

M
A
S



De ses origines et de son avenir

Els De Palmenaer,
Donatien Dibwe dia Mwembu,
Bram Cleys

Recherche sur le patrimoine congolais
conservé au MAS, dans une perspective
belgo-congolaise



De ses origines et de son avenir

**Recherche sur le patrimoine
congolais conservé au MAS, dans une
perspective belgo-congolaise**

**Sous la direction d'Els De Palmenaer,
Donatien Dibwe dia Mwembu et Bram Cleys**

Table des matières

	Avant-propos	4
	Remerciements	6
	Introduction	8
	Note au lecteur	10
I^{re} PARTIE	MÉTHODOLOGIE	
Chapitre 1	Esquisse d'un modèle méthodologique pour la recherche de provenance <i>Els De Palmenaer</i>	14
II^e PARTIE	RECHERCHES ET RÉSULTATS	
Chapitre 2	Une cartographie de la collection congolaise : composition et historique des acquisitions <i>Bram Cleys</i>	36
Chapitre 3	Étude de cas n° 1 : statue à pouvoirs songye (<i>nkishi</i>) du chef songo meno Nkolomonyi <i>Bram Cleys, Donatien Dibwe dia Mwembu & Els De Palmenaer</i>	62
	Le <i>nkishi</i> du chef Nkolomonyi : le contexte des recherches sur le terrain <i>Dieudonné Kabuetele Ejiba</i>	76
Chapitre 4	Étude de cas n° 2 : paire de figurines kuba anthropomorphes debout aux mains déployées, en fer forgé <i>Els De Palmenaer, Bram Cleys & Donatien Dibwe dia Mwembu</i>	80
Chapitre 5	Étude de cas n° 3 : figure masculine debout hembra (<i>singiti</i>) <i>Els De Palmenaer, Bram Cleys & Donatien Dibwe dia Mwembu</i>	96
III^e PARTIE	PRÉSENTER ET INTERPRÉTER AUJOURD'HUI	
Chapitre 6	Le dénouement à Anvers et à Lubumbashi <i>Els De Palmenaer</i>	114

Chapitre 7	<i>Nkishi a Nkolomonyi, une prosopopée ancestrale. Un plaidoyer artistique pour un retour pertinent des biens culturels africains pillés</i> <i>Fernand Nouwligbèto</i>	124
Chapitre 8	<i>Recours à Singiti de Marcel Assumani Nonda</i> <i>Prodige Tumba Makonga</i>	134
IV^e PARTIE	L'AVENIR DE LA COLLECTION CONGOLAISE	
Chapitre 9	La collection congolaise conservée au MAS dans le cadre du débat sur la restitution <i>Marie-Sophie de Clippele</i>	142
Chapitre 10	La recherche de provenance, une opportunité de reconnaissance culturelle <i>Pauline Malenga Mwanga & Sachka Vincent</i>	152
Chapitre 11	La problématique de la restitution du patrimoine culturel congolais <i>Donatien Dibwe dia Mwembu</i>	160
ÉPILOGUE	Poing serré <i>Yves Kibi Puati Nelen</i>	173
ANNEXE	Acteurs impliqués, jusqu'en 1960, dans la constitution de la collection Congo conservée au MAS	176
	Les auteurs et autrices	190
	Archives et institutions patrimoniales	193
	Bibliographie	194

Avant-propos

En 1920, en pleine époque coloniale, la Ville d'Anvers acquiert de nombreux objets culturels congolais, pour une part importante auprès du marchand d'art Henri Pareyn. Une autre partie provient d'une donation du ministre des Colonies, Louis Franck. La Ville souhaite alors, par le biais de cette collection, faire mieux connaître la colonie belge. Plus de 1.500 objets congolais entrent ainsi au Musée Vleeshuis, intégré alors au Musée des Antiquités et des Arts appliqués.

En 1952, ils sont transférés au Musée d'Ethnographie qui vient d'être créé. Plus d'un demi-siècle plus tard, et après quelques réorganisations muséales, la collection congolaise rejoint un tout nouveau musée, le MAS. Pendant ces décennies, dans chacune de ces institutions, le public ne disposait que de bribes d'informations sur l'origine exacte de ces pièces. Même après l'inauguration du MAS en 2011, les textes expliquant le contexte colonial de l'acquisition des objets sont restés fort lapidaires.

Pourtant, dès sa création, le MAS s'est donné pour ambition de mettre en évidence les liens tissés entre Anvers et le reste du monde, tout en attirant l'attention sur les inégalités et les conflits interculturels, en travaillant main dans la main avec de nombreux partenaires. À l'époque où le musée a ouvert ses portes, ces principes relevaient pour l'essentiel de la théorie. Les plaidoyers pour la décolonisation des musées portés par la diaspora congolaise en Belgique, ainsi que l'expérience et les connaissances de collègues à l'étranger ont cependant aidé le MAS à affiner son approche.

L'exposition *100 × Congo. Un siècle d'art congolais à Anvers*, qui s'est tenue au MAS d'octobre 2020 à mars 2021, avait pour objectif de faire connaître l'histoire de la collection et d'initier un dialogue sur son avenir. La question des œuvres d'art spoliées y était abordée, notamment en lien avec la statue à pouvoirs du chef Ne Kuko (prêtée par l'AfricaMuseum de Tervuren) et celle du chef Nkolomonyi, de la collection du MAS. Les commissaires de l'exposition étaient Els De Palmenaer, conservatrice de la collection Afrique du MAS, et Nadia Nsayi, chargée des représentations collectives. Pour la première fois, il a été fait appel à des experts congolais pour collaborer au catalogue.

Le MAS a ainsi fait un premier pas dans son « processus de décolonisation » car pour le musée il s'agit en effet d'envisager la décolonisation comme une évolution progressive, allant de la reconnaissance de l'injustice coloniale et de la nécessité de réparer à la construction de relations plus égalitaires avec les citoyens des pays d'origine et avec leur diaspora, en passant par la sensibilisation au racisme, aux discriminations et aux inégalités au sein de la société et dans les pratiques muséales actuelles.

Ce travail de recherche sur la provenance des pièces est un pas de plus dans cette direction, et nous remercions la conservatrice Els De Palmaer pour cette initiative. Une équipe mixte de chercheurs congolais et belges a mené des recherches archivistiques et collecté des témoignages oraux : le professeur Donatien Dibwe dia Mwembu et les chercheurs Philippe Mikobi Pongo, Dieudonné Kabutele et Constantin Kasongo Kitenge au Congo ; la conservatrice Els De Palmaer et le chercheur Bram Cleys en Belgique. Des artistes du Centre d'art Waza, à Lubumbashi, ont ensuite mis en œuvre, sous la direction de Patrick Mudékereza, des projets artistiques visant à faire connaître la collection conservée au MAS au Congo.

Ce rapport de recherches apporte de nouveaux éclairages sur le réseau de collectionneurs à l'origine de la collection, sur la provenance régionale des objets et sur les trois objets culturels qui ont été soumis à une analyse détaillée. Si chacune de ces trois études est singulière, elles sont représentatives des différentes formes d'inégalité à l'origine de la collection congolaise conservée au MAS. Si toutes les questions sur la provenance de la collection n'ont malheureusement pas trouvé de réponse – de nombreuses informations ayant été perdues lors des transactions –, cette recherche permet néanmoins de mieux comprendre l'histoire de la collection, tout en mettant en lumière l'importance qu'elle revêt aujourd'hui pour les communautés congolaises. Les connaissances ainsi acquises sont essentielles pour permettre la poursuite du dialogue sur l'avenir de la collection, tant avec les partenaires congolais qu'avec la Ville d'Anvers, sa propriétaire légale.

Lies Buyse, directrice du MAS | Anvers

Leen Beyers, responsable Collection et Recherche du MAS | Anvers

Remerciements

Ni la réalisation du projet de recherche de provenance de la collection congolaise du MAS mené durant deux années dans une perspective belgo-congolaise, ni la présente publication n'auraient été possibles sans la collaboration de nombreuses personnes et institutions en République démocratique du Congo et en Belgique.

Le MAS tient avant tout à remercier l'Autorité flamande (département Culture, Jeunesse, et Médias) pour son soutien financier, ainsi que ses institutions partenaires belges – l'AfricaMuseum (Tervuren), le KADOC (Louvain) et le FARO (centre de soutien flamand pour le patrimoine culturel, Bruxelles) – pour leur implication dans ce projet.

En ce qui concerne les recherches elles-mêmes, nous souhaitons remercier du fond du cœur Donatien Dibwe dia Mwembu, professeur émérite de l'Université de Lubumbashi, qui a assuré avec enthousiasme une quadruple fonction : coordinateur du projet au Congo, chercheur de provenances, coauteur et corédacteur. Grâce à son implication et à sa connaissance des traditions orales congolaises, nous avons pu collaborer avec trois enquêteurs congolais – Dieudonné Kabuetele Ejiba, Philippe Mikobi Pongo et Constantin Kasongo Kitenge – qui ont collecté des témoignages oraux dans des communautés songo meno, kuba et hamba/niembo. Merci également à tous les informateurs congolais pour leur ouverture au dialogue.

Nous remercions chaleureusement Bram Cleys, qui a travaillé au MAS de 2022 à 2024, pour ses rôles de coordinateur de projet pour la Belgique, de chercheur de provenances et de coauteur. Grâce à sa solide expertise archivistique, il a exploré les fonds disponibles avec rigueur. Il fut aussi un précieux compagnon de voyage à Lubumbashi, où il a contribué à faire connaître le projet auprès des communautés sources congolaises. Sans son engagement, ce projet pilote n'aurait pas pu voir le jour.

Notre reconnaissance va aussi à tous les collègues enthousiastes de l'équipe du MAS et de sa directrice Lies Buyse. Nous remercions également Frank Wouters (secrétaire de direction) pour le suivi administratif rigoureux du dossier, Leen Beyers (responsable Collection et Recherche) pour ses réflexions critiques et son soutien, Sandra Lintermans (coordinatrice des Expositions) pour la scénographie d'*Un regard sur la recherche* et Jurgen Schetz pour sa participation à l'inventaire de la collection, et bien entendu tous les collaborateurs en charge de la conservation et de la gestion au sein des musées anversoïis. Merci aussi à Lotte

Bauweraerts (UGent) et à Charlotte Ringoet (KU Leuven) qui ont effectué leur stage au MAS avec un dévouement sans failles durant le projet de recherche.

En Belgique, nous avons pu compter également sur l'expertise de collaborateurs et collaboratrices de diverses institutions patrimoniales et archivistiques – dont les noms sont repris dans le colophon. Nous remercions tout particulièrement Agnès Lacaille, Célia Cherkaoui, Madelon De Witte, Els Cornelissen et les autres membres de l'équipe PROCHE ; Nathalie Smits et Sofie Dierickx de l'AfricaMuseum et Jonas Van Mulder du KADOC. Un grand merci aussi à Katrijn D'hamers du FARO pour avoir soutenu et contribué activement à la journée d'étude sur la recherche de provenance, ainsi qu'à Randy Kalemba, Pauline Malenga Mwanga, Manassé Massuama et Lieven Miguel Kandolo, membres du Cercle congolais.

Nous avons également pu compter sur les commentaires avisés de David Binkley, Bruno Claessen, Bernard de Grunne, Louis De Strycker, Bill Dewey, Alexandra Eveleigh, Marc Leo Felix, Dunja Hersak, Bren Heymans, Erwin Joos, Baudouin Mena Sebu, Costa Petridis, Sarah Van Beurden et Wilfried van Damme, et sur l'aide des descendants du couple Henri Pareyn et Cesarina Deraedt : qu'ils en soient tous sincèrement remerciés.

Pour la réalisation des différents volets artistiques de ce projet au Congo, nous exprimons notre gratitude à l'égard de Patrick Mudekereza, directeur du Centre d'art Waza (Lubumbashi) et à ses collaborateurs et collaboratrices enthousiastes : Prodige Tumba Makonga et Aisha Drame, les photographes Kevin Kabambi et Ted Kasongo, ainsi qu'à Nathan Bushiru, Christian Diur, Koko, Gaëtan Kalambo, Albert Kibila Kasongo (†), Isaac Sumba Maly, Paul Malaba, Lambick Meli, Rita Mukebo, Marcel Assumani Nonda, DJ Spilulu, Nicole Sapato, Bren Heymans, Helene Loa et Germaine Kady (Futur-Velours.com) et Yves Sambu.

Nous remercions également et tout spécialement Marianne Thys pour la coordination de cette publication et pour la relecture finale en néerlandais, ainsi que Claude Fagne pour la relecture finale en français. Merci, enfin, à tous les auteurs et autrices qui ont participé à cette publication, à Tom van Ghent pour l'édition des images et à Eric D'hondt et Raf Ravijts pour la mise en page.

Els De Palmenaer, conservatrice Afrique, MAS | Anvers

Introduction

En ces temps de réflexion et de débats sur le patrimoine acquis dans un contexte colonial, le MAS a décidé de procéder à une enquête interne et de soumettre la collection congolaise conservée en ses murs à une recherche de provenance. Ce rapport final est le résultat du travail approfondi mené dans une perspective belgo-congolaise. Le MAS souhaite en partager les résultats, en toute transparence, avec un large public en Belgique, au Congo et au-delà.

La première partie de ce rapport est consacrée à la méthodologie appliquée dans le cadre de ce projet pilote, une première dans un musée flamand, en collaboration avec des institutions partenaires congolaises et belges. Sont ainsi mis en évidence quelques principes fondamentaux très intéressants mais aussi les limites auxquelles nous avons été confrontés. Il est ainsi apparu d'emblée qu'il était impossible de passer au crible l'ensemble de la collection congolaise en deux ans. Nous avons donc procédé à une forme d'« échantillonnage », en nous concentrant sur trois études de cas. Dans cette première partie, Els De Palmenaer expose d'emblée les objectifs du projet tout en mettant en lumière les obstacles et les défis rencontrés.

La deuxième partie constitue le cœur de l'enquête scientifique sur la provenance, menée à partir d'une approche centrée sur les collectionneurs clés et d'une analyse des trois études de cas. Dans un premier temps, Bram Cleys analyse la composition et la croissance de la collection congolaise, ainsi que le réseau des acteurs impliqués dans l'acquisition de ces pièces, des débuts de la colonisation à 1960. Ensuite, nous présentons les rapports de recherche sur les pièces-clés, une étude fondée sur l'examen et l'analyse de sources historiques écrites et de témoignages oraux congolais contemporains. Ceux-ci ont été collectés sur le terrain en 2023 par Dieudonné Kabutele Ejiba, Philippe Mikobi Pongo et Constantin Kasongo Kitenge, sous la direction de Donatien Dibwe dia Mwembu. Le premier évoque également son expérience pratique sur le terrain lors de sa collecte de nouveaux témoignages oraux auprès de descendants du chef Nkolomonyi, au sein de la communauté villageoise d'Indanga.

Dans la troisième partie, Els De Palmenaer explique comment nous avons fait connaître, simultanément à Lubumbashi et à Anvers, la collection congolaise du MAS et les recherches de provenance en cours par le biais de projets inclusifs et participatifs. L'objectif était de susciter, tant en Belgique qu'au Congo, une réflexion

et un débat sur la complexité de la recherche de provenance des objets acquis dans un contexte colonial. À Anvers, cette démarche a pris la forme d'une journée d'étude organisée par le MAS et son partenaire de projet FARO et de l'exposition *Een blik op onderzoek* (« Un regard sur la recherche ») au sein du Kijkdepot (dépôt accessible) du MAS. À Lubumbashi, le Centre d'art Waza a mis sur pied, avec plusieurs artistes congolais, un programme pédagogique et artistique. Fernand Nouwligbèto évoque la performance *Nkishi a Nkolomonyi, une prosopopée ancestrale*, donnée à Lubumbashi en 2023, et s'intéresse de plus près à ce plaidoyer artistique pour un retour pertinent des biens culturels africains pillés. Par ailleurs, Prodiges Tumba Makonga dialogue avec l'artiste Marcel Assumani Nonda, qui s'est inspiré pour son exposition *Recours à Singiti* de la statue d'ancêtre hembra conservée au MAS.

La quatrième partie s'interroge sur l'avenir de la collection congolaise du MAS. Marie-Sophie de Clippele explore les aspects juridiques de la restitution des biens culturels africains et la manière dont ce débat est mené en Belgique à des vitesses contrastées, selon qu'il se situe au niveau fédéral ou communal. Donatien Dibwe dia Mwembu dresse un état des lieux du débat sur la restitution au Congo même. Pauline Malenga Mwanga et Sachka Vincent partagent leurs réflexions critiques sur les projets de recherche de provenance initiés depuis la Belgique. Elles se demandent ainsi s'il faut considérer la recherche de provenance comme un devoir moral ou comme une réaction à une tendance sociétale.

Le rapport se clôt sur le texte « Poing serré » du poète Yves Kibi Puati Nelen. S'inspirant d'une sculpture kongo du MAS empruntant la forme d'une main au pouce levé, il y dévoile les vérités embarrassantes qui entourent l'histoire des chefs-d'œuvre congolais et lance un appel à la restauration de leur dignité et à leur restitution.

