

Chapitre I

La valeur de la culture Art congolais et colonialisme belge

Pendant la majeure partie de la période coloniale, le Musée du Congo belge a été le symbole le plus visible de la présence de cet empire en Belgique et l'un des principaux vecteurs par lesquels les citoyens belges ont pu découvrir leur colonie. Ses salles néoclassiques en marbre, remplies de ses « merveilles » zoologiques, minéralogiques ou créées par l'homme, représentaient littéralement la colonie. Le musée recevait dans les années 1950 entre 141 800 et 197 859 visiteurs par an, soit l'équivalent de 2,3 % de la population belge, ce qui en faisait l'un des musées les plus visités de Belgique¹.

Ce chapitre explique comment les représentations des cultures congolaises ont été produites et mises en scène au musée et comment celles-ci et les idéologies coloniales se sont rencontrées et mutuellement façonnées. Le processus par lequel la Belgique est devenue la gardienne d'une grande collection muséale d'objets congolais y est analysé ; cette partie explique aussi comment un mode de collecte fragmenté et divers a été traduit en images apparemment cohérentes de la culture congolaise et en un corpus de connaissances scientifiques.

Je soutiens que la mise sous tutelle des collections du musée a elle-même été intégrée aux justifications tardives de la présence coloniale belge au Congo. Celles-ci reposaient sur deux processus liés : la production de nouvelles valeurs et significations faisant des artefacts africains des objets d'art et la construction de l'authenticité culturelle congolaise présentée comme menacée. Cela signifiait que l'art congolais, finalement transformé en une ressource exceptionnelle pourvue d'une valeur culturelle et économique, avait trouvé sa place dans le récit de « mise en valeur » de la colonie présenté au public du musée². L'« authenticité menacée » projetée sur les communautés qui produisaient à l'origine ces objets a fourni une justification supplémentaire à la présence continue de la Belgique au Congo, à savoir la protection et la tutelle des cultures « traditionnelles ».

1. *Congo-Tervuren* 1955 ; 1956 ; 1960, et données démographiques fournies par la division « Statistiques » des Nations unies. L'année de l'Exposition universelle de Bruxelles, 1958, fait exception avec seulement 1,6 %.

2. La « mise en valeur » désigne l'exploitation et le développement des ressources économiques de la colonie, officiellement pour que le colonisateur puisse récupérer son investissement dans le projet colonial. Bien que les objets d'art aient été associés à la mise en valeur de la colonie, je ne veux pas suggérer qu'ils aient atteint le même statut économique que, par exemple, les ressources minières du pays.

La fabrique d'un musée colonial et les mutations du colonialisme

L'exploration scientifique et les origines du Congo belge sont inextricablement liées. Masquant ses ambitions impériales sous des intérêts scientifiques, Léopold II organisa en 1876 la Conférence géographique internationale, qui vit la création de l'Association internationale africaine (AIA) dont l'objectif affiché était de promouvoir l'exploration du continent africain. Dans le même temps, le roi engagea Henry Morton Stanley, un journaliste américano-polonais devenu explorateur, pour reconnaître le bassin du fleuve Congo et s'assurer l'allégeance des dirigeants locaux afin de contrecarrer les intérêts européens concurrents dans la région. La manipulation habile de ces derniers permit à Léopold II de faire reconnaître sa souveraineté sur l'« État indépendant du Congo » lors de la Conférence de Berlin de 1884-1885. La région devient alors essentiellement la propriété privée de Léopold II, même s'il faudra attendre le début du XX^e siècle pour que les représentants de l'EIC contrôlent l'ensemble de la région³.

Bien que Léopold II ait véritablement cru au potentiel économique de la région, il ne put exploiter les ressources du Congo avant l'attribution de droits d'exploitation à un certain nombre de sociétés concessionnaires régionales, ainsi qu'au « Domaine de la Couronne » qui demeura sous son contrôle direct. Les représentants de ces sociétés (dont l'Anglo-Belgian Rubber Company et la Société anversoise de commerce au Congo) et les agents d'État du Domaine royal recevaient des commissions sur la quantité de produits qu'ils extrayaient (initialement de l'ivoire, mais finalement surtout du caoutchouc)⁴. Sans contrôle réglementaire de l'État, cet arrangement conduisit à des abus généralisés aux dépens de la population locale, tout en générant une grande richesse pour l'État indépendant du Congo et son monarque⁵.

La création du Musée du Congo belge est intrinsèquement liée au projet colonial de Léopold II. Dès les années 1880, le roi de Belgique a saisi le potentiel des expositions coloniales pour promouvoir l'empire. Ces expositions avaient un double objectif. D'une part, elles étaient destinées à susciter l'intérêt belge (et international) pour les opportunités commerciales de la région⁶. À cette fin, les produits d'extraction les plus exposés étaient l'ivoire, les bois tropicaux et le caoutchouc ainsi que les produits agricoles tels que le coton, le café et le cacao. Les vitrines de sciences naturelles exhibaient quant à elles la diversité de la faune et de la flore, tandis que les cartes et le matériel géologique mettaient en évidence les ressources minérales potentielles. Outre le fait d'attirer des investisseurs et des entreprises au Congo, l'autre objectif de ces expositions était de convaincre la population belge en général de l'intérêt d'avoir une colonie. Si le potentiel économique était certainement important

3. Vellut 1984 : 671-707.

4. D'autres concessions de terres furent attribuées à la Congo Railway Company et à l'Union minière du Haut-Katanga, qui obtint les droits miniers dans la région du Katanga en 1906. Stengers & Vansina 1985 : 337-345.

5. Stengers 1972 : 248-276 ; Vangroenweghe 1985.

6. Pour une discussion sur les expositions coloniales belges locales, voir Stanard 2011 : 27-88.

à cet égard, les organisateurs de ces expositions coloniales mirent également l'accent sur l'œuvre civilisatrice à accomplir dans la colonie, en organisant et en exposant du matériel ethnographique à cette fin.

