent avec le cycle de vie des artefacts qu'elles ont produits. Dans beaucoup de sociétés africaines en effet, **les statues meurent aussi**. Elles ont une durée de vie et sont prises dans le cycle d'une économie régénérative qui se fonde sur une conception ouverte de la matérialité et de l'identité ontologique. Certains objets sont dépositaires d'influx et de champs énergétiques qui en font des objets animés et des puissances actives, médiatrices entre les différents ordres de réalité. Des masques sont enterrés au bout de quelques années et recréés afin que se renouvellent les influx énergétiques qui leur confèrent une puissance opératoire. Ces objets sont aussi des réserves d'imagination et la manifestation matérielle de savoirs.

Les experts ne s'accordent pas entre eux sur ce qu'on doit entendre comme spoliations lors de la colonisation, craignent des surenchères politiques et soulignent la difficulté de restituer des œuvres quand les royaumes et les pays qui les possédaient ont disparu. Les objets du patrimoine peuvent redéfinir et redessiner des territorialités débordant du cadre national. Certains objets ont été produits par des communautés aujourd'hui à cheval sur plusieurs frontières héritées du fait colonial. Ici, le patrimoine aura pour fonction d'abolir les frontières tracées par la conférence de Berlin (1884-1885) en mobilisant des communautés autour de biens matériels symbolisant leur unité et leur identité dynamique dans des géographies transfrontalières.

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.

Cette **circulation**, accompagnée d'une mobilisation d'informations approfondies, doit inciter la jeunesse Africaine à s'approprier les différents aspects de leur patrimoine et renforcer leurs sentiments identitaires. Que ce soient des objets de cultes ou des fabrications artisanales d'objets de la vie quotidienne ou autres objets utilitaires. Pas tou(te)s Sénégalais(es) ont accès à l'essence même du masque **Ejumba**, mais apprendre et connaître ses fondements enrichit l'individu et ouvre un aperçu sur ses racines.

Bibliographie

- Bleton J., Rivallain J., Sansoulet J. 1995 : Caractérisation et fonctions des enduits placés sur les masques Ejumba en basse Casamance, sud du Sénégal. In: Journal d'agriculture traditionnelle et de botanique appliquée, 37^e année, bulletin n°2 (12 pages)
- Blier, S.P. 1993 : Truth and seeing : Magic, custom and fetish in art history in BATES et al. Africa and the Disciplines The Contributions of Research in Africa to the Social Sciences and Humanities Chicago University of Chicago Press (28 pages)
- Boucksom, A. 2009 : Arts "touristiques" en Afrique et consommateurs Occidentaux : le cas de l'artisanat d'art au Niger. Thèse Université Panthéon-Sorbonne - Paris I (564 pages)
- Breton, J.J. (non daté) : Idées reçues sur les arts premiers, page 19-27
- Diawara M. 1995 : Le cimetière des autels, le temple aux trésors: réflexion sur les musées d'art africain dans Wissenschaftskolleg • Jahrbuch 1994/95 (27 pages)
- DiGiacomo, M.J. 2014 : How Africa Made Modernism: African Art and Twentieth-Century Literature; A Dissertation submitted to the Graduate School-New Brunswick Rutgers, The State University of New Jersey (268 pages)
- Diop, B.M. 2012 : Arts d'Afrique noire et musées occidentaux dans Ethiopiques n°89 (3 pages)
- Diop, B.M. non daté : Mutations sémantiques des différentes appellations des arts plastiques d'Afrique noire : de l'art nègre à l'art contemporain voir <http://plasticites-sciences-arts.org> (10 pages)
- Mark P., de Jong F., Chupin C. 1998: Ritual and Masking Traditions in Jola Men's Initiation in African Arts, Vol. 31, No. 1 (16 pages)
- Mark, P. 1985: A cultural, economic, and religious history of the Basse Casamance since 1500 / Stuttgart : Steiner-Verlag-Wiesbaden-GmbH (77 pages)
- Mark, P. 1993 : La danse en Casamance, essai sur l'identité culturelle dans Barbier-Wiesser F.G. Comprendre la Casamance (6 pages)
- Mark, P. 1994 : Art, Ritual, and Folklore: Dance and Cultural Identity among the Peoples of the Casamance. In: Cahiers d'études africaines, vol. 34, n°136 (23 pages)
- Mark, P. 1998 : Est-ce que l'art africain existe ? dans : Revue française d'histoire d'outre-mer, tome 85, n°318, 1er trimestre 1998 (19 pages)
- Mark, P. 1978: Urban Migration, Cash Cropping, and Calamity: The Spread of Islam among the Diola of Boulouf (Senegal), 1900-1940 in African Studies Review, Vol. 21, No. 2 (14 pages)
- Mauss, M. 1926 : Manuel d'ethnographie (190 pages)
- Musée du quai Branly, 2019 : scanner portatif médical de 1,5 tonne pour une série d'examens scientifiques sur près de 150 objets d'art anciens, issus de ses collections
- Sarr, F. Savoy, B. 2018 : Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle (240 pages)
- UNESCO, 2008, Patrimoine culturel immatériel de l'humanité : Le Kankurang, rite d'initiation mandingue ; Gambie et Sénégal