Ce rapport ne prétend nullement clore le débat sur les recherches de provenance ou sur les discussions qu'elles suscitent. Nous espérons néanmoins qu'il constituera une source d'inspiration pour d'autres institutions patrimoniales détenant des collections constituées dans un contexte colonial, tout en contribuant à encourager un engagement en faveur de recherches approfondies sur les autres collections « Cultures du monde » du MAS.

Donatien Dibwe dia Mwembu, responsable du projet au Congo

Bram Cleys, responsable du projet en Belgique

Els De Palmenaer, conservatrice Afrique, MAS | Anvers

Note au lecteur

Pour désigner la structure étatique du territoire correspondant à l'actuelle République démocratique du Congo (RDC), nous utilisons dans ce rapport, pour la période allant de 1885 à 1908, la seule dénomination correcte du point de vue historique et juridique : « État indépendant du Congo » (EIC). Pour la période de la colonisation belge (1908–1960), nous utilisons la dénomination usuelle de « Congo belge ».

Le terme « Kongo » (avec un K) se rapporte au royaume précolonial du Kongo (vers 1390–1860), qui entra pour la première fois en contact avec des Européens, plus précisément des Portugais, vers la fin du 15^e siècle. Le royaume du Kongo s'étendait à son apogée sur des territoires faisant partie aujourd'hui de l'Angola, de la RDC et de la République du Congo. Le nom du royaume viendrait du mot kikongo *nkongo* (chasseurs).

Dans l'édition française de cette publication, nous avons autant que possible respecté, pour les noms et termes congolais, la notation choisie par les collaborateurs et auteurs congolais, sans les adapter.

À la différence du français, les langues bantoues marquent le pluriel non pas à la fin des mots, mais au moyen de préfixes. Quelques exemples :

- > *nganga* (un expert en rituels) – pl. **banganga**
- > *kifwebe* (un type de masque) – pl. **bifwebe**
- > *nkisi* (objet à pouvoirs) – pl. **minkisi** en kikongo
- > *nkishi* (objet à pouvoirs) – pl. **mankishi** en kisongye

Un *nkisi* – qui pourrait être traduit librement par « remède » – est un objet chargé de pouvoirs et relié au monde invisible des esprits et des morts. Les *minkisi* peuvent emprunter les formes matérielles les plus diverses. Dans leur forme sculpturale, ils représentent souvent un humain, mais il peut également s'agir de flacons, dealebasses, de cornes d'animaux ou de poteries remplis de substances actives, considérées comme charges spirituelles. Généralement, un sculpteur fabrique l'objet inanimé, puis le *nganga* (expert en rituels) y ajoute des ingrédients magiques activateurs (*bilongo* ou *bishimba*). Il s'agit d'un mélange d'ingrédients d'origine humaine (sang, ongles, dents, cheveux...), animale, végétale et/ou minérale. Alors

seulement la sculpture devient le support d'un esprit. Cependant, le terme *nkisi* peut aussi faire référence à une personne, un esprit de la nature ou à un esprit d'ancêtre en soi, souvent appelé « fétiche ».

Le mot « fétiche », qui vient du portugais *feitiço* (charme, envoûtement, magie, sortilège), lui-même dérivé du latin *facticius* (factice, artificiel, simulé), désigne un objet fabriqué par des humains auquel sont attribués des pouvoirs surnaturels. Le terme s'est répandu partout dans le monde lors de l'invasion européenne et de la longue période de colonisation, et a été repris, sous sa forme française, par diverses populations congolaises.

Il est bien connu que les « fétiches » et autres objets similaires étaient considérés comme dangereux par l'administration coloniale belge et les missionnaires. Ils étaient mis en œuvre par un féticheur – dans le sens d'expert en rituels, guérisseur ou devin – à des fins complexes. Ces « idoles païennes » en venaient donc parfois à être détruites. Cette pratique n'a cependant pas entraîné leur disparition complète. Le mot « fétiche » reste encore couramment utilisé au Congo, y compris sur le marché de l'art. En matière d'objets culturels congolais, il fait référence – dans un sens tantôt positif, tantôt négatif – à toutes sortes d'objets et de statues servant d'intermédiaires entre les humains et le monde surnaturel.

Dans les publications d'anthropologie ou d'histoire de l'art sur l'Afrique, le terme « fétiche » est toutefois utilisé avec circonspection. Une des raisons en est qu'il s'agit d'un terme trop général et trop peu nuancé pour désigner des objets culturels employés comme médiateurs et participant d'un rituel très complexe. En raison de cette non-neutralité de sens, nous avons préféré utiliser dans cette publication les termes originels congolais (*nkisi* et *nkishi*) ou la formulation « statue ou objet à pouvoirs », sauf lorsque le mot apparaît tel quel dans des documents coloniaux historiques ou dans des contextes descriptifs, auquel cas nous le mettons entre guillemets.

Les rédacteurs



I^{re} partie

Méthodologie

Chapitre 1

Esquisse d'un modèle méthodologique pour la recherche de provenance

Els De Palmenaer

Introduction

Ces deux dernières années, le MAS a élaboré un modèle méthodologique pour la reconstitution détaillée de l'historique de la provenance de divers objets culturels congolais, en s'attachant à favoriser une collaboration inclusive avec des partenaires congolais. Ce modèle repose d'une part sur l'exploitation de sources belges primaires et secondaires et, d'autre part, sur des témoignages oraux actuels de Congolais¹. Cette approche a permis de mieux connaître les circonstances de l'extraction de ces objets de leur contrée d'origine. En partageant, par le biais de ce rapport, la méthodologie et les résultats du projet de recherche avec un large public, avec le secteur du patrimoine et avec les communautés concernées en Belgique et en République démocratique du Congo (RDC), nous souhaitons expliquer notre démarche en toute transparence, mais aussi inspirer d'autres gestionnaires de collections constituées dans un contexte colonial. Le projet de recherche s'est accompagné, en Belgique comme au Congo, de projets éducatifs et artistiques (voir III^e partie).

Cette contribution souhaite mettre en lumière les objectifs initiaux et la méthodologie mise en œuvre pour retracer la provenance de pièces de la collection congolaise du MAS, une collection au lourd héritage historique, dont les origines remontent à plus d'un siècle². Après une description succincte de cette collection et l'évocation de quelques obstacles, nous traiterons de façon plus approfondie le processus de recherche. Nous avons notamment élaboré, sur la base de méthodes de recherches multidisciplinaires, un plan d'action qui a été exécuté en plusieurs phases, en concertation constante avec nos partenaires belges et congolais. Le volet *Recherches axées sur la collection* a consisté pour l'essentiel à identifier les objets congolais qui ont abouti entre 1885 et 1960 dans divers musées d'Anvers à la suite d'une acquisition illégitime dans un contexte colonial et qui ne sont officiellement administrés par le MAS que depuis 2007. Nous expliquerons en outre notre décision de ne pas analyser la totalité de la collection congolaise mais de donner la priorité à trois pièces maîtresses. Le volet *Recherches axées sur les collectionneurs* a permis de mieux cerner le réseau des acteurs (personnes et institutions) impliqués dans la longue histoire de l'acquisition des objets culturels congolais. Pour une synthèse des résultats de ces recherches, nous vous invitons à vous reporter à la II^e partie de ce rapport et à la liste des acteurs en fin de volume.

Description de la collection congolaise

Objets culturels congolais à haute valeur historico-culturelle

La collection congolaise du MAS compte aujourd'hui pas moins de 3.813 objets répertoriés acquis pendant les périodes de l'État indépendant du Congo (1885–1908) et du Congo belge (1908–1960) ou depuis l'indépendance du pays³. On notera que le MAS, contrairement à d'autres musées et/ou institutions scientifiques belges, ne détient pas de restes humains ou d'« esprits d'ancêtres » issus du Congo qui, pour des raisons éthiques, devraient être prioritaires dans le cadre de recherches plus approfondies (voir chapitre 9). Même si le MAS ne conserve pas de reliques humaines congolaises, nous souhaitons évoquer ici la mémoire des sept jeunes Congolais morts lors de l'Exposition universelle d'Anvers de 1894, à l'époque de l'État indépendant du Congo⁴.

La collection congolaise du MAS se compose d'objets culturels très variés : des œuvres d'art, des objets rituels ou des insignes de pouvoir dits « classiques », mais aussi des produits artisanaux, des objets du quotidien ou de chasse, des vêtements et des éléments de parure. On y trouve aussi des objets décoratifs artisanaux en ébène et en ivoire confectionnés pour l'essentiel au sein d'écoles missionnaires. Si les cultures et/ou groupes ethniques congolais – au nombre de 111 – ne sont pas tous représentés, la proportion est large et significative (voir chapitre 2). À l'exception des petites pièces artisanales fabriquées dans les écoles missionnaires, toutes ces pièces ont été confectionnées pour l'usage – personnel et spécifique – de leurs propriétaires originels. Elles n'ont en rien été conçues pour devenir des objets d'étude ou de collection, ni être présentées comme œuvres d'art dans une vitrine



III. 1

Jozef Linnig, *La Vleeshuis*,
1855, aquarelle sur papier,
270 × 215 mm.

FelixArchief, Anvers,
inv. 12#2994.

La maison de la corporation
des bouchers, un bâtiment du
17^e siècle, devient en 1913 le
Musée Vleeshuis (litt.
« halle aux viandes »), qui sera
jusqu'en 1933 une succursale
du Musée des Antiquités et
des Arts appliqués.



III. 2 & 3

Aménagement de la section Congo dans les combles du Musée Vleeshuis, 1939 (?).

MAS, Anvers, inv. AE.2009.0152.0009 et AV.1982.010.42-43.

de musée. Certaines d'entre elles jouaient un rôle social et politique éminent, étant même parfois investies de pouvoirs ancestraux. Le MAS conserve ainsi des pièces uniques – au sens d'irremplaçables – et rares, porteuses d'une valeur historico-culturelle singulière, sur le plan informatif ou iconographique. Nombre d'entre elles ont été élevées au fil du temps au rang de « chefs-d'œuvre » par des connaisseurs, des historiens d'art ou des conservateurs de musée occidentaux en raison de leurs qualités esthétiques manifestes et de leur signification iconographique. Au Congo même, elles sont à peine connues du grand public.

Obstacles, lacunes et éléments essentiels

Il est évident que toute institution patrimoniale administrant aujourd'hui une collection de biens culturels acquis dans un contexte colonial en connaît la genèse singulière. À cet égard, la collection congolaise du MAS – intégrée dans sa collection « Cultures du monde » – a un passé complexe lié à la « préhistoire » du MAS lui-même, qui n'a ouvert ses portes qu'en 2011⁵.

Les premiers objets congolais ont été intégrés à la fin du 19^e siècle dans les collections du Musée des Antiquités abritées dans le Steen. Au début du siècle dernier, ils déménagent au Musée Vleeshuis (ill. 1) – littéralement le « Musée de la Maison des Bouchers » –, où ils sont brièvement accessibles au public dans les années 1930 (ill. 2 & 3). Pendant la Seconde Guerre mondiale, ils sont entreposés dans le dépôt fermé de la Hessenhuis et dans quatre autres lieux à travers la ville, avant de réintégrer le Musée Vleeshuis en 1945. L'année 1952 est un jalon essentiel dans l'histoire de la collection : la Ville d'Anvers décide alors de fonder un musée ethnographique autonome, destiné à accueillir toutes les collections extra-européennes, y compris les objets congolais. Il faudra cependant attendre 1988 et quatre autres déménagements vers quatre lieux fermés au public avant qu'un bâtiment approprié soit enfin trouvé pour accueillir le Musée d'Ethnographie d'Anvers (ill. 4), permettant ainsi une exposition permanente des collections (ill. 5). Les collections, les archives et le personnel du musée connaissent ainsi un répit après trente-six ans d'errance. Mais en 2007, la Ville d'Anvers décide de mettre un terme



III. 4

L'ancien Musée d'Ethnographie, sur le Suikerrui, à Anvers, qui présentait, de 1988 à 2007, une exposition permanente d'objets d'art et culturels provenant d'Afrique, d'Amérique, d'Océanie et d'Asie.

MAS, Anvers.



III. 5

Vitrine de la section Afrique du Musée d'Ethnographie, avec la statue à pouvoirs (*nkishi*) du chef Nkolomonyi (en haut, à gauche), 1988.

MAS, Anvers, inv. AE.2009.0152.0013.D.

à l'existence autonome du Musée d'Ethnographie et d'intégrer ses collections dans le nouveau MAS – Museum aan de Stroom⁶. Inutile de dire que ces déménagements – quatorze au total – ont eu d'importantes répercussions sur la recherche de provenance, notamment du fait de la dispersion des archives muséales entre plusieurs institutions patrimoniales anversoises.

Les nombreuses lacunes dans l'inventarisation des objets et la rareté des sources disponibles sont d'autres obstacles à la recherche de provenance des objets congolais. Pour 206 pièces, les noms des personnes impliquées dans leur acquisition ne sont pas consignés ou le sont de façon incomplète, rendant ainsi impossibles des recherches biographiques complémentaires (voir chapitre 2). Pour de nombreux objets congolais acquis par l'entremise de marchands d'art, on ne dispose pas d'éléments pertinents permettant de retrouver leurs intermédiaires. Les informations sur le contexte historique dans lequel ces objets ont été extraits de leur environnement originel sont dès lors fort lacunaires. En outre, la Ville d'Anvers n'a jamais, à l'époque coloniale, mis sur pied d'expédition scientifique de collecte au Congo, une démarche qui aurait permis de mieux documenter les objets grâce à des études de terrain⁷. Il faut aussi tenir compte du fait que, par le passé, il n'était pas rare que les objets soient – implicitement – catalogués selon les perspectives de collaborateurs muséaux aux idées préconçues. Le MAS, comme nombre d'autres

institutions patrimoniales aujourd'hui, est d'ailleurs bien conscient des partis pris lexicaux et des termes offensants que recèlent ces descriptifs d'inventaire⁸, et du fait qu'on se soit basé, pour classer les objets culturels, sur des subdivisions coloniales artificielles et dépassées des communautés et cultures congolaises, et en outre sans guère se soucier des noms des artistes ou des auteurs. Du reste, les descriptions iconographiques et/ou fonctionnelles étaient jusqu'il y a peu presque entièrement laissées à la discrétion des conservateurs belges, sans intégrer les connaissances des scientifiques congolais ou de personnes originaires de la région d'origine⁹.

Délimitation du champ de la recherche de provenance

Compte tenu des limites de temps et de dotation en personnel imposées à ce projet bisannuel de recherche de provenance, il a été décidé de ne pas examiner, dans un premier temps, la totalité de la collection congolaise (3.813 pièces répertoriées). La première étape du processus a donc consisté à déterminer un ensemble raisonnable d'objets congolais singuliers et/ou de sous-collections en choisissant ceux présentant les meilleures chances de voir leur processus d'extraction du Congo mieux établi.

Après un premier screening, environ 2.300 objets ont été provisoirement écartés d'une recherche de provenance plus approfondie en raison d'informations disponibles trop lacunaires :

- > l'imposante collection d'armes de cérémonie et de guerre et d'équipements de chasse (environ 2.000 pièces) ;
- > les objets repertoriés de façon incomplète, sans données relatives à leur acquisition (262 pièces) ;
- > les acquisitions pour lesquelles les intermédiaires (donateurs ou vendeurs) sont restés anonymes ou les données d'identification trop incomplètes (15 pièces).

Sur la base d'un examen ciblé de l'inventaire des objets congolais et des documents d'archives historiques afférents, trois objets culturels ont été sélectionnés en tant qu'études de cas prioritaires. Pour fixer le choix de ces trois pièces maîtresses, plusieurs questions ont été passées en revue¹⁰ :

- > Quels objets culturels avaient une grande valeur historico-culturelle et/ou une valeur sociale importante pour les communautés congolaises d'origine avant de leur être enlevés ?

III. 6

La statue à pouvoirs (*nkishi*) du chef Nkolomonyi au cœur de l'exposition *100 × Congo, un siècle d'art congolais à Anvers* (à gauche), au MAS, à Anvers, 2020.



- > Quelles sont les œuvres d'art dont des éléments pourraient permettre de connaître leurs créateurs (artistes) congolais ?
- > Quelles sont les œuvres d'art dont les noms de propriétaires/utilisateurs congolais (chefs ou experts en rituels) sont consignés ?
- > Quels sont les institutions ou les intermédiaires historiques pertinents au regard d'une étude critique de leur collaboration avec le pouvoir colonial ou de leur participation au processus d'acquisition d'objets culturels congolais ?
- > Pour quels objets disposons-nous de données intégrant des traditions orales congolaises ?
- > Quels sont les militaires, fonctionnaires, industriels, hommes politiques, missionnaires, collaborateurs de musées ou de compagnies commerciales clairement liés à la domination coloniale au Congo ?

Une coopération belgo-congolaise

Pour sélectionner les pièces appelées à devenir des études de cas, le MAS s'est appuyé sur l'expertise de ses propres conservateurs, sur des projets antérieurs de réseautage avec des scientifiques congolais et (inter)nationaux¹¹, ainsi que sur l'expérience pratique pertinente et les vastes connaissances des collaborateurs des archives du MAS¹². Les motifs de la priorisation de trois objets ont ensuite été soumis à Donatien Dibwe dia Mwembu, chef de projet congolais attaché à l'Université de Lubumbashi (UNILU), qui les a validés.