Pour l'Exposition internationale de 1897, Léopold II inaugura un « Palais des Colonies » dans le parc royal de Tervuren, près de Bruxelles⁷, qui abritait le volet colonial de l'événement. Devant l'e succès de cette « exposition coloniale⁸ » (1,2 million de visiteurs en six mois), il fut décidé de la muer en exposition permanente en 1898, et bientôt des plans furent élaborés pour construire un véritable bâtiment muséal. Le souverain imaginait un parc, ou une sorte de « petit Versailles », avec un musée, des espaces pour une salle d'art asiatique (autre région sur laquelle il avait fixé ses ambitions impériales), de vastes jardins et une école internationale. La conception de ce nouveau projet fut confiée à l'architecte parisien Charles Girault, et les travaux commencèrent en 1906, mais ils se limitèrent à la construction du seul musée⁹.

Dès le début, la mission du musée fut « d'assurer la promotion de la colonie, d'en faire connaître tous les aspects et d'encourager les vocations pour les carrières coloniales¹⁰ ». Les Belges avaient toujours redouté les entreprises coloniales de leur roi et ils s'inquiétaient pour « leurs fils et leur argent¹¹ ». Quel que soit leur degré de nationalisme, dans la plupart des cas, ils n'allaient pas jusqu'à vouloir se rendre en Afrique centrale ou même contribuer financièrement à cette aventure.

La fondation de Tervuren entre 1897 et 1910 est tardive par rapport à la première génération des musées ethnographiques, qui remonte aux années 1840, mais elle coïncide avec la vague plus récente de musées d'ethnographie nouveaux ou modernisés, qui se sont ouverts dans toute l'Europe à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. La création de ces musées était souvent motivée par le désir des anthropologues d'affirmer leur discipline et de créer des espaces ayant un but à la fois académique et éducatif plus large¹². Tervuren n'a cependant pas été conçu à l'origine comme un musée d'anthropologie ou d'ethnographie, mais plutôt comme un musée destiné à promouvoir le colonialisme. Les empires et les musées partageaient des liens étroits dans toute l'Europe, mais cet objectif fondateur et la supervision du ministère des Colonies ont fait de ce musée un cas à part.

Tandis que le roi promouvait l'idée d'empire auprès de la population belge, les critiques internationales croissantes contre les abus du système d'exploitation du caoutchouc menaçaient la domination léopoldienne en Afrique centrale. Encouragées par les protestations de certains missionnaires protestants, des critiques britanniques concernant ces abus ont commencé à

7. Pour en savoir plus sur l'exposition de 1897, voir Wynants 1997.

8. Note de l'éditeur : cette appellation sera reprise dans la suite pour signifier cette section coloniale, organisée à Tervuren, de l'Exposition internationale de 1897.

9. Pour plus d'informations sur la « cité coloniale », voir De Cauter, de Clercq & de Meulder 1999 : 45-71.

10. Cornelis 2000 : 72.

11. Luwel 1959a : 6.

12. Conklin 2002 : 255-290 ; Coombes 1994 ; Penny 2003 ; Dias 1991 ; Aldrich 2005 : 196-290.

circuler largement en 1904. L'attention générale et l'hostilité internationale suscitées par l'Association pour la réforme du Congo de E. D. Morel et le rapport accablant sur le Congo du consul britannique Roger Casement rendirent intenable pour le monarque l'arrangement existant. En conséquence, le gouvernement belge prit le contrôle de la colonie et de son musée en 1908, ce qui ne se fit pas sans débats internes¹³.

Lorsque le nouveau bâtiment du musée ouvrit ses portes en 1910, la colonisation et sa promotion étaient devenues l'affaire de l'État belge¹⁴. Le manque d'intérêt de la population belge pour la colonie n'avait cependant guère changé et le Musée du Congo belge allait devenir l'un des principaux outils de lutte contre cette indifférence. En 1910, un visiteur du musée circulait d'abord dans les salles de sciences naturelles avant d'entrer dans les salles d'ethnographie, puis dans un espace consacré à l'histoire. Celui-ci comprenait une section « sciences politiques et morales » documentant l'influence de l'Occident, et de la Belgique en particulier, sur le Congo. Le tour s'achevait sur les vitrines soulignant le potentiel de revenus générés par la colonie au profit de son colonisateur. Cette visite visait à susciter l'émerveillement devant les richesses de la colonie et la fierté du rôle « civilisateur » de la Belgique.

Pendant ce temps, l'État belge tentait de créer un nouveau type de système colonial au Congo prenant ses distances avec l'absolutisme léopoldien aux yeux de la communauté internationale. Pourtant, en dépit des réformes et du renforcement de l'administration coloniale, les pratiques de travail forcé et la répression violente des formes de résistance africaines persistèrent. Le nombre de missionnaires (catholiques), de fonctionnaires et d'entrepreneurs ne cessa d'augmenter, en particulier après la Première Guerre mondiale¹⁵. Le système colonial belge reposait sur trois « piliers » : les compagnies coloniales ; les congrégations missionnaires (catholiques), chargées de « civiliser » la population congolaise, ce qui signifiait en pratique un monopole sur les systèmes religieux, éducatifs et de santé de la colonie ; et l'administration coloniale, soutenue par la Force publique, à savoir l'armée coloniale. Le secteur économique se renforça et se diversifia après 1908, une économie de rente se développa, mais l'exploitation des ressources minérales de la colonie, y compris l'or, le cuivre et les diamants, était primordiale, et la colonie dépendait pour sa main-d'œuvre de migrations régionales à grande échelle¹⁶.

13. Le livre populaire d'Adam Hochschild (1998) a fait connaître l'histoire de l'exploitation du caoutchouc à un public plus large. Certains intellectuels belges se sont opposés à sa description des événements comme un génocide et ont contesté le nombre de morts, voir, par exemple, Stengers 1989. Aldwin Roes (2010 : 634-670) a reconstitué ce débat, en soulignant la nécessité d'une « géographie plus précise de l'impact et de l'expérience » au lieu d'une « polémique stérile sur des chiffres agrégés ». Sur le débat belge autour du transfert de la colonie à l'État belge, voir Viaene 2009 : 43-62.

14. Pour l'histoire des débuts du musée, voir Couttenier 2005 ; Cornelis 2000 : 71-85 ; Thys Van Den Audenaerde 1998 : 13-24 ; Luwel 1959b : 209-212 ; Luwel 1960 : 30-49. Pour une approche plus large de l'histoire du musée, voir les essais rassemblés dans Asselberghs & Lesage 1999.