La statue à pouvoirs songye du chef Nkolomonyi (inv. AE.1940.0001.0047), qui d'après un document d'archives du MAS¹³ est indubitablement arrivée en la possession de la Ville d'Anvers dans un contexte colonial chargé, a déjà fait l'objet de recherches primaires, menées en collaboration avec des chercheurs congolais, dans le cadre de l'exposition du MAS *100 × Congo* (ill. 6)¹⁴. Le nombre élevé de questions

non résolues – notamment autour du contexte historique dans lequel la statue a été spoliée et sur l’identité du chef Nkolomonyi – a suscité un regain intérêt tant du côté belge que du côté congolais.

Les autres études de cas sélectionnées par le MAS ont été la paire de figurines kuba en fer forgé (inv. AE.0773 et AE.0774) – des pièces rarissimes – et la statue d’ancêtre hembra (inv. AE.0864). Ces décisions ont également été entérinées par le chef de projet congolais. À ses yeux, il est inconcevable que des communautés congolaises aient fait don à des détenteurs du pouvoir colonial d’objets culturels chargés d’une signification sociale et politique aussi essentielle ou que leurs propriétaires légitimes les aient vendus. Or, la paire de figurines relève de l’art de cour de l’ancien royaume kuba, et pour un chef hembra la possession de plusieurs statues d’ancêtres ou *lusingiti* (sg. *singiti*) était un important symbole de son rang et de son honorabilité. Étant données leur valeur et leur signification sociales et politiques, tant les figurines kuba que la statue d’ancêtre hembra ou la statue à pouvoirs de Nkolomonyi servaient précisément à protéger leurs communautés et leurs dirigeants. D’un point de vue congolais, ces objets rituels et cérémoniels irremplaçables n’ont pas pu être cédés librement.

Les chercheurs du Congo ont par ailleurs expressément demandé que des partenaires congolais puissent intervenir dans le cadre de ces projets de recherche. La méthodologie suivie pour les recherches préliminaires sur la statue à pouvoirs de Nkolomonyi a servi de fil conducteur pour les deux autres études de cas. Lors des recherches ultérieures, plus poussées, il a été décidé de reconfronter et d’analyser conjointement les sources écrites belges et les enregistrements des témoignages congolais.

III. 7

Statue à pouvoirs (*nkishi*) appartenant au chef songo meno Nkolomonyi, début du 20^e siècle, bois non identifié, fibres végétales, fragments de peaux de mammifère et de reptile (*Python sebae*), perles de verre, cuivre, fer, raphia, corne de buffle, molaires humaines, 90,5 × 63 × 58 cm. MAS, Anvers, inv. AE.1940.0001.0047, donation de la famille de Paul Osterrieth, 1940.



Informations disponibles et significations sociales des études de cas

Étude de cas n° 1

- > Statue à pouvoirs (*nkishi*) appartenant au chef songo meno Nkolomonyi
- > Collection MAS, inv. AE.1940.0001.0047
- > Artiste : inconnu du MAS
- > Date de création : avant 1923
- > Attribution par le biais de critères artistiques : Songye
- > Fonction et signification : *nkishi*-statue à pouvoirs
- > Propriétaire originel : Nkolomonyi, chef des Songo Meno

- > Contexte colonial de la transmission : condamnation à mort de Nkolomonyi
- > Intermédiaire belge : Paul Osterrieth, entrepreneur/commerçant colonial
- > Lieu et date de la transmission : Lusambo, Congo belge, 1923
- > Mode et date d'acquisition : don de la famille Osterrieth au Musée Vleeshuis, 1939 (enregistré en 1940)

Les *mankishi* existaient dès la période précoloniale chez les Songye et d'autres peuples du Congo. La colonisation belge, le missionnariat catholique et protestant, ainsi que l'émergence des « mouvements de réveil » en ont fortement réduit l'usage¹⁵. Ces statues de bois intervenaient dans des pratiques ou des rituels de divination. Un *nkishi* d'apparence humaine est considéré comme le lieu de séjour d'un esprit ou d'une force ancestrale. Ces statuettes remplissaient une fonction de protection contre les menaces intérieures et extérieures. Les plus grands appartenaient à un chef ou à un expert en rituels (*nganga*). Ce dernier avait la responsabilité des ingrédients ou charges spirituelles (*bishimba*) déposés dans la corne, le ventre et diverses autres cavités de la statue. Ce sont ces « charges » qui lui conféraient son pouvoir de médiation surnaturel. Les statues appartenant à des chefs, comme celle-ci, sont identifiables à leur collier en perles de verre bleues et blanches. Le pagne en peau animale et les autres ornements extérieurs ajoutés ne servaient pas seulement à enjoliver les sculptures, mais aussi à susciter admiration et considération¹⁶.

Comme nous l'avons déjà relevé, il s'agit d'une pièce maîtresse dans la mesure où nous disposons de données précises indiquant que la statue a été enlevée à son propriétaire, le chef Nkolomonyi, dans un contexte colonial violent. Même si les recherches primaires ont abouti à des résultats intermédiaires, certains points restaient obscurs. Qui était Nkolomonyi ? Pour quel motif et dans quelles circonstances a-t-il été condamné à mort ? Comment et quand sa statue est entrée en possession des colons belges ? Pour répondre à ces questions et à d'autres, des recherches plus approfondies étaient nécessaires (voir chapitre 3).



III. 8

Paire de figurines kuba anthropomorphes debout aux mains déployées, 17^e siècle (?), fer forgé, avec traces de poudre de bois rouge du genre *Pterocarpus*, 18,7 × 6,4 × 6,5 cm (à gauche) et 19,5 × 10,5 × 8 cm (à droite).

MAS, Anvers, inv. AE.0774 (à gauche) et AE.0773 (à droite), achat à Henri Pareyn, 1920.

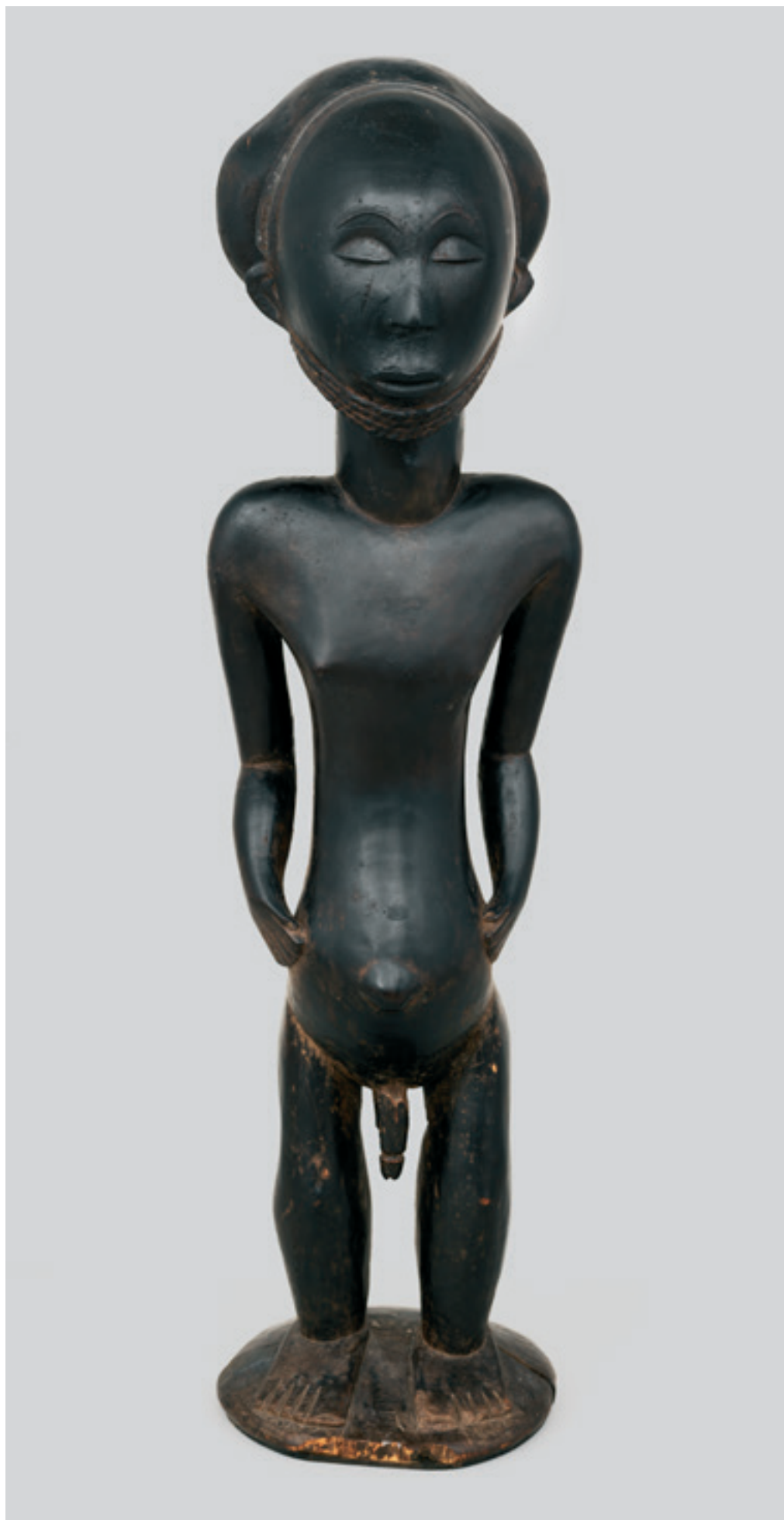
Étude de cas n° 2

- > Paire de figurines kuba anthropomorphes debout aux mains déployées, en fer forgé
- > Collection MAS, inv. AE.0773 et AE.0774
- > Artiste : Myeel, prince et forgeron kuba (selon la tradition orale)
- > Fonction et signification : inconnues, art de cour ?
- > Lieu et date de fabrication : Mushenge, capitale du royaume kuba
- > 17^e–18^e siècle
- > Propriétaire originel : roi kuba ou notable
- > Intermédiaire belge : officier colonial (nom inconnu)
- > Mode et date d'acquisition : achat auprès du marchand d'art Henri Pareyn, 1920

Ces figurines expressives, créées selon un procédé complexe, sont des pièces extrêmement rares. On ne connaît que trois exemplaires de figurines kuba en fer forgé dans le monde – dont la paire conservée au MAS¹⁷. Elles datent du 17^e ou 18^e siècle, c'est-à-dire de la période précoloniale du royaume kuba, au Kasai. Elles aboutissent au Musée Vleeshuis d'Anvers en 1920, avec le reste de la vaste collection d'objets congolais achetée alors auprès de Henri Pareyn (1869–1928) par la Ville d'Anvers. Si Pareyn, pionnier en matière de collection et de commerce d'art congolais, était bel et bien établi dans la ville portuaire d'Anvers, il n'a jamais été en Afrique, et il n'a laissé aucune indication quant à la provenance des figurines. Afin de trouver une réponse aux nombreuses questions en suspens concernant la fonction et la signification de ces sculptures, et la voie par laquelle elles sont entrées en possession d'un fonctionnaire colonial avant 1920, c'est-à-dire pendant la période agitée de domination belge sur le royaume kuba, des témoignages oraux ont été recueillis en 2023 à Mushenge, capitale du royaume kuba (voir chapitre 4).

III. 9

Statue d'ancêtre hamba
représentant une figure
masculine debout (*singiti*),
19^e siècle (?), bois et patine
huileuse, 89 × 22,5 × 22 cm.
MAS Anvers, inv. AE.0864,
achat à Béla Dezső Hein, 1931,
ancienne collection Henri
Pareyn.



Étude de cas n° 3

- > Statue hemba représentant une figure masculine debout (*singiti*)
- > Collection MAS, inv. AE.0864
- > Artiste : inconnu du MAS
- > Fonction et signification : statue d'ancêtre (*singiti*) et patrimoine d'un chef
- > Lieu et date de fabrication : région de Kongolo, province actuelle du Tanganyika, non datée
- > Communauté d'origine : Hemba/Niembo
- > Lieu et date de la transaction : inconnus
- > Intermédiaire belge : Henri Pareyn, marchand d'art
- > Mode et date d'acquisition : achat de la Ville d'Anvers au marchand d'art Béla Dezső Hein, 1931

Les Hemba, peuple de pêcheurs et d'agriculteurs, vivent dans le sud-est de la RDC. Le culte des ancêtres a longtemps occupé une place centrale au sein de leur communauté. Tous les aspects de la vie collective, dont la justice, la médecine et le pouvoir politique, étaient imprégnés de l'autorité des ancêtres. Perpétuer le culte des ancêtres incombait au chef de clan, entouré de son peuple. Pour un chef de clan, la possession de plusieurs statues d'ancêtres (*lusingiti*) était une marque de dignité et d'honorabilité. Ces statues témoignent souvent d'une grande habileté, et leur facture est d'une grande finesse, comme en témoigne cette pièce. Leur beauté singulière reflète les hautes valeurs morales auxquelles aspirent les Hemba. Les yeux fermés sont l'expression du regard spirituel intérieur qui pénètre jusque dans les cœurs des vivants, des mystères de l'au-delà et de la paix intérieure des ancêtres. Les mains posées sur le ventre de part et d'autre du nombril renvoient à l'idée des entrailles et d'une descendance qui en serait issue. Par cette position des mains, l'ancêtre embrasse, caresse, soigne, purifie et bénit toute sa descendance, de génération en génération et pour l'éternité¹⁸.

Le style de cette figurine hemba masculine est typique de l'espace niembo. Elle représente l'ancêtre fondateur d'une branche de la lignée paternelle. Un chef en a hérité en même temps que d'autres objets rituels lors de son initiation à la tête du groupe. Elle servait, dans le cadre du culte des ancêtres, à réaffirmer l'origine commune et la cohésion du clan. À l'instar d'autres « objets habités par des esprits », cette statuette faisait office de passerelle entre les ancêtres et leurs descendants vivants¹⁹.

De 1988 à 2007, cette figurine était le « fleuron » de l'ancien Musée d'Ethnographie d'Anvers. Depuis son acquisition en 1931, elle a voyagé au moins vingt fois pour être présentée dans des expositions temporaires en Belgique, en Allemagne, en Suisse et aux États-Unis, et elle a été reproduite dans d'innombrables publications sur l'histoire de l'art et la culture africaines²⁰. Malgré sa renommée internationale et son impressionnant pedigree en termes de prêts et de publications, ce chef-d'œuvre n'avait pas encore fait l'objet, à ce jour, d'une recherche de provenance approfondie.

Axes de recherche, sources, collaboration et analyse

Recherches axées sur la collection et sur les collectionneurs

Les trois études de cas étant définies, les recherches ont débuté selon deux axes – collection et collectionneurs – suivis parallèlement dans les archives belges et au Congo, avec la collaboration de trois enquêteurs et de membres des communautés d'origine, à savoir les Songo Meno, les Kuba et les Hemba.

Pour le volet *Recherches de provenance axées sur la collection*, les objectifs n'étaient pas seulement de remonter la piste des œuvres d'art pillées ou des acquisitions illicites pendant la période coloniale belge au Congo. Une attention particulière a en effet été portée à la reconstitution politique et sociétale de la longue histoire de ces trois pièces maîtresses, depuis leur création et leur rôle fonctionnel au Congo jusqu'à leur intégration dans un musée anversois. Pour le volet *Collectionneurs*, les recherches ont principalement été axées sur l'établissement d'une meilleure cartographie du réseau des « collectionneurs » belges – hommes politiques, entreprises, marchands d'art, élites... – qui, pendant la période coloniale, ont joué un rôle de « donateurs » et/ou de « vendeurs » d'objets culturels congolais auprès de la Ville d'Anvers (voir annexe).

Étude des sources écrites primaires et secondaires

Les sources consultées ont été, entre autres, des publications ethnographiques et anthropologiques, des monographies sur des peuples et des objets culturels congolais, des catalogues d'exposition, des registres de ventes aux enchères, des mémoires universitaires et des thèses de doctorat. La presse coloniale et les cartes postales, ainsi que les récits de voyages et journaux intimes de personnes ayant vécu au Congo belge recèlent parfois aussi des informations intéressantes sur la manière dont des pièces du patrimoine congolais sont parvenues en mains belges.

Recherches archivistiques en Belgique

Les sources dont dispose le MAS sont trop lacunaires et trop restreintes pour établir la provenance et le processus d'acquisition des pièces congolaises de sa collection. Il a donc été nécessaire de passer au crible les archives de diverses institutions patrimoniales anversoises, ainsi que les archives coloniales de plusieurs institutions belges, en particulier les dossiers de l'autorité coloniale réunies au sein des « Archives africaines », longtemps conservées aux Affaires étrangères et désormais aux Archives de l'État à Bruxelles²¹. La lecture des rapports rédigés en français – la langue de travail officielle de l'appareil administratif colonial belge, y compris pour les fonctionnaires et les administrateurs territoriaux néerlandophones – s'est souvent révélée malaisée du fait de la dégradation du support et a donc demandé beaucoup de temps et d'énergie à l'équipe de chercheurs.

Ces archives coloniales sont en outre controversées²². Certains documents sont en effet le produit d'une relation de pouvoir colonial clairement asymétrique, passant par des descriptions empreintes de préjugés, racistes et discriminatoires de la population congolaise colonisée, reflétant en outre des conceptions stéréotypées, en l'absence de connaissances approfondies sur la fonction et l'usage des objets culturels. Ces rapports sont en outre parsemés de récits de faits extrêmement violents – châtiments corporels, exécutions... – à l'encontre de la population colonisée, des atrocités dont la lecture est aujourd'hui éprouvante et douloureuse pour toutes les parties impliquées. La liste exhaustive des archives consultées est reprise en fin de volume.

Recherches anthropologiques au Congo

Pendant que l'équipe belge, établie au MAS, recherchait essentiellement dans des sources variées de nouvelles pistes permettant d'éclairer l'historique de provenance des trois pièces maîtresses, l'équipe congolaise, depuis Lubumbashi, collectait des témoignages oraux à leur sujet. Ces recherches anthropologico-linguistiques, menées sur le terrain en 2023, visaient à recueillir des récits restés vivaces au sein de la culture mémorielle congolaise. Cette méthode se fondait sur l'expérience de terrain positive vécue en 2019 avec des informateurs congolais dans le cadre de l'exposition *100 × Congo*.

L'ensemble des nouveaux témoignages oraux issus des interviews avec des membres des communautés d'origine congolaise sur les trois pièces maîtresses ont ensuite été rassemblés. Trois chercheurs congolais – Dieudonné Kabuetele Ejiba, Philippe

Mikobi Pongo et Constantin Kasongo Kitenge – ont été respectivement affectés à trois régions : Indanga (province du Sankuru), Mushenge (province du Kasai) et Kongolo (province du Tanganyika). À partir de photographies des statuettes congolaises conservées au MAS, les enquêteurs ont cherché à savoir ce dont des témoins individuels se souvenaient et ce qu'il subsiste de ces pièces dans la mémoire collective des trois communautés, les Songo Meno, les Kuba et les Hemba. Leurs questions ne portaient pas seulement sur les circonstances dans lesquelles ces objets ont été enlevés à leur communauté pendant la période coloniale et sur leur migration vers un musée anversois. En réalité, leurs champs d'investigation étaient beaucoup plus larges. Les informateurs ont ainsi été appelés à identifier les statuettes – en indiquant notamment leur dénomination locale – et à donner une interprétation de leur fonction originelle et de leur valeur sociale au sein de la communauté d'origine. Les résultats des souvenirs individuels ont ensuite été comparés dans le cadre de discussions de groupes.

Analyse critique des sources dans une perspective belgo-congolaise

Afin de proposer une interprétation croisée des résultats de la recherche de provenance des trois pièces maîtresses, l'ensemble des données pertinentes extraites par l'équipe belge des archives du MAS et d'autres institutions patrimoniales ont été systématiquement communiquées à l'historien congolais concerné, le professeur Dibwe dia Mwembu, pour lui permettre une analyse partant de sa propre perspective. Parallèlement, les résultats des recherches de terrain, à partir des interviews personnalisées et des groupes de discussion, ont été soumis à une évaluation critique collective selon un point de vue belge et mises en regard des résultats des recherches archivistiques.

Dans l'analyse des résultats de ces recherches (voir II^e partie), il a été tenu compte des mécanismes de pouvoir imprégnant les sources coloniales belges mais aussi les archives muséales. Il était en effet clair que ces sources s'inscrivaient dans des pratiques de colonisation politico-administratives, sociales, économiques ou religieuses. Elles ont souvent été (re)produites, à travers le temps, à partir des points de vue partiels de dirigeants coloniaux belges, de missionnaires actifs au Congo ou de conservateurs « blancs » belges.

Que retenir des recherches et de la collaboration belgo-congolaise ?

Même si, ces dernières années, des projets de recherche de provenance ont été lancés dans de nombreux musées, il n'existe pas encore de règles, de normes générales ou de directives méthodologiques en la matière. Pour chaque institution patrimoniale gérant des objets culturels acquis dans un contexte colonial, élaborer son propre programme de recherche de provenance reste un défi majeur.

Le modèle méthodologique appliqué à la collection congolaise dans une perspective belgo-congolaise s'est appuyé sur deux grands axes : des recherches sur la collection et des recherches sur les collectionneurs. Trois études de cas ont été définies, et une attention toute particulière a été portée à l'analyse critique des sources historiques consultées au sein des institutions patrimoniales belges, associées à de nouveaux témoignages oraux contemporains recueillis en RDC. Parallèlement, des recherches approfondies ont été menées sur les différentes personnes impliquées dans l'acquisition de ces objets dans le contexte colonial.

Les recherches archivistiques associées aux enquêtes sur le terrain n'ont pas été menées dans le seul but d'identifier les œuvres pillées ou de retracer le parcours des acquisitions illicites. Un autre objectif fondamental était de déterminer la fonction originelle et la valeur sociale de ces objets culturels au sein des communautés d'origine. Cette démarche a permis de recueillir leur ressenti vis-à-vis de l'absence de ce patrimoine et de relever la variété des points de vue quant à une éventuelle restitution. Les résultats ont été positifs et inattendus (voir II^e partie).

La reconstitution du passé lointain de ces objets et l'identification de leurs principaux acteurs ont conduit à de nombreux ajouts et rectifications dans l'inventaire de la collection. L'adoption d'une méthode en parallèle exploitant des sources écrites et des sources orales est indispensable pour permettre une recherche de provenance croisée et inclusive. Cette démarche a permis d'impliquer des chercheurs congolais et des membres des communautés d'origine.

Cette analyse belgo-congolaise a permis d'éviter une lecture trop unilatérale de la « bibliothèque coloniale » – pour reprendre une expression de Valentin-Yves Mudimbe²³ – et de parvenir à une interprétation croisée des résultats de l'histoire longue et complexe de la provenance des trois pièces maîtresses.

Il est intéressant de relever que l'approche adoptée dans ce projet de recherche a également ouvert de multiples possibilités d'impliquer d'autres personnes. C'est ainsi que le projet a eu un impact notable sur le travail du musée en général – incitant notamment les collaborateurs chargés de la communication et des services au public à organiser des activités plus inclusives – et sur la politique d'exposition en particulier (voir chapitre 6).

Sur le plan pratique, l'expérience a montré que, malgré la limitation à trois objets culturels, ces recherches ont représenté une masse énorme de travail pendant deux années, tant en ce qui concerne les recherches archivistiques que la collecte de témoignages oraux sur le terrain. Il sera par conséquent particulièrement malaisé de mettre en œuvre la même méthodologie pour chacune des 3.813 pièces de la collection congolaise.

La sélection des trois pièces maîtresses a été opérée par le MAS. Si le projet est poursuivi, il faudra tenir compte de requêtes futures émanant du Congo, qui pourraient donner la préférence à d'autres types d'objets.

Le modèle méthodologique appliqué – qui offre quelques principes de base intéressants tout en montrant ses limites – inspirera peut-être d'autres musées désireux de s'engager dans une recherche de provenance.

-
1. Les recherches se sont déroulées en deux phases. La première – « informative et heuristique » – menée d'octobre 2022 à octobre 2023 a consisté essentiellement à consulter et à analyser des archives belges et à collecter de nouveaux témoignages oraux en RDC. La seconde, réalisée essentiellement en 2024, portait sur la communication liée au projet et à la présentation des résultats (voir III^e partie).
 2. Le MAS conserve également des biens culturellement et historiquement sensibles provenant d'autres colonies européennes, par exemple des Indes néerlandaises (actuelle Indonésie). Les recherches de provenance pour cette collection ont été entamées en 2023.
 3. Les pièces congolaises intégrées dans la collection après la décolonisation ont pour la plupart été collectées par des intermédiaires avant 1960.
 4. Dans le cadre de cette Exposition universelle, 144 Congolais ont été amenés par bateau de l'État indépendant du Congo à Anvers. Quarante-quatre d'entre eux sont tombés gravement malades. Sept jeunes hommes – Sabo, Bitio, Isokoyé, Manguesse, Binda, Pezo et Mangwanda – sont morts. Pour en savoir davantage sur cette tragédie humaine, voir Durinx & De Palmenaer 2020. Cet article mentionne erronément huit victimes au lieu de sept. Une nouvelle étude des sources, effectuée le 6 mai 2021 en collaboration avec le FelixArchief, a permis de rectifier cette erreur. Il est apparu que les noms de « Manguesse » et « Monguenne » désignaient une seule et même personne, un jeune homme de 18 ans décédé le 28 mai 1894.
 5. Le Musée d'Ethnographie est resté ouvert au public pendant les travaux de construction du MAS, jusqu'en 2009. Ensuite, il a fermé ses portes, et ses collections sont passées définitivement sous l'administration du MAS.
 6. Pour un bref historique du MAS, voir Beyers & De Palmenaer 2018.
 7. En revanche, la Ville d'Anvers a organisé en 1938–1939 une expédition en Afrique de l'Ouest en collaboration avec la Rijksuniversiteit Gent. Cette « expédition en Côte d'Ivoire » était placée sous la direction du

professeur Frans Olbrechts, assisté de deux de ses étudiants, Pieter Jan Vandenhouste et Albert Maesen.

8. Voir le projet européen DE-BIAS sur les mots problématiques au sein des institutions du patrimoine culturel, dirigé par la KULeuven et le KADOC, avec la participation du professeur Donatien Dibwe dia Mwembu, https://kadoc.kuleuven.be/5_nieuws/2024/n_2024_0014.
9. Le catalogue *100 x Congo. Un siècle d'art congolais à Anvers* (De Palmenaer 2020a) a marqué un tournant en la matière, puisque la rédaction des notices sur les cent pièces phares présentées dans l'exposition temporaire du MAS a été confiée à des auteurs exclusivement congolais. On signalera également le catalogue Herreman & Petridis 1993, et plus particulièrement la contribution de l'auteur congolais Alphonse Lema Gwete.
10. Pour davantage d'informations, voir Deutscher Museumsbund 2021, pp. 19 et 65–66. Voir aussi Meyer & Savoy 2023.
11. Le MAS a participé à l'élaboration du rapport *Principes éthiques pour la gestion et la restitution de collections coloniales*, paru en juin 2021, sous la direction de Sarah Van Beurden et Katrijn D'Hamers, en collaboration avec le groupe de travail www.restitutionbelgium.be (juin 2021).
12. Cette approche est conforme aux principes généraux formulés dans le Code de déontologie de l'ICOM pour les musées (2017) (<https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-Fr-web-1.pdf>) et aux recommandations des musées allemands, qui demandent que la maintenance et la gestion des collections muséales acquises dans un contexte colonial soient autant que possible confiées à des spécialistes de musées formés et qualifiés, et toujours dans le respect des communautés d'origine et en collaboration avec elles. Voir Deutscher Museumsbund 2021, p. 49.
13. Le document du MAS reprend, en français, la légende suivante : « Fétiche ayant appartenu à Kolemoina [sic], féticheur, chef de la tribu des Bassongo [sic] Meno – Race cannibale de la rive gauche du Sankuru (Congo Belge). Ce chef a été condamné à mort ayant empoisonné 17 personnes ».
14. Dibwe dia Mwembu 2020a, p. 85 ; Dibwe dia Mwembu 2020b, p. 237.
15. Dibwe dia Mwembu 2020a, p. 85 ; Dibwe dia Mwembu 2020b, p. 264.
16. Hersak 1995, pp. 345–347 ; Baeke 2004, p. 23.
17. Pour le troisième spécimen, un chien, voir ill. 41.
18. Lukanda Lwa Malale Ndeke 2020, pp. 260 et 264.
19. Petridis 2001, cat. 66.
20. À Anvers en 1937, 1949, 1960, 1977, 2001, 2011, 2020 et 2024 ; à Gand en 1950 ; à Bruxelles en 1930, 1958, 1966 et 2001, à Washington D.C. en 1970 et 1987 ; à New York en 2011 ; à Munich en 1972 ; à Zürich en 1970 et 2012.
21. Voir <https://www.arch.be/index.php?l=fr&m=ressources-en-ligne&r=archives-relatives-a-la-colonisation&sr=le-transfert-des-archives-africaines-aux-archives-de-l-etat>
22. Les archives coloniales sont controversées en général. Pour une réflexion plus approfondie sur la question, voir Steinbock & Dibbits 2023, pp. 339–343.
23. Valentin-Yves Mudimbe (8 décembre 1941 – 22 avril 2025), philosophe, poète et historien, était un des plus grands penseurs postcoloniaux africains. Voir Mudimbe 1988.



II^e partie

Recherches et résultats

Chapitre 2

Une cartographie de la collection congolaise : composition et historique des acquisitions

Bram Cleys

Introduction

Le MAS conserve à ce jour au moins 3.813 objets culturels qui ont été produits sur le territoire de l'actuelle République démocratique du Congo (RDC), territoire formant jusqu'en 1960 la colonie du Congo belge et avant cela l'État indépendant du Congo. C'est une collection imposante, constituée selon toute probabilité à partir de la fin du 19^e siècle et dont l'histoire est étroitement liée au statut d'Anvers en tant que port colonial belge. Le projet colonial du roi Léopold II a été soutenu dès le départ par les milieux politiques anversoises et la bourgeoisie établie, qui en ont assuré la publicité auprès du grand public à grand renfort d'expositions universelles – en 1885, 1894 et 1930 –, de monuments et de publications diverses. Des entrepreneurs ont également participé, sous la forme d'investissements, à l'exploitation – souvent accompagnée de violences – du bassin du Congo. Ils ont amassé des fortunes en pillant les ressources naturelles congolaises, l'ivoire et le caoutchouc. Dans l'intervalle, le port d'Anvers s'est développé jusqu'à devenir tout à la fois la principale porte d'accès à la colonie et la porte d'entrée des richesses évoquées, et avec elles de nombreux objets culturels.

Ce chapitre traite de cette collection congolaise qui s'est constituée à Anvers au fil des ans et des parties prenantes impliquées dans son développement. Dans un premier temps, nous envisagerons la composition de la collection telle qu'elle est conservée aujourd'hui au MAS tout en présentant brièvement les objets culturels qui en font partie. Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons au « making and unmaking of [the] museum collection »¹ et nous répertorierons les intermédiaires qui ont offert, vendu ou légué des objets entre 1896 – date supposée de l'entrée du premier objet au musée – et 1960. La liste des acteurs concernés figure en annexe à la fin de cette publication. Une meilleure connaissance de ce réseau peut en effet nous aider dans la recherche de provenance et nous permettre de nous prononcer sur le caractère licite ou non de ces entrées dans la collection.

Définition et délimitation de la collection congolaise

Déterminer l'étendue de la collection d'objets culturels fabriqués sur le territoire qui constitue aujourd'hui la RDC s'est avéré plus complexe que prévu. Une première recherche dans la base de données de la collection, sur le critère « lieu de création : RDC », a livré 5.966 items. Ce chiffre reprend aussi, il est vrai, à l'exception des livres, tout le matériel documentaire – photographies, cartes postales, affiches... – et, dans certains cas, chacun des éléments enregistrés distinctement d'un seul et même objet culturel. Après l'utilisation d'un filtre idoine, on obtient une collection congolaise d'au moins 3.813 objets culturels.

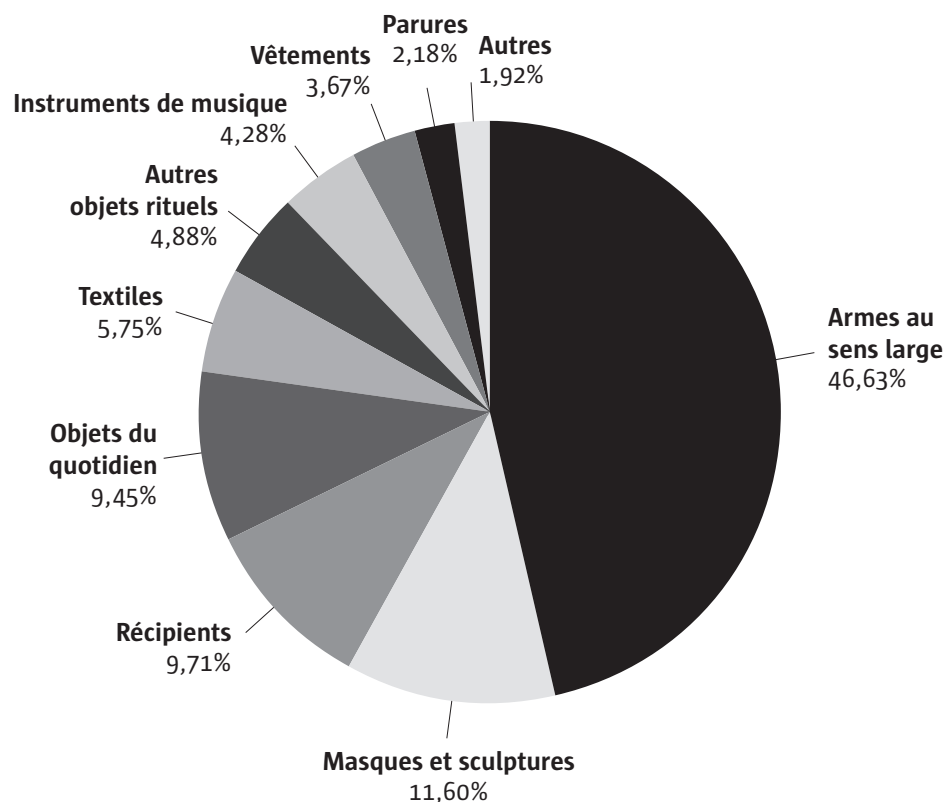
Ce chiffre ne reflète néanmoins pas encore tout à fait la réalité. De nombreuses acquisitions du musée ont à peine été documentées en leur temps, rendant quasi impossible aujourd'hui la détermination de leur origine exacte. Outre les 3.813 objets culturels ayant été créés sur le territoire de l'actuelle RDC, on trouve ainsi 495 pièces inscrites comme provenant d'Afrique centrale, souvent en l'absence de repères permettant de les localiser plus précisément. En outre, il est probable qu'une partie des 3.388 objets culturels qui ont été intégrés à la collection Monde – Afrique du MAS sans information sur leur lieu de création proviennent de l'actuelle RDC².