15. Stengers 1975 : 392.

16. Jewsiewicki, Brett & Roberts 1986 : 460-493.

La politique indigène de l'État colonial était caractérisée par « une réglementation prescriptive, administrative et judiciaire du comportement [de la population congolaise] développée en même temps que d'autres formes d'ingénierie sociale » qui ciblaient des aspects comme l'hygiène, le logement et le développement des infrastructures. La colonie était divisée en territoires administratifs et en districts avec des fonctionnaires affectés à chacun d'entre eux, mais des efforts ont également été consentis pour intégrer certaines des structures de pouvoir local dans le système colonial. Par exemple, les « chefs » locaux (appelés « chefs médaillés »), soumis au système de pouvoir colonial, étaient nommés par le régime colonial. Étant donné leur rôle d'intermédiaires du pouvoir colonial, ils ne jouissaient pas toujours du respect de la population¹⁷.

La nécessité de réformer le système colonial, trop dépendant des grandes entreprises et des groupes missionnaires, émergea à la fin des années 1930, mais la Seconde Guerre mondiale fut le véritable catalyseur du changement. Non seulement le Congo était l'unique territoire belge « libre » pendant la guerre, mais il apporta également une contribution considérable à l'effort de guerre des alliés sous forme de matières premières, en particulier l'uranium (le plus célèbre étant celui utilisé dans les bombes atomiques américaines larguées sur le Japon). La prise de conscience de la grande valeur économique des ressources de la colonie renforça la volonté de l'État belge de « moderniser » son système colonial et d'accroître son hégémonie par rapport aux puissantes entreprises et missions.

L'État belge espérait également qu'un régime colonial « différent », qui appliquait en théorie certains des principes de l'État providence belge, saperait tout mouvement d'indépendance naissant. La croyance belge en son « colonialisme social » resta forte, ce qui explique pourquoi de nombreux Belges furent complètement pris au dépourvu par les événements qui se produisirent dans la colonie¹⁸. Bien entendu, les modifications apportées aux régimes coloniaux d'après-guerre ne sont pas uniques à la Belgique. La France et la Grande-Bretagne tentèrent toutes deux de soutenir leurs empires en Afrique en mettant en œuvre des réformes limitées, dans le but d'apaiser les demandes croissantes des colonisés de participer à la vie politique, sociale et économique¹⁹. L'impact du « colonialisme social » de la Belgique fut limité et ne modifia pas les structures politiques de la colonie. Au contraire, le gouvernement colonial pensait que des réformes sociales visant à diminuer au quotidien la ségrégation raciale entre les colons et leurs sujets et à promouvoir une classe de sujets coloniaux dits « évolués » suffiraient à s'assurer l'allégeance de la population congolaise²⁰. En outre, le développement d'in-

17. Devisch 1998 : 224. Pour un compte rendu de l'impact de la médicalisation des corps congolais par l'État colonial, voir Hunt 1999.

18. Vellut 1982a : 404-406.

19. Pour une comparaison des régimes coloniaux, voir Young 1994.

20. Le terme « évolués » désignait l'élite congolaise occidentalisée. Les membres de cette classe sociale minoritaire, dont beaucoup avaient des emplois dans la fonction publique, avaient adapté leur mode de vie et leurs coutumes culturelles à « la culture européenne », et ils étaient considérés

frastructures urbaines et de transport et l'introduction limitée de prestations sociales pour l'étroite classe des salariés congolais avaient pour objectif de stimuler la loyauté des populations urbaines²¹. Ces efforts ignorèrent cependant le sous-développement caractérisant les communautés rurales dans lesquelles vivaient la grande majorité des Congolais²².

L'idée de mise en valeur, ou la valeur que pouvait générer l'exploitation de la colonie pour la mère patrie, était essentielle pour vendre à la population belge cette énergie coloniale renouvelée²³. Comme il l'avait fait auparavant, le Musée du Congo belge joua un rôle de premier plan dans la promotion auprès des Belges de la promesse coloniale. Comme je l'expliquerai ensuite, dans l'après-guerre et en particulier dans les années 1950, l'évolution du statut de l'art congolais, qui s'exprimait dans la promotion et la mise en valeur de la collection du musée, lui donna un statut de quasi-ressource. Le musée fit la promotion de la nature et de la valeur exceptionnelles de la culture matérielle congolaise, transformant ainsi des artefacts ethnographiques en trésors artistiques historiques. La Belgique finit par se considérer comme la gardienne non seulement des ressources minérales de la colonie, mais aussi de l'authenticité de ses cultures « traditionnelles », dont le musée se voulait le protecteur.

Les collectes coloniales et les origines de la collection ethnographique de Tervuren

« Toute collection promet la totalité », a écrit Susan Steward. Cette totalité est atteinte par la « dissolution temporelle », ou l'effacement des dimensions temporelles, et l'« imposition d'un cadre » ou d'un récit²⁴. Les musées présentent souvent leurs collections ethnographiques comme des unités complètes, occultant non seulement la diversité des origines des objets, mais aussi la diversité des processus de collecte. Bien que sa propriété soit unique, puisque le musée est propriétaire de la collection, sa composition revient à plusieurs auteurs et elle relève d'une variété de processus. Cette diversité est passée sous silence dans la vie muséale des objets. Dans le cas du Musée du Congo belge, un grand nombre de personnes, dont la plupart n'étaient pas affiliées au musée, ont contribué à sa collection. Non seulement leurs motivations pour rassembler ces objets étaient très diverses, mais leurs pratiques de collecte, les contextes dans lesquels elles s'inscrivaient et les parcours par lesquels ces pièces arrivaient au musée l'étaient également. Comme l'écrit

comme le produit de la mission civilisatrice. À partir de 1948, le statut d'évolué pouvait être confirmé par l'obtention d'une « carte de mérite social », attribuée sur démonstration d'un mode de vie suffisamment « évolué » et « civilisé ». Malgré leur position sociale élevée par rapport au reste de la population congolaise, ils ne possédaient toutefois aucun droit politique particulier dans le système colonial et continuaient à être soumis à des systèmes de ségrégation. Plusieurs évolués ont été des leaders de la lutte pour l'indépendance. Nzongola-Ntalaja 2002 : 41.

21. Vellut 1982a : 401-414 ; Etambala 2009 : 17-49 ; Stengers 1975 : 415-419.

22. Jewsiewicki 1980 : 45-75 ; Jewsiewicki 1983 : 95-125.

23. Sur la mise en valeur des colonies françaises, et la relation de la mise en valeur à la mission civilisatrice, voir Conklin 1997.