Avant de procéder à une analyse plus détaillée de la genèse de la collection, il est important d'en livrer une idée générale à partir des données de l'inventaire de la collection après filtrage. Une première approche possible pour esquisser ce profil est celle de la typologie. Les dénominations des objets sont des termes standardisés utilisés par les équipes des musées pour décrire une pièce de façon synthétique. Associer chaque objet de la collection à un terme défini fait partie de la procédure standard d'inscription à l'inventaire. Au total, on relève 220 noms d'objets.

Regrouper ces noms en catégories – en types – permet d'obtenir une vision d'ensemble de la collection (ill. 10). Près de la moitié de l'ensemble des objets culturels (1.777 objets soit 46,63 %) fabriqués en RDC sont des armes au sens large. Il s'agit d'une impressionnante collection de lances, sagaies, flèches, haches et couteaux, mais aussi d'armes remplissant une importante fonction rituelle ou cérémonielle. La deuxième catégorie en nombre est celle des masques et sculptures (442 objets, soit 11,60 %). La troisième grande catégorie (370 objets soit 9,71 %) est constituée de récipients (gobelets, paniers, pots...) ³.

Ill. 10

Répartition des objets de la collection congolaise par catégories d'objets.



Une deuxième façon de dresser le portrait de la collection est de partir des groupes culturels ayant créé les objets. C'est une démarche controversée, qui demande de procéder avec circonspection. L'ill. 11 montre le nombre d'objets par groupe culturel. Ces informations sont également extraites du système de gestion de la collection. Pour certains objets, le groupe culturel avait été noté dès leur intégration dans la collection. Pour d'autres, les conservateurs s'en sont chargés ultérieurement, en partant généralement de caractéristiques de style établis par l'histoire de l'art. Il s'agit donc d'une identification attribuée. Au total, seuls 1.923 objets culturels peuvent être identifiés de cette manière. Le tableau ne donne donc qu'une image partielle de la collection. En outre, les attributions à des groupes culturels sont plus nombreuses que les objets identifiés : 2.319 attributions pour 1.923 objets. Faute d'informations de provenance précises, ils ont en effet parfois été attribués à plusieurs groupes culturels.

Diviser et donc catégoriser les gens en groupes culturels ou « ethniques » était une pratique bien établie de l'entreprise coloniale⁴. Continuer d'utiliser ces subdivisions aujourd'hui pourrait certes être perçu comme la continuation d'un projet colonial mais cette référence à une identité collective est souvent la seule attribution possible d'un objet. Elle permet de le situer dans le contexte de ses utilisateurs d'origine et de cerner sa fonction et son usage. Et pour certaines personnes et groupes, cette identification garde son sens aujourd'hui : continuer à utiliser ces étiquettes leur permet non seulement d'avoir un aperçu des objets liés à leur communauté source, mais aussi de faire des recherches dans le cadre d'éventuelles demandes de restitution.

Kuba	331	Nsapo	24	Olombo	9	Bwende	3	Bari	1
Mangbetu	161	Boa	22	Budja	8	Dzing	3	Benge	1
Bushoong	131	Suku	22	Eso	8	Humbu	3	Budu	1
Ngbandi	118	Bati	18	Woyo	8	Hunde	3	Holoholo	1
Ngombe	107	Kusu	17	Banja	7	Kete	3	Komo	1
Songye	106	Loi	17	Hemba	7	Kutu	3	Kuyu	1
Mongo	94	Mamvu	16	Mbuun	7	Loki	3	Lese	1
Yaka	93	Twa	15	Nzakara	7	Mfinu	3	Mangbele	1
Zande	88	Lunda	14	Sango	7	Ngongo	3	Mpama	1
Pende	81	Boa-Bati	13	Sungu	7	Sengele	3	Nande	1
Luba	70	Mbala	13	Hungana	6	Vili	3	Ngapu	1
Kongo	54	Nkanu	13	Lele	6	Bali	2	Ngata	1
Tshokwe	41	Nkutshu	13	So	6	Banda	2	Ntomba	1
Luluwa	37	Yakoma	13	Tabwa	6	Efe	2	Pangwe	1
Lega	36	Binja	12	Shi	5	Hutu	2	Pere	1
Tetela	35	Lokele	11	Gobu	4	Lwena	2	Sabanga	1
Teke	34	Lombi	11	Iboko	4	Lwer	2	Songo-Meno	1
Angba	30	Yombe	11	Lobala	4	Mbuti	2	Topoke	1
Ndengese	30	Bembe	10	Ngul	4	Ngala	2	Wagenia	1
Konda	29	Kango	10	Togbo	4	Ngangele	2		
Poto	29	Kanyok	10	Yanzi	4	Saka	2		
Ngbaka	26	Bandia	9	Banja	3	Salampasu	2		
Nkundu	25	Mbole	9	Boma	3	Zombo	2		

III. 11

Nombre d'objets par groupe culturel sur la base du système de gestion de la collection.

L'ensemble d'objets culturels de loin le plus nombreux au sein de la collection congolaise est celui des objets créés et utilisés par des membres de la communauté kuba (voir aussi chapitre 4). Le royaume kuba suscite, dès la fin du 19^e siècle, un grand intérêt auprès des collectionneurs et des ethnographes du monde entier, et ce précisément en raison de sa production matérielle. Le royaume rassemblait en réalité un ensemble de groupes. Le groupe dominant était celui des Bushoong, dont était toujours issu le roi. Les Ngongo, les Kete et les Mbala faisaient également partie de cet ensemble. 481 objets, soit 20,7 %, peuvent lui être attribués.

Ce tableau montre en outre que la collection comprend de nombreux objets des Mangbetu, des Ngbandi et des Ngombe. Il s'agit surtout d'armes, qui ont été identifiées au cours des dernières décennies grâce à l'histoire de l'art et à l'anthropologie⁵.

Historique des acquisitions de la collection congolaise : acteurs et contexte

Dans cette deuxième partie, nous nous intéresserons de plus près aux recherches axées sur les collectionneurs, autrement dit aux recherches sur les personnes et institutions ayant offert, vendu ou légué des objets culturels du Congo aux musées de la Ville d'Anvers. Le but n'est pas seulement de dépeindre le contexte de la constitution et du développement de la collection ; identifier et documenter plus

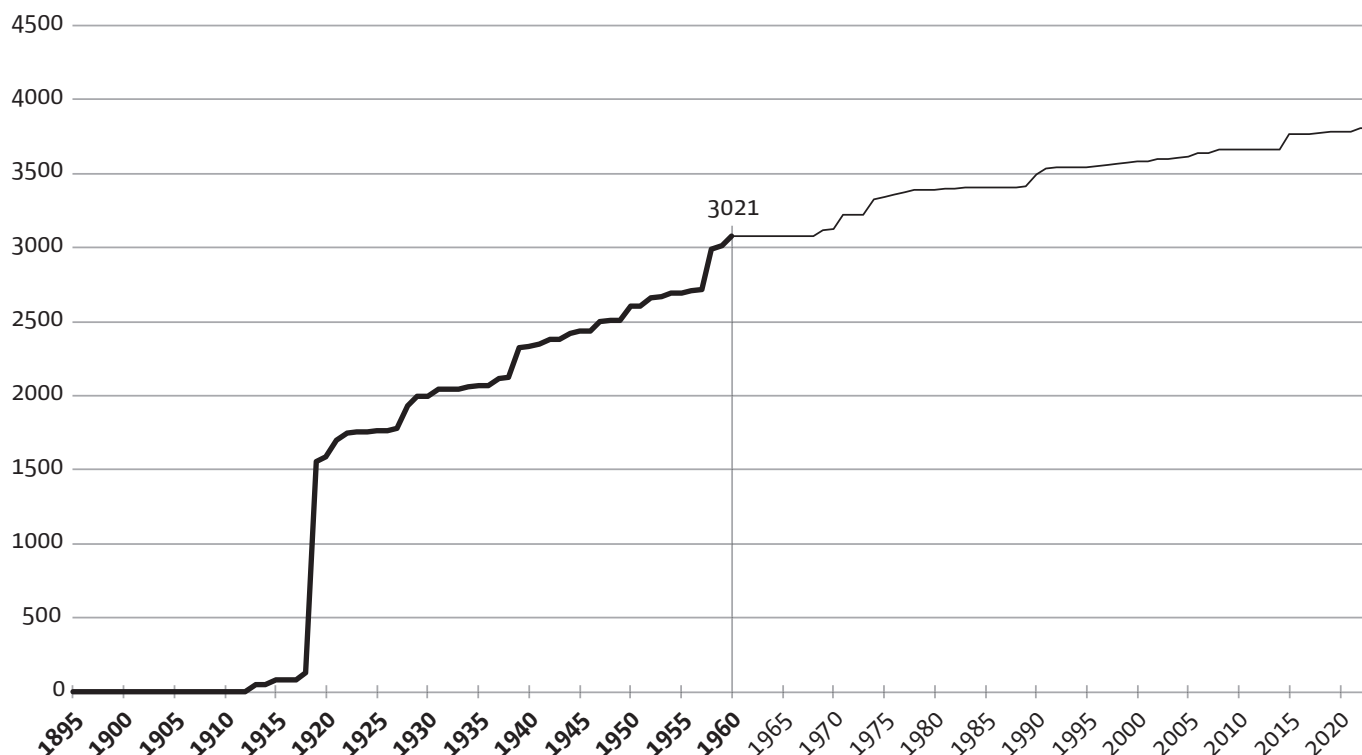
précisément ces acteurs permet aussi de mieux cerner le lieu de prélèvement des objets culturels intégrés aujourd'hui dans la collection du MAS et le moment où ils ont été extraits du Congo.

L'ill. 12 montre le nombre cumulé d'objets culturels congolais acquis et enregistrés au fil des années selon l'inventaire après filtrage. La première acquisition documentée date de 1896. Les premiers jalons pour constituer une collection d'objets culturels issus du bassin du Congo sont posés autour de la Première Guerre mondiale. Un bond en avant intervient en 1920, avec l'imposante acquisition auprès d'Henri Pareyn ainsi qu'une donation du ministre des Colonies Louis Franck. Dans les années qui suivent, la collection est complétée méthodiquement, mais aussi gérée de façon de plus en plus scientifique. En 1960, année de l'indépendance du Congo, la collection comptait 3.021 objets muséaux identifiés issus du Congo. Au total, pas moins de 84 personnes et institutions ont participé à la constitution de la collection entre 1896 et 1960. Nous avons procédé à une analyse de cet historique des acquisitions et du profil de ces personnes et institutions impliquées de l'une ou l'autre manière. Une annexe en fin de volume présente de brèves esquisses biographiques de ces 84 personnes établies à partir des informations disponibles dans les archives du MAS et de sources externes.

1914-1920 : une collection embryonnaire

L'histoire de la collection d'objets culturels du Congo telle que nous la connaissons aujourd'hui commence en 1914, peu avant le début de la Première Guerre mondiale. En 1913 s'ouvre dans le bâtiment de la Vleeshuis ou « Maison des Bouchers » tout juste rénové le Musée des Antiquités et des Arts appliqués. Il s'agit alors d'une succursale du Musée des Antiquités du Steen, qui présentait des objets d'art depuis 1864. On y trouve aussi une petite collection non européenne, du fait des contacts maritimes entre Anvers et des ports du monde entier⁶. L'aménagement d'une dépendance est l'occasion de constituer enfin une collection d'objets provenant de la colonie belge. Une trompe d'appel en ivoire et 42 armes exposées initialement au Musée des Antiquités sont transférées au Musée Vleeshuis.

Le premier objet d'origine congolaise enregistré dans l'inventaire a très probablement été transféré du Steen. Il s'agit d'une statue funéraire yombe, représentant une mère et son enfant, provenant du Bas-Congo (ill. 13). Cette statuette de bois entièrement blanchie au kaolin serait un don de Charles Crèvecoeur au musée en 1896. C'est le seul objet culturel, parmi tous ceux transférés depuis le



III. 12

Nombre cumulé d'entrées d'objets culturels du Congo.

Steen, disposant d'informations de provenance détaillées, qui restent cependant muettes sur la façon dont l'objet a été sorti du Congo. En effet, si la biographie de Charles Crèvecœur est connue dans les grandes lignes, on ignore tout de son lien avec cette statue funéraire. La *Biographie coloniale belge* nous indique qu'il est arrivé à Boma, alors capitale de l'État indépendant du Congo, au début de 1897, en tant que commis de 1^{ère} classe attaché à la direction des Finances⁷. Tombé très rapidement malade, il est contraint de rentrer en Europe et décède en mer le 30 avril. Même si l'année d'acquisition – 1896 – ne s'accorde pas parfaitement avec cette information, le fait est que Boma, où Crèvecœur a été affecté, est le territoire des Yombe. On ignore dans quel contexte la statuette est arrivée entre ses mains. La voie par laquelle elle a rejoint le Musée des Antiquités reste également une énigme, tout comme la raison pour laquelle cette acquisition est la seule de cette période dont l'inscription mentionne des données d'acquisition relativement précises.

Au départ de ce noyau de collection, le nouveau Musée Vleeshuis se constituera peu à peu une collection congolaise. En 1914, il reçoit par legs sept objets congolais, dont quatre *sanzas* ou lamellophones. En 1915, le poète et artiste graphique Max Elskamp fait don au musée d'une trompe en ivoire (inv. AE.1002) et d'un couteau (inv. AE.6296). Suit en 1916 une donation de 28 objets congolais par le Musée du Commerce. À nouveau, le contexte d'intégration de ces objets usuels et de ces instruments de musique dans les collections de ce musée et celui de leur sortie du Congo sont mal établis. Précision importante : il ne s'agissait pas exclusivement d'objets provenant de la colonie belge : sur les 182 pièces que comptait au total la donation, certaines provenaient d'autres pays, la Nouvelle-Zélande, la



III. 13

Mère avec enfant (statuette funéraire), Yombe (RDC), fin 19^e siècle, bois, kaolin, pigment, 37,3 × 13,3 × 10,8 cm. MAS, Anvers, inv. AE.0557, donation de Charles Crèveœur, 1896.

Nouvelle-Guinée et la Chine. Cet élément va rester une constante dans la genèse de la collection congolaise : il ne s'agissait pas alors d'une collection autonome, et sa constitution s'inscrivait dans la politique d'acquisition générale d'un musée collectionnant avec la même avidité des objets culturels d'autres parties du monde⁸.

1920 : Henri Pareyn et la croissance exponentielle de la collection

À l'issue de la Première Guerre mondiale, le Musée des Antiquités et des Arts appliqués conserve 81 objets culturels créés au Congo. En 1919, cet ensemble s'enrichit d'une donation de 47 armes par un certain Eug. Herkens, probablement Eugène Herkens, un courtier anversois. En 1920, la Ville parvient à étoffer considérablement sa collection congolaise en un seul apport. En janvier, elle donne en effet son accord pour l'achat d'un total de 2.816 objets, provenant pour près de la moitié du Congo belge, auprès d'Henri Pareyn (ill. 14)⁹. Il ne s'agit pas d'un inconnu pour la Commission administrative chargée de la politique muséale, qui lui a déjà acheté cinq « masques Fidji » en février 1919¹⁰. Gustave Royers, conseiller communal, député libéral et ancien ingénieur en chef de la Ville d'Anvers, réussit à convaincre les autres membres de la commission de l'intérêt de cette offre, car si « on trouve déjà dans les musées des produits de l'art oriental, il convient que l'art de notre colonie soit également représenté »¹¹. La modeste collection congolaise se composait en effet jusque-là principalement d'armes et de quelques objets usuels.

Avec cet achat, la Ville d'Anvers assoit la notoriété du Musée Vleeshuis, qui détient désormais une des plus grandes collections publiques d'objets culturels de la colonie belge. Une section « ethnologique et congolaise » est aménagée dans les combles

III. 14

Henri Pareyn (1869–1928),
début 20^e siècle.

Archives du MAS, Anvers.



du musée (ill. 2 & 3). Plus d'un tiers de la collection actuelle – 1.357 objets sur 3.813 – est issu de la collection Pareyn. En matière de recherche de provenance, ces acquisitions présentent néanmoins de nombreux défis. En 1920, Henri Pareyn, l'un des tout premiers collectionneurs et marchands d'objets culturels congolais, a déjà une certaine réputation. Il a par exemple vendu, en 1911 et 1918, des milliers d'objets au Musée du Congo belge à Tervuren. Cette institution a ensuite refusé de nouvelles offres de Pareyn, qui ne pouvait fournir que de maigres informations sur l'origine géographique ou culturelle des objets et sur la manière dont les intermédiaires de Pareyn étaient entrés en leur possession au Congo. À première vue, cela n'a pas posé de problème au musée anversoï¹². Frans Franck, membre de la Commission administrative, mécène et frère du ministre des Colonies de l'époque, Louis Franck (voir p. 46), s'est informé auprès du musée de Tervuren sur leur expérience avec Pareyn, mais n'a semble-t-il pas été rebuté par son mode de collecte « non scientifique »¹³.

L'achat de cette collection considérable dépourvue d'informations sur son origine constitue un obstacle de taille pour tout travail complémentaire de recherche de provenance. Collectionneur passionné, Henri Pareyn a progressivement accru ses connaissances sur les objets, mais ses archives restent introuvables. On sait en revanche qu'il n'a jamais mis les pieds dans la colonie. Né en 1869, il s'installe à Anvers peu après son mariage, en 1896. Il commence sa carrière comme marchand de cordages pour navires, ce qui lui permet de créer un réseau étendu de relations dans le port d'Anvers¹⁴. De nombreux détails de sa vie restent obscurs, de même

que la manière dont il a pu acquérir une telle quantité d'objets congolais, mais il est probable que ses activités professionnelles l'ont amené à entrer en contact avec les bateaux qui, à partir de la fin du 19^e siècle, font régulièrement le trajet d'Anvers au Congo et en rapportent des marchandises. De collectionneur, il devient marchand, nouant des relations avec de nombreux musées européens, collectionneurs privés et artistes d'avant-garde. Faute de documentation, on ignore comment se passaient les transactions. Payait-il les objets culturels qu'il acquérait ? Faisait-il du troc avec d'autres collectionneurs ? Le mystère reste entier.

1920-1945 : l'expansion se poursuit

Grâce aux pièces achetées auprès d'Henri Pareyn, les musées de la Ville d'Anvers disposent désormais d'une importante collection de base d'objets culturels issus du Congo belge. Au cours des années suivantes, ce noyau continue à se développer progressivement sous l'impulsion des membres de la Commission administrative. Les vingt-sept acquisitions groupées que le musée réalise entre 1920 et le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale laissent apparaître deux tendances manifestes, qui se trouvent réunies en la personne d'Henri Pareyn. Tout d'abord, on remarque que le statut de port colonial d'Anvers est un facteur décisif. Le port constitue en effet le principal trait d'union entre la colonie et la métropole et quantité d'objets culturels du Congo y circulent. D'innombrables personnes, entreprises et institutions sont impliquées de l'une ou l'autre manière dans l'entreprise coloniale. La deuxième caractéristique est le fait que le musée commence à s'adresser régulièrement à des marchands d'art afin d'élargir sa collection.

En tout cas, presque toutes les acquisitions de cette période se font auprès de particuliers, à Anvers même. Le musée, qui bénéficie d'un solide ancrage local, entretient des relations étroites avec le milieu colonial de la ville, qui commence réellement à s'organiser dans la dernière décennie du 19^e siècle, investissant notamment dans l'économie d'extraction coloniale. Nombre de figures appartenant à ces cercles font également partie de la Commission administrative du Musée Vleeshuis ou constituent une partie de ce réseau. Le réseau de personnes à l'origine de l'expansion de la collection congolaise durant cette période se confond ainsi presque entièrement avec le réseau colonial de la ville d'Anvers. En se penchant davantage sur les membres de ces réseaux, on constate clairement un profil commun. Nombre d'entre eux sont libéraux sur le plan politique et libres penseurs sur le plan philosophique tout en entretenant des liens économiques avec les entreprises portuaires et coloniales.



Ill. 15
Le ministre des Colonies
Louis Franck à travers la forêt
tropicale, dans le bassin de
l'Uélé, Congo belge, 1920,
carte postale.
MAS, Anvers,
inv. AE.2009.0018.0113.D.



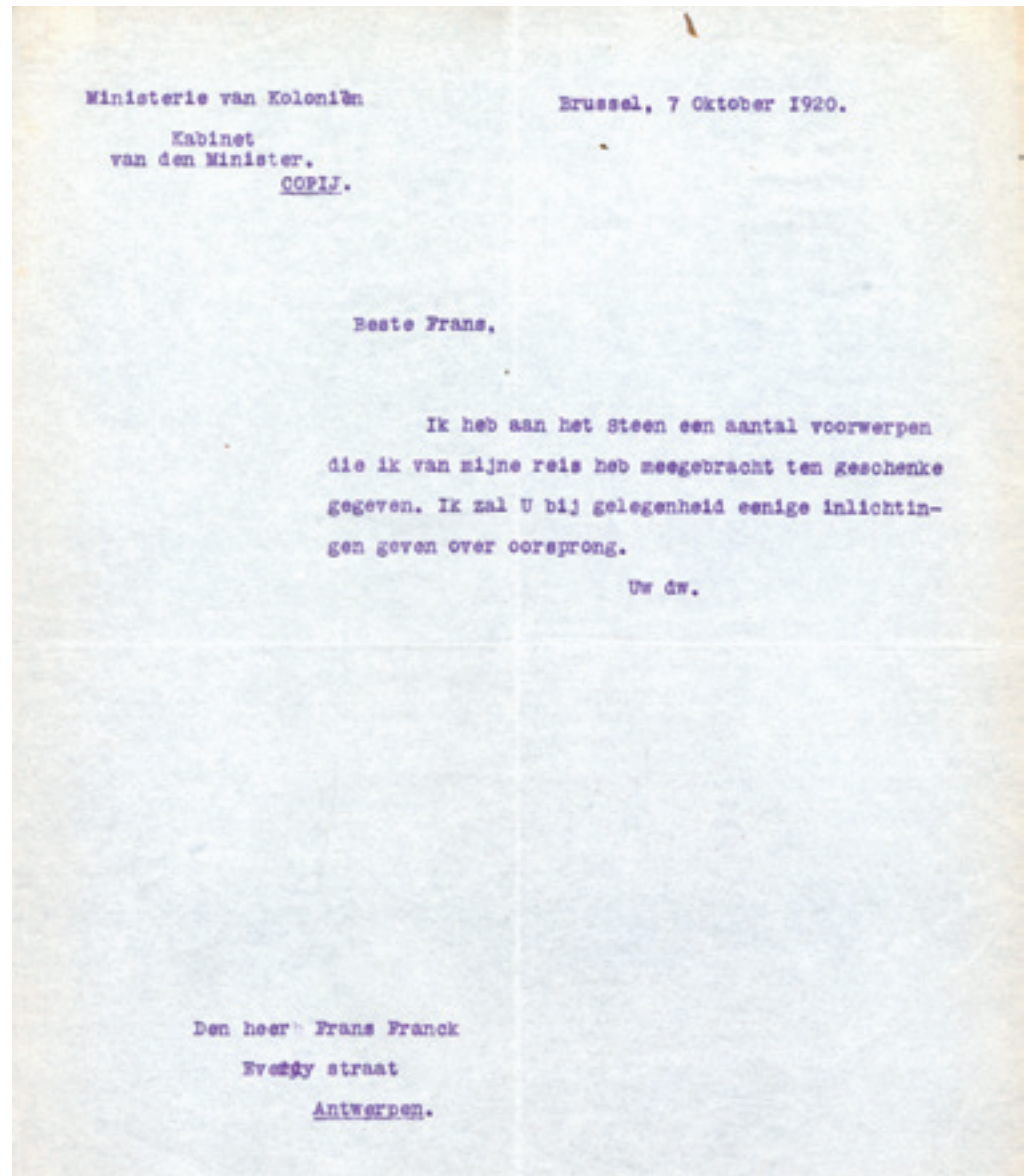
Ill. 16
Le ministre des Colonies Louis Franck examine la récolte de
coton, Congo belge, 1920, carte postale.
MAS, Anvers, inv. AE.2009.0018.0116.D.

L'un des apports les plus frappants à cet égard est la donation de plus de 80 objets par le ministre des Colonies Louis Franck¹⁵. Cet homme politique libéral anversois entreprend en 1920 un voyage d'inspection au Congo (ill. 15 & 16). Curieusement, à son retour, c'est au musée anversois qu'il cède les quelque 80 objets rapportés de son voyage. Pourtant, depuis des années, les collaborateurs du Musée du Congo belge de Tervuren demandent que tous les objets culturels significatifs en provenance de la colonie soient remis systématiquement à leur musée, notamment par les fonctionnaires coloniaux. Le fait que Louis Franck ait choisi de ne pas offrir les objets collectés dans l'exercice de ses fonctions à « son » musée est étonnant et trahit ses liens étroits avec le musée anversois¹⁶. Son frère, Frans Franck, est membre de la Commission administrative tout en étant un mécène connu pour soutenir des artistes contemporains. Le ministre lui écrit en ces termes : « J'ai fait don au Steen d'un certain nombre d'objets que j'ai rapportés de mon voyage. Je te donnerai à l'occasion quelques éclaircissements sur leur origine »¹⁷ (ill. 17). Aucune suite à cette lettre n'est connue et aucune information n'a été enregistrée dans l'inventaire de la collection¹⁸.

La liste des intermédiaires s'inscrivant dans le profil que nous venons de dresser est nettement plus longue. Aldemar Van der Cruyssen, père de Maurice-Pierre actif au Congo, fait ainsi don en 1922 de 111 objets au musée. Libéral et libre penseur, il publie en 1877 l'ouvrage *Afrika, naar de beste bronnen* (« L'Afrique, d'après les meilleures sources »). Inspiré par la Conférence géographique de Bruxelles organisée l'année précédente par Léopold II, il souhaite faire connaître l'Afrique centrale au grand public en Flandre¹⁹. Edmond et Hugo Odeurs, père et fils, qui appartiennent également à ce réseau libéral, font pour leur part respectivement don de 22 et de 14 objets du Congo. Les frères Robert et Paul Osterrieth, quant à eux, ne sont pas

III. 17

Lettre de Louis Franck à son frère Frans Franck, Bruxelles, 7 octobre 1920.
Archives du MAS, Anvers, dossier nominatif Franck.



seulement des chefs d'entreprise investissant au Congo belge, ils sont aussi des mécènes très actifs de la vie culturelle anversoise. Robert, également membre de la Commission administrative, a fait don d'au moins 155 objets culturels du Congo, essentiellement des armes. Après le décès inopiné de son frère Paul en 1939, sa collection privée, comprenant la statue à pouvoirs songye de Nkolomonyi (voir chapitre 3), est donnée au musée.

Les nombreux dépôts par des particuliers anversois durant cette période montrent en tout état de cause que collectionner des objets congolais était alors usuel à Anvers, et souvent depuis longtemps déjà²⁰. Cette tendance a prospéré dans le riche terreau des relations coloniales de la ville portuaire. Depuis la fin du 19^e siècle, l'élite commerçante d'Anvers profite, tout comme les personnes précitées, des possibilités économiques offertes par la colonie, alors que d'autres s'érigent en fervents propagandistes de l'entreprise coloniale. L'expansion de la collection congolaise du Musée Vleeshuis est étroitement liée à ce réseau colonial.

En général, on ignore comment ces objets donnés, légués ou vendus au musée sont arrivés entre les mains de ces intermédiaires. La majorité d'entre eux n'ont jamais fait le voyage vers la colonie. Du reste, les collaborateurs du musée eux-mêmes n'ont jamais entrepris la moindre expédition de collecte au Congo²¹. Relevons toutefois quelques exceptions notables. Paul Osterrieth, par exemple, a réceptionné en mains propres la statue à pouvoirs de Nkolomonyi (inv. AE.1940.0001.0047) à Lusambo en 1923 (voir chapitre 3).

Pour trois des cinq objets dont une certaine Mme Henk Van Daele a fait don au musée en 1935, il a été mentionné dans l'inventaire : « Acheté par le dr Van Daele sur le marché de Matadi en 1898 ». Le couple Van Daele n'a pas pu être identifié. Citons comme dernier exemple Ch. Jongelinghs, avocat et photographe établi à Élisabethville (auj. Lubumbashi), mais on ignore s'il a acquis sur place les 14 objets dont il fait don au musée en 1923²².

Il est probable que nombre d'autres intermédiaires n'ayant jamais fait le voyage ont constitué leur collection sur le marché des objets d'art en pleine efflorescence à Anvers. Le musée a depuis toujours entretenu des relations étroites avec ce milieu. Frans Claes, premier conservateur du Musée Vleeshuis en 1913, est lui-même collectionneur et marchand d'art²³.

Après l'achat des pièces auprès d'Henri Pareyn, la collection du musée a continué à s'agrandir au fil d'acquisitions ciblées auprès de marchands. En 1930, par exemple, Frans Franck persuade les autorités anversoises d'acheter la statue d'ancêtre hembra (voir chapitre 5) dans le cadre d'une exposition d'art à Bruxelles, pour la somme considérable de 20.000 francs français. La même année, le musée achète 58 pièces à la salle de ventes publiques anversoise Breckpot²⁴. L'achat d'un bonnet mbole chez le pelletier L. Andreikovits atteste que des objets congolais circulaient aussi en dehors du marché habituel des objets d'art. Fait exceptionnel, il est spécifié que la coiffure en jonc et poils de singe a appartenu à « Afalomata, chef bambolé du village d'Elipa, près d'Opala (district d'Aruwimi) »²⁵ (ill. 18). Ce chef n'a pas pu être identifié plus précisément, et on ignore également comment cette coiffe a pu aboutir dans un magasin de fourrures à Anvers.

Dans l'entre-deux-guerres, tandis que la collection du musée continue de croître – en 1940, 2.124 objets figurent à l'inventaire –, sa gestion se professionnalise progressivement, essentiellement sous l'impulsion du conservateur Jan Denucé,

III. 18

Fiche d'inventaire de 1941-1947 de la coiffe (inv. AE.6569) ayant appartenu au chef Afalomata, du village d'Elipa.

Archives du MAS, Anvers.

Nr : A.E. 6569.		Voorwerp : <u>Kleding</u> Hoofddeksel		L. : cm B. : cm H. : 18,7 cm D. : ± 19 cm
STAD ANTWERPEN OUDHEIDKUNDIGE MUSEA Etnografisch Museum Herkomst : Afrika Gebied : Centraal Strek : Aruwimi-District Sam : <u>MOLE</u> Localiteit : Elipa Datering : Auteur : Refer. :		Beschrijving : Hoge helmvormige muts; over een volgens het open- gewerkt-driërchtingsysteem van bruine plantenve- zels gevlochten frame een bekleding uit zeildoek van Europese herkomst, geheel overtrokken met grijskleurige apenhuid; aan de rand aangenaalde repen uit zwarte plantenvezels. - Bijgevoegd etiket met tekst : Aan de ene zijde : L. Andreikovits, Maison fondée en 1849, Pourrures. Aan de andere zijde : casque en osier et peau de singe ayant appartenu à AFALOMATA, chef Bamolé du village d'ELIPA près d'OPALA (district de l'ARUWIMI), LOMANI, CONGO BELGE.		
Dos. naam ☐ Foto ☐ Neg. ☐ Dos. nr ☐ Disp. ☐ Tentoong. ☐ Drskpt. ☐		Verwijzingen : Literatuur :		
Verwerving : Aankoop Datum : 7 augustus 1924 Prijs :		Toestand : Zeer sterk aangegeten door insecten (haar van huid totaal verdwenen) Behandling :		

successeur de Frans Claes. Denucé engage un jeune anthropologue – Frans M. Olbrechts – à titre d'expert pour la collection ethnographique²⁶. C'est à son initiative que la présentation des objets congolais du Musée Vleeshuis est modifiée. Les crânes d'animaux sont retirés des vitrines et transférés au « département des échanges ». Un espace plus modeste est accordé à la vaste collection d'armes, présentée jusque-là sous la forme de panoplies²⁷. L'exposition *Kongo-Kunst* (« L'art du Congo », décembre 1937–janvier 1938) – qui reste aujourd'hui encore gravée dans les mémoires – est le point d'orgue de cette approche et de cette présentation plus scientifique²⁸.

L'inventaire de la collection est en outre systématisé. Olbrechts introduit de nouvelles fiches qui doivent permettre une inventarisation plus rigoureuse. Résultat : en 1940, il enregistre 179 objets culturels jamais catalogués jusque-là, et dont toute trace de provenance avait disparu. Cette opération de récupération explique la brusque augmentation du nombre d'objets de la collection en 1940 (voir ill. 12).