24. Stewart 1994 : 204.

Anthony Shelton : « Les collections sont construites sur des histoires individuelles ; des histoires qui servent de médiateur entre le soi et son milieu historique et culturel spécifique ». Ces histoires individuelles ont été remodelées sous la forme d'une collection unifiée, qui en est venue à représenter la (les) culture(s) de la colonie pour une partie importante de la population belge²⁵.

Le terme de « collecte » est empreint d'une innocence trompeuse qui peut masquer les diverses manières d'obtenir des objets. Dans un contexte colonial, cette « collecte » pouvait faire partie intégrante de la violence des premières conquêtes, même lorsqu'elle se faisait sous couvert d'un intérêt scientifique, tandis que d'autres modalités étaient beaucoup plus proches des schémas existants de commerce et d'échange de marchandises. Cette confusion dans la collecte et la documentation va à l'encontre de l'idée que le musée, conçu comme un lieu d'organisation et de classification systématique, trouverait ses racines dans les principes des Lumières. Elle révèle aussi les origines chaotiques de l'ethnographie coloniale en tant que discipline. En ce qui concerne Tervuren, ces circonstances ont donné sa nature sélective et fragmentée à la collection qui allait fonder les représentations des cultures de la colonie pour le public métropolitain²⁶. À l'heure actuelle, la collection ethnographique de Tervuren compte quelque 125 000 objets, dont environ 85 % proviennent d'Afrique centrale. Entre sa fondation après l'Exposition internationale de 1897 et l'ouverture du bâtiment du musée en 1910, elle s'est constituée d'environ 30 000 pièces²⁷. Il est difficile d'être plus précis sur le taux de croissance de la collection, car, à ce jour, le musée ne dispose pas d'une ventilation exacte des origines de sa collection ethnographique²⁸. Il est cependant possible de donner un aperçu de la provenance d'un échantillon de 250 « trésors » du musée. Celui-ci provient de l'exposition de 1995 *Trésors cachés du Musée de Tervuren* et peut donner un aperçu de l'ensemble de la collection²⁹. J'ai analysé les données disponibles

25. Shelton 2007 : 37.

26. ter Keurs 2007.

27. Les 15 % restants sont des objets provenant de différentes régions d'Afrique, obtenus en grande partie après l'indépendance dans le but de diversifier la collection. Vanhee 2012 : 143 ; Bouttiaux 1998.

28. La numérisation en cours et l'achèvement du catalogue du musée devraient permettre dans un avenir proche une étude plus précise des origines de la collection ethnographique ; correspondance personnelle Hein Vanhee, 8 mai 2014. Pour plus d'informations sur le développement de la nouvelle base de données, voir van Hooland & Vanhee 2009 : 87-105. Boris Wastiau, ancien collaborateur du musée, a discuté des origines des collections en termes plus généraux dans *Exit Congo Museum* (Wastiau 2000) et *Congo-Tervuren aller-retour : le transfert de pièces ethnographiques du Musée royal de l'Afrique centrale à l'Institut des Musées nationaux du Zaïre 1976-1982* (Wastiau 2001). Le sujet est également brièvement abordé dans Van Schuylenbergh 1995 : 1-64 ; Leurquin 1988.

29. Cette analyse s'appuie sur les informations disponibles dans les classeurs de fiches et les bases de données du musée (MRAC, service Archives et Gestion des collections). L'exposition de 1995 se voulait initialement une exposition de « trésors cachés », composée d'objets exceptionnels relégués dans les réserves. Le produit final comprenait néanmoins des objets faisant partie de l'exposition permanente, voir Verswijver *et al.* 1995.

Non seulement cette histoire de déclin justifiait-elle la collecte et la mainmise occidentale sur les objets, mais elle structurait également la vision de l'État colonial comme gardien des cultures « authentiques » de la colonie⁶¹. Il y avait une profonde ambiguïté au cœur de ces actions de sauvegarde. La modernité coloniale représentait à la fois la menace dont les collectionneurs cherchaient à protéger ces cultures « authentiques » et la source de leur autorité pour sauver et évaluer correctement les objets qui incarnaient cette authenticité culturelle. Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, cette ambiguïté fut levée en reprochant aux sujets congolais leur incapacité à gérer correctement l'impact de la modernité.

De l'artefact à l'art : changement de paradigme interprétatif

Si les objets constituent la matière première permettant de créer des collections, ces dernières sont la source des expositions muséales. Celles-ci se voient attribuer un sens grâce à des paradigmes interprétatifs changeants, certains plus cohérents que d'autres. Il en a résulté pour la culture matérielle africaine un fossé croissant entre l'ethnographie et les classifications artistiques, ces dernières incluant l'élaboration de plus en plus aboutie d'une canonicité. Bien qu'il ne se soit pas agi d'une évolution entièrement linéaire, on observe une tendance à la systématisation d'une classification qui a favorisé l'expansion de la catégorie d'objets d'art et l'augmentation de la valeur des objets eux-mêmes.

Sharon Macdonald a décrit avec justesse la position du musée comme « interface entre production et consommation culturelle⁶² ». Les employés du Musée du Congo belge ont créé une image du Congo à l'intention des citoyens consommateurs belges et des visiteurs internationaux, mettant en scène l'empire à travers l'exposition d'articles provenant des cultures congolaises. La signification attribuée à ces objets a changé au fil du temps, et le message global du récit a également subi des modifications subtiles, mais significatives. La place de l'art en tant que ressource précieuse s'est considérablement accrue, et un cadre d'interprétation intégré s'est développé dans lequel le Congo a été inventé comme unité. Cette transformation de certains artefacts en objets d'art, un processus qui s'est achevé vers les années 1950, a réconcilié et aligné les récits politiques et économiques de la mise en valeur avec les récits culturels de justification de la présence coloniale belge.

La décontextualisation des objets s'amorçait avec leur extraction hors de leur culture d'origine, suivie d'une trajectoire de recontextualisations et

61. L'image de cultures « pures » et « traditionnelles », intouchées par l'Occident, est en partie le produit de l'idéalisation des cultures traditionnelles et rurales si omniprésente dans les traditions intellectuelles et culturelles occidentales. Bambi Ceuppens (2003 : 298-345) fait référence à cette idéalisation du sujet congolais rural et intouché dans son argumentation sur la profonde déconnexion entre les sujets congolais et les administrateurs, les colons et les missionnaires belges.