Après la Seconde Guerre mondiale

Les tendances qui s'étaient dessinées dans l'entre-deux-guerres se poursuivent au lendemain du conflit. La professionnalisation croissante amène à choisir des conservateurs de formation universitaire : d'abord Pieter Jan Vandenhouste, puis, à partir de 1952, Adriaan Claerhout. L'un et l'autre se sont formés en histoire de l'art africain auprès de Frans M. Olbrechts. La nomination de Claerhout coïncide avec la constitution d'un Musée d'Ethnographie autonome, destiné à réunir toutes les collections non européennes de la Vleeshuis²⁹.

Au fur et à mesure que les conservateurs voient leur rôle gagner en importance, celui de la Commission administrative se vide du sien. Sous Jan Denucé, elle avait

déjà été réduite à une instance consultative. Dans l'entre-deux-guerres, ses membres contribuaient encore à l'accroissement de la collection à travers leur propre réseau, mais après 1945, c'est à peine si la commission se réunit encore³⁰. De leur côté, les collaborateurs du musée s'efforcent d'agrandir la collection de façon méthodique, en collaborant avec des marchands d'art, et en essayant de combler ce qu'ils considèrent comme des lacunes. Un premier achat important sur le marché des objets d'art a lieu pendant la guerre. En 1942 et 1944, la Ville achète une série d'objets culturels à Jan Jaak (Jacques) Jacobs. Le premier lot consiste en deux statues à pouvoirs du Bas-Congo. Pieter Jan Vandenhouste, qui n'est encore que collaborateur du département ethnographique à l'époque, est enthousiasmé car il s'agit de deux pièces exceptionnelles tant sur le plan artistique que scientifique. Jacobs les vend, moyennant commission, pour le compte d'un certain M. Sterkendries³¹. Ce dernier a prêté les deux sculptures en 1937 pour l'exposition *Kongo-Kunst* (« L'art du Congo »). Une des deux statues à pouvoir – une *nkishi nkondi* – aurait été acquise, selon Pieter Jan Vandenhouste, à la fin du 19^e siècle durant « l'expédition d'Audiffret ». Mais celle-ci n'ayant pas encore pu être identifiée, les circonstances de cette acquisition restent obscures. Jacobs vend finalement dix-huit objets au musée, dont trois au moins, cédés en 1944, proviennent de l'ancienne collection Sterkendries³².

Si, les premières années de l'après-guerre, les acquisitions se poursuivent de façon plutôt intuitive, au gré des occasions qui se présentent, Adriaan Claerhout élabore ensuite une stratégie d'acquisition mieux définie. Aspirant à offrir au Musée d'Ethnographie une collection riche et représentative, il déplace la priorité vers d'autres pays et continents que le Congo et l'Afrique. Les acquisitions d'objets culturels congolais visent essentiellement, désormais, à combler des lacunes en matière de groupes culturels ou de régions³³.

Contrairement à ce qui se faisait dans l'entre-deux-guerres, Adriaan Claerhout s'adresse aussi à des marchands belges non anversois et étrangers. Pour limiter les dépenses, il conclut parfois des accords d'échange avec des commerçants spécialisés. En 1955, par exemple, le musée échange des pièces congolaises et asiatiques avec deux marchands belges connus, Jef Vanderstraete et Jacques Schwob³⁴.

On sait peu de choses des canaux utilisés par ces marchands eux-mêmes pour acquérir les objets culturels qu'ils négocient. Les onze objets culturels kuba achetés à la marchande d'art allemande Lore Kegel en 1959 est l'une des rares exceptions. On sait que les objets qu'elle met en vente ont été collectés par ses soins ou par son

filis Boris Kegel-Konietzko lors de voyages au Congo dédiés à cette fin dans les années 1950. Elle aurait reçu en guise de présents un certain nombre d'objets culturels directement de la main du roi kuba, mais de nombreux aspects restent obscurs sur les circonstances précises de ce don.

Parallèlement à ces achats – de plus en plus ciblés –, la collection congolaise s'accroît aussi grâce à des donations et à des legs. Ces apports s'inscrivent dans le prolongement de ceux de l'entre-deux-guerres, étant presque tous en rapport avec le statut de ville portuaire coloniale d'Anvers et son réseau de liens avec la colonie. Un des premiers apports de cette période est le legs de Jozef Maria Nicolaas Sieren en 1951. Cet homme avait réuni, tout au long de sa vie, une imposante collection d'armes européennes et non européennes, parmi lesquelles une centaine du Congo. Aucune information n'a été conservée sur la provenance de sa collection.

Deux enrichissements de cette période sont intéressants en matière de provenance. Le premier est le fonds George Van Deuren. À partir de 1953, ce collaborateur du Musée d'Ethnographie a fait plusieurs dons à son employeur d'objets culturels, d'abord du Congo belge puis ensuite aussi d'autres régions. En 1953, 1954 et 1960, il a notamment offert au musée une série d'objets issus du royaume kuba, qu'il avait reçus de son oncle, l'administrateur territorial René Van Deuren. Celui-ci, responsable de l'administration coloniale de cette région depuis les années 1930, est décédé en 1953. Ses contacts personnels avec la cour royale lui ont permis d'acquérir de très nombreux objets. Il se serait agi principalement de présents remis par le roi en personne, une tactique fréquente de la cour kuba pour préserver l'autonomie du royaume vis-à-vis des autorités coloniales belges (voir chapitre 4). Il convient toutefois de manier avec prudence l'idée de « spontanéité » de ces cadeaux du fait d'un rapport de forces foncièrement inégal³⁵.

Les mêmes réserves s'appliquent aux conditions d'acquisition de la statue luluwa offerte au musée par Paul Timmermans (inv. AE.1959.0043). Nommé en 1956 professeur de dessin à l'Athénée interracial de Luluabourg (auj. Kananga), il se met rapidement à collectionner à grande échelle des objets du patrimoine culturel local, les utilisant comme sources d'inspiration pendant ses cours. Son activité de collecte se fait de plus en plus méthodique, et il se fait conseiller par des collaborateurs des musées de Tervuren et d'Anvers. Au second, il fait don en 1959 d'une statuette, tout en déposant en prêt vingt autres objets culturels (essentiellement des objets luluwa, mais aussi kuba, songye et luba) avec une option d'achat ultérieur.

Adriaan Claerhout sélectionne certaines de ces pièces pour l'exposition *West-zuid-oost* (« Ouest-sud-est ») qu'il organise en 1960. Mais le musée n'ayant pas réussi à réunir les fonds nécessaires à l'achat, Paul Timmermans reprend les objets fin 1961, à l'exception de deux statuettes qu'il cède finalement au musée³⁶. Il ne fournit pas d'informations spécifiques sur la provenance de ces dons. Paul Timmermans avait payé ses acquisitions au Congo, mais on peut néanmoins se poser des questions sur sa façon de procéder. Outre le fait qu'un doute existe sur l'authenticité de certaines de ses acquisitions, les données disponibles laissent penser qu'il ne fournissait pas toujours suffisamment d'informations et qu'il ne laissait pas toujours le temps aux communautés concernées d'accepter une vente éventuelle en toute connaissance de cause³⁷.

Une dernière acquisition remarquable de cette période résulte de l'échange organisé par le Musée ethnographique avec les frères capucins en 1957. Cet ordre religieux catholique disposait à Anvers d'une procure des missions, qui envoyait depuis 1910 des missionnaires dans le nord de la colonie belge. Alors que, pour d'autres musées, les missionnaires ont joué un rôle important d'intermédiaires dans l'acquisition d'objets culturels, le profil libéral et libre penseur de la Commission administrative de la Vleeshuis pendant l'entre-deux-guerres a toujours compliqué ces connexions. Néanmoins, de nombreux instituts religieux missionnaires disposent alors d'une procure des missions dans la ville portuaire. L'accord d'échange entre le musée et les capucins stipule que le premier céderait sept objets culturels congolais en échange de sept objets ngbandi (de la région de l'Ubangi dans le nord du Congo, où la congrégation est alors active) et de cinq objets de l'actuel Pakistan, son autre territoire de mission³⁸.

L'indépendance du Congo n'a pas constitué un tournant dans l'historique des acquisitions de la collection congolaise conservée aujourd'hui au MAS. Pendant de longues années, et même des décennies, la collection va continuer de grandir selon le même schéma que dans l'immédiat après-guerre : par l'entremise d'un réseau principalement anversoïse et par des acquisitions plus ciblées sur le marché des objets d'art. En outre, une part significative des objets arrivés au musée pendant la période post-coloniale ont été acquis au Congo avant 1960. L'apport le plus important en termes d'ampleur au-delà de 1960 est ainsi la collection privée de Frans Olbrechts. Après son décès en 1958, sa veuve, Margriet Olbrechts-Maurissens, a cédé, entre 1963 et 1979, 172 objets culturels du Congo au Musée d'Ethnographie. Il s'agit pour l'essentiel de donations, le reste étant acheté par le musée. Ce n'est que récemment

qu'on s'est intéressé au contexte de l'obtention de ces objets culturels au Congo ; jusqu'aux années 1990, les archives du musée restent pratiquement muettes à cet égard.

Les acteurs

Au total, 84 personnes et institutions sont impliquées dans l'entrée, entre 1896 et 1960, des objets culturels congolais dans les collections désormais intégrées au MAS. À l'exception de Béla Dezső Hein, de Lore Kegel et de la Wellcome Collection, il s'agit d'acteurs établis en Belgique, qui ont fait don, vendu, légué, échangé ou transféré ces objets. Aucun d'entre eux n'a été transmis sans intermédiaire par une personne ou une institution congolaises. Dix de ces 84 acteurs ont acquis au Congo même une partie au moins de leurs objets transmis à la Ville d'Anvers : Charles Crèvecoeur, Maurice-Pierre Van der Cruyssen, Louis Franck, Paul Osterrieth, [?] Buyssens, les frères capucins, Karel Bollengier, Paul Timmermans, J. Van de Walle et le père Jan Vissers. En ce qui concerne Robert Osterrieth, Ch. Jongelings, Mme Henk Van Daele, Willem Claes, Emiel Verleyen et Lore Kegel, il est possible que les objets transmis soient entrés en leur possession lors de leurs propres séjours au Congo. Une donation a été enregistrée en 1945 en tant qu'entrée anonyme. Pour 181 objets, on ne dispose d'aucune information sur les circonstances de leur entrée dans les collections.

Le tableau ci-après montre, pour chaque acteur, le nombre d'objets culturels transmis provenant du Congo et le nombre de ceux provenant d'autres régions. Comme indiqué dans ce chapitre, les collections transférées au musée qui se composent d'objets de différentes régions du monde intègrent généralement des objets congolais. Les acteurs sont classés par ordre chronologique. Quatre données sont reprises pour chacun d'eux : leur nom, la date de l'entrée dans les collections des prédécesseurs du MAS, le mode d'acquisition (donation, achat, legs, échange ou transfert) et le nombre de pièces. Lorsqu'un acteur a cédé des objets culturels au musée à différents moments, seule la première date d'enregistrement dans le système d'inventaire de la collection est reprise. En ce qui concerne les objets congolais, les chiffres donnent la situation en 1960. Les objets que certains acteurs ont cédés au musée après cette date ne sont pas pris en compte.

Conclusions

L'un des objectifs de ce chapitre était de cartographier le réseau des intermédiaires qui, jusqu'en 1960, a été à la base de la collection congolaise conservée aujourd'hui au MAS. En guise de conclusions, reprenons-en les grandes lignes :

- > Avant tout, force est de constater que les archives du musée ne contiennent pratiquement aucune information sur la manière dont les objets culturels du Congo ont été sortis du pays, ni sur le contexte de leur prélèvement. Toutefois, les sources disponibles (dossiers nominatifs, procès-verbaux de la Commission administrative...) mentionnent en général au moins le nom de la personne qui a déposé les objets, et exceptionnellement celui d'un précédent propriétaire. Mais on ne trouve presque jamais d'informations de provenance sur la période congolaise de l'histoire des objets. Manifestement, on n'accordait alors guère d'importance à la recherche ou à la consignation de ces données³⁹.
- > Cette absence d'informations de provenance sur la période congolaise de l'histoire d'un objet ou d'une collection est aussi imputable au fait qu'une poignée seulement d'intermédiaires collectaient les objets directement *in situ*, ce qui complique singulièrement la recherche de provenance. Parmi les personnalités intéressantes impliquées au Congo dans l'acquisition des objets culturels et qui les ont eux-mêmes – ou par l'intermédiaire de leur famille après leur décès – cédés ensuite au musée, on peut citer Louis Franck, Paul Osterrieth et Paul Timmermans.
- > L'analyse du réseau et du profil des intermédiaires révèle le rôle particulièrement frappant joué par Anvers en tant que ville portuaire (coloniale). La quasi-totalité des personnes et institutions qui ont vendu, donné ou légué des objets culturels étaient en effet établies dans la Métropole. Il faut attendre la fin des années 1950, alors que la collection a gagné en renommée et que le travail du musée s'est professionnalisé, pour voir des personnes sans lien direct avec la cité transmettre leur collection. La synergie manifeste entre le milieu colonial anversois et les musées communaux a été le vecteur essentiel du développement de la collection congolaise.
- > Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, ce réseau anversois, tissé à travers diverses activités et de multiples cercles, est pour l'essentiel constitué de libéraux libres penseurs. Cette communauté idéologique a favorisé une expansion constante et relativement spontanée de la collection, tout en expliquant aussi l'absence, par exemple, et pendant longtemps, d'acquisitions par le biais de missionnaires,

III. 19

Tableau reprenant, pour chaque acteur, le nombre d'objets culturels provenant du Congo et d'autres territoires, transférés entre 1896 et 1960.

			Congo	Afrique (hors Congo)	Asie	Amérique	Océanie	Maritime	Anvers	Autre
Crèveœur, Charles	1896	don	1							
Haag, Alfred	1914	?	7	12	191	25	123			11
Musée des Antiquités	1914	transfert	42	29	32	24	6	270	89	
Elskamp, Max	1915	don/legs	50	76	126		2	2		16
Handelsmuseum	1916	don	30	48	32	6	31		3	34
Herkens, Eug.	1919	don	47	65			3			23
Franck, Louis	1920	don	82	14						
Osterrieth, Robert	1920	don	155	5	3				10	8
Pareyn, Henri	1920	acquisition	1374	1414	2	1	5		1	7
Odeurs, Edmond	1921	don	14						2	
Odeurs, Hugo	1921	don	20	9					2	
Van der Cruyssen, Aldemar	1922	don	111	44						35
Deprez, A.	1923	don	12	1						
Geudens, Edmond	1923	legs	23	2	43				89	
Jongelinghs, Ch.	1923	don	14	2						31
Colie, E.	1924	don	2							
Van Den Eynde, ?	1924	don	2	2						
Andreikovits, L.	1924	acquisition	1							
Hemeleers, Ch.	1925	don	1	3			69			
Milpas, ?	1930	don	6							
Breckpot, galerie	1930	acquisition	57		1					
Hein, Béla Dezsó	1931	acquisition	1							
Van Hauwaert, ?	1931	don	1							
Baetes, Jules	1934	legs	43	16	151	3		1	155	7
Adriaensen, J.E.	1935	don								
Van Daele, Henk (Mme)	1935	don	5			1				
Kampers (Mlle), ?	1935	don	6							
Van Damme, ?	1936	don	1						4	

			Congo	Afrique (hors Congo)	Asie	Amérique	Océanie	Maritime	Anvers	Autre
Nuyens, A.	1936	don	1							
Verhulzen, ?	1937	acquisition	1							
Dehondt, Gustave Guillaume	1938	acquisition	1							
Grauls, M.	1938	don	1							
Meyers, ?	1939	don	1							
Osterrieth, Paul	1940	don	21	22	67	5	2	2	150	8
Claes, Willem	1941	don	5				2			1
De Jongh, A.	1941	don	12	5	12	1	14		5	2
Engels, Frans	1941	don	2							
Jacobs, Jan Jaak (Jacques)	1942	acquisition	15	4	2		2			
Van Heesvelde, F.	1943	don	31	13	3			3		
Bulens, A.	1945	acquisition	18	12						
Leyssens, Arthur	1945	don	2							
Crets, Yvonne	1946	acquisition	16	4						
Ville d'Anvers (?)	1946	transfert	1	6	12			22	31	1
Delbecque, C.	1948	acquisition	46	7	4				5	16
Van Beylen, Jules	1949	don	3					57		
Sieren, Jozef Maria Nicolaas	1951	legs	95	184	137		8		67	
Association maritime belge	1953	don	63	24	8	9	18			2
Van Deuren, George	1953	don	6	41	1	3	2		3	1
Looymans, Anna	1953	don	1							
Musée de Folklore	1953	transfert	1	4	248	1		293	36	3
Kunnen, Jan	1954	don	1							
Lamot, A.	1954	don	2							
Rasmussen, ?	1954	acquisition	1							
Vollemaere, ?	1954	don	1	1						
Dupont, Philippe	1954	acquisition	1	10						
Schwob, Jacques	1955	échange	7	1						

			Congo	Afrique (hors Congo)	Asie	Amérique	Océanie	Maritime	Anvers	Autre
Vanderstraete, Jef	1955	échange/don	6	15	4	1	16		1	
Wellcome Collection	1955	don	4	83	29	17	178			3
Katz, M.	1956	don	2	4	1					
De Schlutterbach, F.	1956	don	1							
Mestach, Willy Jean	1956	acquisition	1	12			4		1	
Buyens, ?	1957	don	5							
Frères capucins	1957	échange	7		5					
Jambers, Willy	1958	don	3		6					4
Museum voor Folklore (Zottegem)	1958	transfert	1		13					
Pauwels, ?	1958	don	2							
De Vos, J.	1958	don	1		1			1		
Bollengier, Karel	1959	don	21							
Gombert, C.	1959	don	9							
Kegel, Lore	1959	acquisition	11	61						
Van De Sande, Remi	1959	acquisition	2	12		3	29			
Timmermans, Paul	1959	don	1							
Visser, Jan	1959	acquisition	1							
Zilvermuseum Sterckshof	1959	don	174	5	8	40	9	304	1703	1
Van Remoortere, Alfons	1959	acquisition	2	13	1	3				
Musée Vleeshuis	1959	transfert	76	488	660	213	4	482	310	57
Lenaerts, Henri	1959	acquisition	2							
Van Schoor, L.	1960	acquisition	1							
Van Uytfangh, Walter	1960	don	1							88
Vandenhouste, Pieter Jan	1960	acquisition	1		1					
Verleyen, E.J.B.	1960	don	1							
Van de Walle, J.	1960	acquisition	8							
Beer, Edgar	1960	acquisition	2		5	6	4			

pourtant très présents à Anvers.