62. Macdonald 1996 : 4.

d'interprétations⁶³. Bien que les sympathies et les goûts personnels aient toujours joué un rôle dans ce processus, les structures concurrentes de connaissance et de classification influencèrent profondément la manière dont les objets étaient considérés et la façon dont ils étaient représentés et exposés au public au Musée du Congo belge. Ces systèmes de connaissances, de l'évolutionnisme au diffusionnisme, en passant par le développement d'un canon historique de l'art, changèrent considérablement au fil des ans. Si les collectionneurs ont contribué à la création du musée en lui fournissant des objets, les conservateurs ont quant à eux joué un rôle important dans l'orchestration du matériel. La signification qu'ils créaient ainsi découlait en grande partie de la façon dont le matériel était agencé, de la relation suggérée entre les objets et de la façon dont les différentes vitrines étaient liées les unes aux autres.

Les idées sur l'évolution eurent un fort impact sur les employés du musée au cours des premières années. La culture africaine fut interprétée comme une phase précoce du développement humain, ce qui cadrait avec la promotion de la mission « civilisatrice » du colonialisme. Maarten Couttenier a fait valoir qu'en Belgique, les théories de l'anthropologie physique ont progressivement évolué vers un intérêt pour une ethnographie coloniale axée sur la culture matérielle. Cette évolution a contribué à établir l'importance de la recherche scientifique au Musée du Congo belge, où les objets étaient organisés et classés pour servir de base à des recherches qui ont facilité l'émergence d'un évolutionnisme culturel, dissocié des méthodes et des objectifs de l'anthropologie physique antérieure⁶⁴.

Les premières présentations des objets à Tervuren eurent lieu lors du volet colonial de l'Exposition internationale de 1897 au Palais des Colonies. Cette exposition mettait l'accent sur le potentiel économique de la colonie et sur la nécessité d'une mission civilisatrice. Les armes, disposées par types et en éventails sur les murs, constituaient une part importante des présentations. Les prémices de systèmes de classification plus scientifiques étaient cependant présentes, combinant une approche géographique et thématique. Cette organisation donnait au visiteur l'impression de « voyager » à travers le Congo⁶⁵. Les Congolais étaient relégués à l'extérieur dans un « village africain⁶⁶ », tandis qu'à l'intérieur, leur présence était incarnée par de grandes sculptures représentant des Africains, réalisées par des artistes européens. Une salle séparée, la salle d'Honneur, faisant office de galerie d'art, exposait

63. Cela ne veut pas dire qu'il n'y avait pas de formes de prélèvement et de recontextualisation des objets dans et parmi les sociétés africaines ; ces phénomènes se produisaient aussi.

64. Couttenier 2005. Bien que l'anthropologie physique n'ait pas complètement disparu de la scène. Voir aussi Biebuyck 2001 : 109.

65. Couttenier 2005 : 149-151.

66. Des Congolais, hommes et femmes, furent amenés en Belgique pour peupler ce village. Un certain nombre d'entre eux succombèrent à des problèmes de santé dans le climat froid de la Belgique et furent enterrés à Tervuren. Ce n'est qu'en 1947 que leurs tombes furent déplacées d'un terrain profane vers un cimetière traditionnel. Voir Couttenier 2010 : 152-153 ; De Boeck 1998 : 21-58. [Note de l'éditeur : depuis lors, le MRAC a voulu rendre hommage à ces victimes grâce à l'installation *Ombres* (2018) de l'artiste congolais Freddy Tsimba dans la salle Mémorial.]

surtout des œuvres créées par des artistes occidentaux inspirés par les matériaux et les cultures de la colonie. Des articles congolais, textiles kuba du Kasai, couteaux et autres armes, objets en ivoire et quelques statues, dont un *ndop* royal kuba et d'autres « fétiches », servaient surtout à souligner le manque de développement civilisationnel au Congo par rapport aux réalisations artistiques des artistes occidentaux⁶⁷.



Figure 1.4. La salle d'Honneur dans le volet colonial de l'Exposition internationale de 1897 qui s'était tenu au palais des Colonies de Tervuren. (HP.1971.28.1-12, collection MRAC Tervuren ; photo Alexandre, 1897.)

Né de cette exposition coloniale, le musée, qui ouvrirait ses portes dans le même espace un an plus tard, conserva une grande partie des présentations et fut divisé en quatre sections : Botanique, Zoologie, Géologie et Minéralogie, et Anthropologie et Ethnographie. En 1910, ces sections furent réorganisées en Économie politique, Sciences naturelles, Ethnographie, « Sciences morales et politiques » (incluant l'histoire de la colonisation et des projets de civilisation), et Photographie et « Vulgarisation ». L'espace consacré à la promotion des ressources économiques dominait encore, mais les vitrines ethnographiques avaient aussi gagné en importance.

Joseph Maes, le premier conservateur d'Ethnographie du musée de 1910 à 1946, fut profondément influencé par la nouvelle théorie diffusionniste, qui posait que les cultures ne suivaient pas toutes la même évolution linéaire, mais se développaient par l'adaptation de pratiques ou d'éléments matériels exogènes. Il attribuait tout ce qu'il considérait comme une innovation ou un

67. Bouttiaux 1999 : 597-600 ; Cornelis 2000.

développement supérieur à une influence extérieure au Congo, allant même jusqu'à suggérer une empreinte des cultures égyptiennes⁶⁸. Dans les années 1920, Maes réinstalla et étendit les espaces ethnographiques, les organisant de manière thématique dans une taxonomie qui allait de « l'artisanat indigène », des instruments de musique, des rites funéraires et mortuaires, des « fétiches » et des sculptures, de l'alimentation et de l'agriculture, à l'hygiène et aux produits de beauté. Ce choix d'organiser les collections par thème plutôt que par région ou par population constitua une étape cruciale engendrant l'impression que le Congo était constitué d'une culture « indigène » englobante⁶⁹.

La transformation d'artefacts « primitifs » sélectionnés en objets d'art suivit un chemin quelque peu tortueux à Tervuren. À l'instar de ce qui se passa ailleurs, un groupe d'artistes et d'intellectuels d'avant-garde commença à s'intéresser à l'art dit « primitif » en raison des qualités sculpturales et esthétiques des objets. Par rapport à d'autres pays européens, cette phase commença relativement tard en Belgique, se limitant à un petit groupe de personnes. Cette tendance ne se refléta donc pas immédiatement dans les vitrines du musée de Tervuren. Comme nous l'avons vu, le volet colonial de 1897 comprenait un certain nombre d'objets congolais dans sa galerie d'art, mais on ne leur accordait pas nécessairement la même attention qu'aux œuvres d'art européennes. Le premier directeur du musée, de Hauleville, parlait du « caractère répugnant et obscène » de la nudité des statues congolaises, et ne les considérait pas comme de l'art. Bien que Maes ne partageât pas l'avis de son directeur qui souhaitait que les statues fussent recouvertes, sa motivation à les exposer telles quelles provenait de son désir de démontrer « l'immense étendue de la tâche civilisatrice qui attendait le colonisateur⁷⁰ ».

Cependant, le musée possédait en 1936 une salle d'« Art indigène⁷¹ ». Ses vitrines étaient très fournies et nous savons, grâce au guide du musée de cette année-là, que la disposition des objets dans cette galerie était plutôt aléatoire : ils étaient en partie regroupés par types (armes, céramiques décorées, tabourets en bois, instruments de musique, etc.) et en partie par régions ou par groupes (parfois par zones géographiques, parfois par noms « tribaux »). Les objets les plus remarquables étaient ceux des communautés luba et kuba. Leur identification était minimale dans les vitrines elles-mêmes et le guide n'était guère plus informatif, se limitant à des indications sommaires telles que « bâton décoré », « chaises en bois », « boucliers ». Dans les descriptions

68. Couttenier 2005 : 297. La croyance en une origine égyptienne de l'art africain subsaharien n'était pas rare à la fin du XIXe et au début du XXe siècle. Coombes (1994 : 7-28) a montré l'émergence d'une tentation similaire en Grande-Bretagne, en relation avec l'afflux de bronzes béninois dans les musées britanniques après l'expédition punitive britannique de 1897.

69. Couttenier 2005 : 305-306.

70. De Hauleville & Maes cités dans Cornelis 2000 : 75.

71. La salle fut désignée par différents noms. Sur la carte postale (fig. 1.5), le nom flamand « *Inlandsche Kunst* » peut être traduit par « Art indigène » ou « Art autochtone », tandis que l'appellation française était « salle d'Art nègre ». Dans le guide des musées de 1936, les deux noms étaient utilisés.

plus élaborées des objets luba et kuba mis en avant dans l'exposition, le guide se faisait plus enthousiaste, soulignant la « belle collection de sièges et d'objets de dignitaires » et le « masque baluba en bois d'une beauté exceptionnelle⁷² ». Ces descriptions révèlent une appréciation esthétique de plusieurs des objets exposés, mais il leur manque une approche scientifique et systématique.

Le seul objet exposé de manière isolée, pour souligner sa singularité, était la statue royale kuba (*ndop*). Dès les premiers contacts entre les Occidentaux et les Kuba du Kasai, les étrangers furent impressionnés par la centralisation politique des Kuba et par leurs traditions décoratives et artistiques. Ce senti, ajouté aux idées sur la possible supériorité raciale des Kuba, explique que les ethnographes, les missionnaires, et plus tard les conservateurs de musée et les agents coloniaux soient partis en quête d'« art » kuba, et donc aussi pourquoi le *ndop* était exposé de façon si proéminente à Tervuren dans les années 1930. C'était l'un des objets les plus recherchés (il n'y avait qu'un nombre limité de *ndop* « authentiques ») et il avait opéré sa mue comme « objet d'art » beaucoup plus tôt que les artefacts provenant d'autres cultures au Congo⁷³.



Figure 1.5. La salle d'Art indigène (voir note 71). Une statue royale kuba ou *ndop* y occupe une position centrale.

(HP.2002.1.18, collection MRAC Tervuren ; carte postale éditée Thill-Nels, vers 1937.)

72. Schouteden 1946 (1936) : 44. Le musée publia des guides en 1910, 1925 et 1936. La version de 1936 fut reproduite jusqu'en 1948. MRAC, service Archives et Gestion des Collections, Ellen Van Impe, « De Inrichting van de Publieke Zalen vanaf 1910 », document inédit, p. 2, (n° DOC-PSM.1).

73. Binkley & Darish 1998. Les objets mangbetu faisaient partie des autres traditions qui firent leur transition vers le statut d'objets d'art plus tôt, bien qu'ils ne fussent pas mentionnés dans la description de la salle d'Art indigène de 1936, voir Keim 1998 : 109-132.

Le développement de l'anthropologie en tant que science, la recherche sur l'art congolais et les vitrines à Tervuren connurent des changements importants sous la direction de Frans Olbrechts. Figure centrale de l'histoire de l'art congolais au XX^e siècle, il a été directeur du Musée du Congo belge de 1947 jusqu'à sa mort en 1958. Ses travaux en histoire de l'art sur les cultures matérielles africaines ont inscrit l'appréciation esthétique dans un cadre scientifique, délimitant les styles et, par extension, les cultures, tout en s'éloignant d'une approche strictement ethnographique. Portant initialement sur la culture flamande, ses recherches connurent une inflexion majeure sous l'influence de Franz Boas lorsqu'Olbrechts obtint un poste de post-doctorant au département d'Anthropologie de l'université de Columbia en 1925. La croyance de Boas en l'égalité raciale, son usage démocratique et inclusif du concept de culture, et son ouverture à une lecture des objets dans les termes de leurs créateurs marquaient sa nette divergence par rapport à l'évolutionnisme encore dominant dans l'ethnographie de l'époque, tout comme son attention au rôle de l'artiste individuel et au processus créatif dans les sociétés non occidentales. Son élève Melville Herskovits a appliqué une approche boasienne aux études africaines, et Olbrechts l'a mobilisée dans l'étude de la culture congolaise et, en particulier, de l'art⁷⁴.

À son retour en Belgique, Olbrechts se tourna définitivement vers l'étude des cultures congolaises lorsqu'il organisa une grande exposition d'art congolais pour la ville d'Anvers en 1937-1938⁷⁵. Adriaan Claerhout, devenu plus tard conservateur de l'Etnografisch Museum (musée d'Ethnographie) d'Anvers, décrit l'exposition comme une « expérience de laboratoire [dans laquelle] Olbrechts a réduit le spectacle au profit de l'objectif principal, à savoir tester la méthode stylistique [qu'il développait]⁷⁶ ». Malgré l'attention qu'Olbrechts portait au rôle des objets dans leurs sociétés d'origine, ou à leur « fonction sociale », l'accent fut principalement mis sur la présentation des pièces en tant qu'objets d'art pouvant être classés, par une analyse de leurs caractéristiques, dans des zones stylistiques géographiquement circonscrites inspirées des aires culturelles définies par Boas⁷⁷.

*Plastiek van Kongo (Les Arts plastiques du Congo)*⁷⁸, le livre d'Olbrechts reposant sur le travail qu'il réalisa pour l'exposition d'Anvers, a contribué à ouvrir le champ de l'histoire de l'art à l'étude des pièces de la culture matérielle

74. Bien qu'Olbrechts eût assisté au cours de Melville Herskovits sur l'Afrique, il orienta ses propres recherches à Columbia vers l'étude des cultures amérindiennes de Boas. Holsbeke 2001 : 63-65. Pour plus de détails sur l'influence de Boas sur Olbrechts, voir Van Beurden 2013 : 472-492.

75. Olbrechts cité dans Claerhout 1958 : 72.

76. *Ibid.* : 73.

77. Petridis 2001 : 176-177. Au cours des années 1930, Olbrechts effectua également ses premiers voyages sur le continent africain. Il fit le premier en compagnie du botaniste Houzeau de Lehaie en Afrique occidentale française en 1933 ; le second, en 1938-1939, en Côte d'Ivoire, fut envisagé comme un test de terrain pour la méthode de style boasien qu'il avait mise au point pour l'exposition d'Anvers.

78. Bien que l'ouvrage fût achevé en 1939, sa publication fut retardée jusqu'en 1946 par la Seconde Guerre mondiale. Malheureusement, *Plastiek van Kongo* (Olbrechts 1946) ne fut pas

africaine comme production artistique. Contrairement aux recherches des précédents spécialistes de l'ethnographie congolaise, dont les travaux étaient plus fragmentaires, cet ouvrage visait un objectif général : un système complet de classification de l'art congolais. Olbrechts identifiait quatre grandes « aires culturelles » (avec des sous-catégories) au Congo : la région du Bas-Congo, la région kuba, la région luba et la région du Nord⁷⁹. Des chercheurs ont ultérieurement corrigé, approfondi et développé la classification stylistique d'Olbrechts, mais celle-ci continue de servir de référence aux étudiants en art congolais⁸⁰.

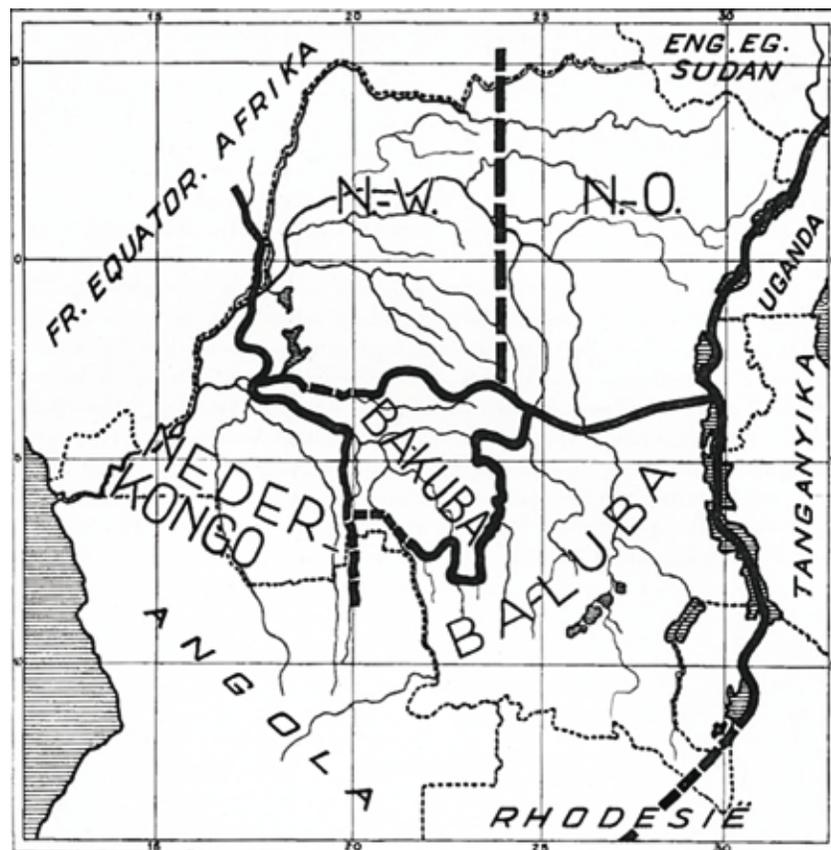


Figure 1.6. Carte des « aires culturelles » établie par Frans Olbrechts en 1946.
(Extraite d'Olbrechts 1946 : 38.)

disponible en français avant 1959 et en anglais avant 1982 (une traduction anglaise de 1966 n'a été disponible que de façon limitée). Olbrechts 1982 : avant-propos du traducteur, v-vi.

79. Les différences entre l'exposition de 1937 et *La Sculpture congolaise* résident dans une subdivision plus élaborée des régions et l'apparition du Nord-Ouest en tant que zone distincte dans l'ouvrage (Petridis 2001 : 178-179).

80. Par exemple, les styles songye et chokwe, classés dans la catégorie luba par Olbrechts, se sont développés de manières distinctes. Pour une description plus détaillée des recherches post-Olbrechts, voir Petridis 2001 : 180-187.

Bien que sa fréquentation de l'anthropologie boasienne ait marqué de son empreinte *Les Arts plastiques du Congo*, Olbrechts a également été profondément influencé par les méthodes de l'histoire de l'art occidental. Le système de classification d'Olbrechts s'est inspiré de la méthodologie développée par Giovanni Morelli, un spécialiste du XIX^e siècle de l'art de la Renaissance. Sur la base d'une dissection méticuleuse de la forme de l'œuvre d'art, relevant de ce qu'on appelle aujourd'hui une pratique de connaisseur, les œuvres d'art pouvaient être insérées dans un schéma de développement plus large⁸¹. Olbrechts utilisa cette méthode pour disqualifier la classification traditionnelle qui plaçait les cultures africaines au bas de l'échelle de l'évolution des civilisations. L'application à la sculpture africaine d'une méthode développée et réservée à l'art occidental a élevé ces pièces au rang d'objets d'art, mais elle a également eu des implications sur l'image des cultures qui les produisaient. Si certains objets africains avaient depuis longtemps été considérés comme de l'art, Olbrechts a redéfini ce statut comme étant fondé sur le développement et le raffinement des cultures qui les avaient produits. La combinaison de l'influence de Boas et des méthodes issues de l'histoire de l'art conduisit également Olbrechts à accorder une attention particulière à l'artiste lui-même au sein de la culture africaine, en identifiant ainsi un atelier spécifique responsable d'une série de créations luba, en particulier des tabourets, connues sous le nom de « style à face allongée de Buli⁸² ».

L'approche d'Olbrechts avait bien sûr ses faiblesses, comme l'ont souligné plusieurs générations d'universitaires. Par exemple, *Les Arts plastiques du Congo* ne s'appuyait sur aucun travail de terrain, ce qui permet d'expliquer pourquoi l'analyse stylistique était bien plus approfondie que l'analyse anthropologique de la fonction des sculptures⁸³. Le choix de n'inclure que les sculptures et de laisser de côté tout art bidimensionnel a également fortement limité son analyse, tout comme sa mobilisation restreinte des masques⁸⁴.

Olbrechts a forgé l'image du chercheur et du professionnel du musée occidental comme le sauveur des reliques d'une culture en déclin. Il a distingué deux phases dans la production de l'art africain : l'époque « classique » (ou précoloniale) et l'époque moderne⁸⁵. Il a reconnu dans la majeure partie du matériel de la période « classique » le génie créatif des communautés africaines qui avaient produit les objets, argumentant explicitement contre les Occidentaux qui voyaient les formes d'art africain comme résultant

81. Phillips 1994 : 41 ; Petridis 2001 : 125-127 ; Biebuyck 1983 : 102.

82. « *Langgezichtstijl van Buli* » (Olbrechts 1946 : 64-70). Le style se personnifia rapidement avec l'appellation « Maître de Buli », malgré les doutes de chercheurs ultérieurs quant au fait que les sculptures puissent être attribuées à une personne plutôt qu'à un atelier, comme Olbrechts l'avait initialement suggéré. François Neyt, Bernard de Grunner et Louis de Strycker ont émis l'hypothèse que les sculptures pouvaient être attribuées au village Kateba des Hamba, un sous-groupe ou une communauté voisine des Luba (Petridis 2001 : cat. 51). En conséquence, le « Maître de Buli » est à présent également appelé le « Maître de Kateba ».

83. Article « Au musée de la Vie indigène » (*Brousse* 8 : 11).

84. Crowley 1976 : 49.

85. Olbrechts 1942 : 4-24.

Congo qu'en Belgique. Tervuren organisa donc une manifestation qui célébrait non seulement les cinquante ans de responsabilité de l'État belge dans la colonie, mais aussi le règne antérieur de Léopold II. Le discours d'ouverture officiel du ministre des Colonies ne mentionna pas la situation du moment dans la colonie, mais se concentra plutôt sur l'héroïsme de Léopold II et de ses collaborateurs. L'exposition prit fin le 4 janvier 1959, le jour même où la violence politique éclatait dans la capitale du Congo¹¹⁹...

La justification du maintien de la présence belge en Afrique dépendait non seulement de la politique économique, mais aussi de la politique culturelle créatrice de l'image d'une colonie exceptionnelle et précieuse. Une évolution dans laquelle le musée a joué un rôle central. Dans les années 1950, le message de Tervuren sur la mise en valeur du Congo suggérait non seulement des ressources naturelles et économiques exceptionnelles, mais aussi des ressources culturelles également remarquables et riches, sous la forme d'une production artistique. L'histoire de l'ethnographie et des présentations d'art au musée montre très clairement comment la signification attribuée aux objets exposés a changé au fil du temps, tout comme l'image des cultures congolaises. L'administration d'Olbrechts a été marquée par le passage définitif de certains objets du domaine de l'ethnographie à celui de l'art. La salle d'Art congolais du musée dessina les contours de ce qui devint un précieux patrimoine culturel congolais. Ces œuvres, imaginées à la fois comme intactes, appartenant au passé et traditionnelles, sont devenues les incarnations premières de l'authenticité culturelle.

En même temps qu'un patrimoine congolais prenait forme dans les salles de Tervuren, se constituait aussi un patrimoine belge. Dans les vitrines historiques, la lutte pour l'Afrique centrale était présentée comme faisant partie intégrante du passé du peuple belge, tandis que son présent et son avenir étaient suggérés dans l'étalage des nombreuses ressources et richesses de la colonie, incluant désormais l'art¹²⁰. Le musée et ses collections en vinrent à représenter la colonie. Ils constituaient une part essentielle du patrimoine belge, et ils endossèrent finalement le rôle de monument à la gloire du colonialisme belge lui-même¹²¹. La renaissance de certains objets en œuvres d'art permit de modifier l'interprétation de la « mission civilisatrice ». Auparavant, la culture matérielle africaine constituait un outil de justification du colonialisme européen, nécessaire pour sortir les sociétés africaines de leur état primitif. Bien que les collections aient encore été utilisées pour justifier le projet colonial, c'est leur préservation qui exigeait dorénavant que l'État belge joue le rôle de protecteur des cultures africaines « traditionnelles », et donc, de gardien de la culture.

119. La fermeture n'était pas liée à la violence.

120. Herman Lebovics (2004) décrit une évolution similaire en France.

121. Stanard 2011 : 110.

On s'interroge sur le nombre très faible de visiteurs congolais au musée. À plusieurs reprises au cours des années 1950, principalement lors de l'Exposition universelle de 1958, des Congolais « évolués » visitèrent le musée de Tervuren. Quelles étaient leurs pensées lorsqu'on les guidait à travers les salles de ce bâtiment monumental et plutôt pompeux, qui faisait la promotion du Congo comme unité naturelle et louait ses richesses, mais sans la moindre considération pour la vie de ses sujets ?

Le chapitre suivant examinera comment les contradictions entre le désir du régime colonial d'avancer et de « civiliser », d'une part, et de protéger et de sauver les cultures africaines, d'autre part, ont influé sur la politique culturelle de la colonie elle-même.