- > Dans son désir de constituer une collection étendue et représentative, le musée a également acheté régulièrement des pièces ou pratiqué des échanges sur le marché de l'art alors en plein essor, d'abord à Anvers, mais aussi, après la Seconde Guerre mondiale, à Bruxelles et à l'étranger.
- > Pour une part notable des objets collectés durant la période étudiée, les informations consignées ou connues sont limitées, comme l'avaient déjà montré les recherches visant à déterminer l'ampleur de la collection. Ces informations lacunaires témoignent d'une certaine nonchalance dans l'organisation de la collection, mais aussi d'une négligence manifeste dans la documentation du contexte de l'entrée de ces objets dans les collections des musées anversois et de leur histoire antérieure. Les raisons de cette négligence ne sont pas évidentes. Était-ce une façon d'occulter le contexte potentiellement violent ou problématique d'extraction de ces biens patrimoniaux de la colonie ? Était-ce une simple négligence de la part des collaborateurs des musées anversois ? Marieke Bloembergen attribue cette indifférence à l'égard de l'histoire (coloniale) des pièces muséales à un amour de l'objet en tant que tel, mais aussi à la cupidité. Il s'agissait en effet d'oblitérer la violence entourant potentiellement l'histoire de l'objet afin de préserver l'intérêt scientifique à son égard⁴⁰. Quoiqu'il en soit, le manque d'informations dans les archives muséales rend aujourd'hui extrêmement malaisée et souvent impossible toute reconstitution de l'historique de provenance complet de la collection congolaise.
- > Enfin, le développement de la collection congolaise cadrerait avec un intérêt plus général pour les objets culturels ethnographiques issus du monde entier. Les objets congolais donnés ou vendus par les intermédiaires du réseau faisaient souvent partie de collections plus larges comprenant des objets d'autres régions du monde.

1. Larissa Förster citée dans Vanhee 2023, p. 85.
2. Depuis la création du MAS en 2011, la collection est subdivisée en « Collection maritime », « Collection Ville », « Collection Musée Vleeshuis », « Collection Ethnographie », « Collection Musée Smidt van Gelder », « Monde – Afrique », « Monde – Asie », « Monde – Océanie », « Monde – Amérique », « Monde – Europe », « Monde – Transcontinents ».
3. Par souci d'exhaustivité, on ajoutera que si – comme le montrent d'anciennes photographies (voir ill. 2) –, de nombreux animaux naturalisés étaient autrefois exposés, aujourd'hui, la collection ne compte presque plus d'objets relevant des sciences naturelles. Par ailleurs, la collection congolaise du MAS ne comprend pas de restes humains.
4. Pour une présentation succincte de la complexité des étiquettes « ethniques » et des identités collectives, voir Mathys 2021.
5. À l'instar d'autres publications, Elsen 1992 a permis un bond en avant dans l'attribution des armes de la collection à ces groupes culturels.
6. Beyers & De Palmenaer 2018.
7. « Crèvecoeur (Charles Louis Constantin) », Biographie coloniale belge, tome III, 1952, col. 173 (https://www.kaowarsom.be/fr/notices_crevecoeur_charles_louis_constantin).
8. Sur les acquisitions provenant du Musée du Commerce, voir Lagae, De Palmenaer & Sabakinu Kivilu 2012 ; Beyers & De Palmenaer 2018.
9. MAS-Archief, Anvers, VHA.6.VC.4, Verslagen zittingen Bestuurlijke Commissie van het Museum voor Oudheden (1910–1938), p. 149. Les archives historiques du Musée Vleeshuis ont été récemment transférées au MAS. L'histoire d'Henri Pareyn et des pièces qui lui ont été achetées a été abondamment traitée, voir De Palmenaer 2020c et De Palmenaer 2011.
10. MAS-Archief, Anvers, VHA.6.VC.4, Verslagen zittingen Bestuurlijke Commissie van het Museum voor Oudheden (1910–1938), p. 12. Aujourd'hui, le MAS ne détient plus que quatre objets provenant de ce lot. On ignore ce qu'il est advenu du cinquième.
11. « in de musea reeds voortbrengsels van Oostersche Kunst voorhanden zijn, de kunst van onze kolonie ook dient vertegenwoordigd », MAS-Archief, Anvers, VHA.6.VC.4, Verslagen zittingen Bestuurlijke Commissie van het Museum voor Oudheden (1910–1938), p. 149.
12. Archives du MRAC, Tervuren, HA.02.0040.11, lettre du ministre des Colonies Louis Franck au directeur Alphonse de Haulleville, 22 juillet 1921.
13. Au Musée du Congo belge à Tervuren aussi, les avis sur Henri Pareyn se sont révélés partagés. Une fois l'achat finalisé par la Ville d'Anvers, il aurait néanmoins tenté de racheter un certain nombre de pièces, voir MAS-Archief, Anvers, VHA.6.VC.4, Verslagen zittingen Bestuurlijke Commissie van het Museum voor Oudheden (1910–1938), p. 155.
14. Entretien avec les arrière-petites-filles de Pareyn, Brigitte Danhier et Martine Willems, Anvers, 22 novembre 2023.
15. Meeuwis 2020.
16. Son prédécesseur, Jules Renkin, avait également fait un voyage d'inspection au Congo, en 1909. Il avait remis la majeure partie des objets acquis par ses soins au Musée de Tervuren, en deux fois : d'abord en 1911, puis curieusement en 1920 seulement (voir la base de données en ligne de la collection du MRAC, <https://webarch.africamuseum.be/collections/browsecollections/humansciences/>). Il gardera au moins l'un de ces présents entre ses mains : une statuette *ndop* kuba, que son fils vendra en 1961 au Brooklyn Museum de New York.
17. « Ik heb aan het Steen een aantal voorwerpen die ik van mijne reis heb meegebracht ten geschenke gegeven. Ik zal U bij gelegenheid eenige inlichtingen geven over [hun] oorsprong », MAS-Archief, Anvers, Naamdossier Louis Franck, lettre de Louis Franck à Frans Franck, Bruxelles, 7 octobre 1920.
18. Finalement, le Musée Vleeshuis n'acceptera pas l'ensemble des objets proposés par Louis Franck. Vingt blocs de bois, destinés à servir dans un cours de sculpture, lui ont été retournés. MAS-Archief, Anvers, VHA.1.INK.11, Inkomboek Vleeshuis (1919–1928), 15 octobre 1920.
19. « Van der Cruyssen, Aldemar », dans *Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, <https://encyclopedievlaamsebeweging.be/nl/van-der-cruyssen-aldemar>.
20. De Palmenaer 2020b, pp. 66–69.
21. Par contre, le Musée Vleeshuis a organisé en 1938–1939, en collaboration avec l'université de Gand, une expédition en Côte d'Ivoire, sous la direction de Frans Olbrechts, voir Petridis 2001, pp. 235–269.
22. MAS-Archief, Anvers, VHA.1.INK.11, Inkomboek Vleeshuis (1919–1928), 25 mai 1923.

23. « Frans Claes », dans <https://collectie.letterenhuis.be/doc/au::3881> ; De Palmenaer 2020b.
24. MAS-Archief, Anvers, VHA.6.VC.4, Verslagen zittingen Bestuurlijke Commissie van het Museum voor Oudheden (1910–1938), pp. 318–320. Malheureusement, il n’a pas été possible de déterminer à qui appartenait à l’origine la collection mise en vente.
25. « Afalomata, Bambolé-chef van het dorp Elipa, bij Opala (district Aruwimi) », MAS-Archief, Anvers, VHI. INK.11, Inkomboek Vleeshuis (1919–1928), 7 août 1924 ; voir aussi MAS-Archief, Anvers, Moedersteekkaart AE.6569.
26. « Jan Denucé », dans *Encyclopedie van de Vlaamse Beweging* (<https://encyclopedievlaamsebeweging.be/nl/denuce-jan>). Sur la timide professionnalisation du musée, voir Beyers & De Palmenaer 2018.
27. MAS-Archief, Anvers, VHA.6.VC.5, Verslagen van de zittende Raadgevende Commissie 1935–1957, séances du 2 juin et du 6 octobre 1936 ; voir aussi De Palmenaer 2020b, pp. 68–69.
28. Sur Frans Olbrechts, voir Petridis 2001.
29. Beyers & De Palmenaer 2018.
30. MAS-Archief, Anvers, VHA.6.VC.5, Verslagen van de zittende Raadgevende Commissie 1935–1957.
31. MAS-Archief, Anvers, Naamdossier Jacques Jacobs, lettre de ? [Pieter Jan Vandenhoute] à l’échevin Odiel Daem, Anvers, 9 juillet 1942, et lettre de Jacques Jacobs à Pieter Jan Vandenhoute, Anvers, 4 juin 1942.
32. MAS-Archief, Anvers, Naamdossier Jacques Jacobs, Nota Hessenhuis – Afd. Ethnographie, Aanwinsten 1944, 23 juin 1944.
33. MAS-Archief, Anvers, Naamdossier Paul Timmermans, lettre de Frans Smekens et Adriaan G. Claerhout à Paul Timmermans, Anvers, 5 octobre 1961.
34. En 1957, Adriaan Claerhout échangea encore neuf pièces congolaises de la collection anversoise contre autant d’objets d’Asie et d’Océanie du Koninklijk Instituut voor de Tropen d’Amsterdam.
35. Vansina 2010. Archives MRAC, Tervuren, DA.2.664, Correspondance avec et sur René Van Deuren. George Van Deuren a également fait don en 1960 de deux amulettes *ikhokho* (sg. *gikhokho*) pende (inv. AE.1960.0030.0007 et inv. AE.1960.0030.0008). Leur origine et leur lien éventuel avec René Van Deuren ne sont pas connus.
36. MAS-Archief, Anvers, Naamdossier Paul Timmermans ; voir aussi Raymaekers 2013. Une part significative de sa collection est restée à Luluabourg (auj. Kananga) après l’indépendance du Congo, mais le reliquat a finalement été transféré au musée de Tervuren et à l’université de Louvain.
37. Raymaekers 2013, pp. 254–256 ; voir aussi Van Beurden 2021a, pp. 99–100.
38. MAS-Archief, Anvers, naamdossier Paters Capucijnen Missieprocuur. Sur le rôle des missionnaires au Congo et l’importance d’Anvers dans le missionnariat au Congo, voir notamment le quatrième épisode du podcast 100 × Congo (<https://mas.be/nl/pagina/podcasts-100-x-congo>).
39. Cette remarque vaut bien entendu pour un grand nombre de collections coloniales. Voir aussi sur cette question Van Beurden 2021b.
40. Bloembergen 2022, p. 70. Sarah Van Beurden avait déjà fait remarquer qu’on ne peut pas dissocier les collections d’objets culturels du système extractif au cœur du projet colonial, voir Van Beurden 2021b, p. 294.

Chapitre 3

**Étude de cas n° 1 :
statue à pouvoirs songye
(*nkishi*) du chef songo
meno Nkolomonyi**

**Bram Cleys, Donatien Dibwe dia Mwembu
& Els De Palmenaer**

La « statue à pouvoirs de Nkolomonyi », comme on l'appelle aujourd'hui, est la pièce maîtresse de la donation de la famille de Paul Osterrieth au Musée Vleeshuis en 1939. D'après un document remis par ses héritiers au moment de la donation, elle aurait appartenu au chef songo meno « Kolemoina » (ill. 26)¹. Ses caractéristiques stylistiques indiquent cependant que cette œuvre doit être rattachée au corpus des statues à pouvoirs songye. Le groupe culturel des Songye se situe principalement dans l'actuelle province du Lomami, alors que la région centrale des Songo Meno est plus à l'ouest, dans la province du Sankuru. Les Songo Meno, qui en tant que groupe culturel font partie des Nkutshu, ont émigré vers le sud à la fin du 19^e siècle, quittant la forêt équatoriale pour le bassin de la Lukenie².

La collection songye conservée au MAS

Parmi les plus connues d'Afrique centrale, la production matérielle de la communauté songye est bien documentée et a été abondamment étudiée. En termes quantitatifs, les objets culturels songye constituent le sixième groupe culturel de la collection du MAS (ill. 11). Au total, 106 objets sont attribués à des artistes songye. Plus de la moitié de ces objets (57) sont des haches cérémonielles appelées *kilonda* (ill. 20). Chez les Songye, ces armes richement décorées étaient un signe notoire de prestige et de pouvoir. Elles servaient aussi de monnaie d'échange³. La collection du MAS comprend de nombreux autres types d'armes dont les Songye étaient d'habiles fabricants et commerçants. Leur implication dans les violences survenues dans la région orientale du Congo dans le dernier quart du 19^e siècle ne fait d'ailleurs aucun doute⁴. Ces armes ont été confisquées en grand nombre – que leur fonction ait été cérémonielle ou guerrière – par des officiers de l'armée coloniale dans le cadre de campagnes militaires.

En dehors des armes, la catégorie d'objets la mieux représentée dans la collection congolaise est celle des statues à pouvoirs en bois (*mankishi*), catégorie dont relève la statue de Nkolomonyi. Les *mankishi* songye étaient utilisées par les experts en rituels comme médiatrices entre les individus ou la communauté d'une part et les forces surnaturelles de l'autre. Les spécimens de petite taille étaient destinés à un usage individuel, tandis que les plus grands – comme la statue de Nkolomonyi – servaient à protéger l'ensemble d'un village ou d'une communauté⁵. Les statues à pouvoirs des Songye jouissaient d'une solide réputation, bien au-delà des frontières de leur territoire, comme en témoigne notamment une célèbre photographie de la cour kuba (ill. 21)⁶. On pourrait comparer ces *mankishi* à des mercenaires, puisque

III. 20

Hache de parade (*kilonda*), Songye, fin 19^e siècle, bois, peau de reptile (varan), fer, cuivre, 38,5 × 20 × 4,5 cm. MAS, Anvers, inv. AE.0204.1-2, achat à Henri Pareyn, 1920.



III. 21

Le roi kuba Kot áPe avec quatre statues à pouvoirs songye, taillées par Kongolo, un célèbre spécialiste en rituels songye actif à la cour kuba, 1908 (?), photographie dans Torday & Joyce 1910, p. 29, ill. 19.

certains chefs ou autres détenteurs de l'autorité non-songye s'en servaient pour asseoir le pouvoir de leurs propres experts en rituels⁷. Cela semble avoir été le cas de la statue à pouvoirs du chef songo meno Nkolomonyi.

Pour parachever ce panorama de la collection songye du MAS, on mentionnera encore les six masques *bifwebe*, qui comptent également parmi les exemples les plus représentatifs de la créativité songye.

Données techniques

- > Statue à pouvoirs (*nkishi*) appartenant au chef songo meno Nkolomonyi
- > Lieu de conservation : MAS, Anvers, inv. AE.1940.0001.0047
- > Matériaux : bois non identifié, fibres végétales, fragments de peaux de mammifères et de reptile (*Python sebae*), perles de verre, cuivre, fer, raphia, corne de buffle et molaires humaines
- > Dimensions : 90,5 × 63 × 58 cm

La statue est sculptée dans un bois dont l'essence n'a pas encore été identifiée. Le front, le nez et les tempes sont ornés de plaques de métal ciselé, tandis que des fers de lances hérissent la tête. La coiffure est en fibres végétales tressées et surmontée d'un couvre-chef en peau animale, probablement de la fourrure de singe. Au sommet du crâne se dresse une corne de buffle. Les yeux sont faits de deux clous bombés en forme d'enclumes miniatures, l'un en cuivre et l'autre en fer⁸.

Le cou est décoré de quatorze rangées de perles bleues et blanches. Autour du torse s'enroule une double ceinture en peau de python de Seba⁹. Une protubérance sur le ventre, empruntant la forme d'une boîte ronde, est emplie de matières minérales

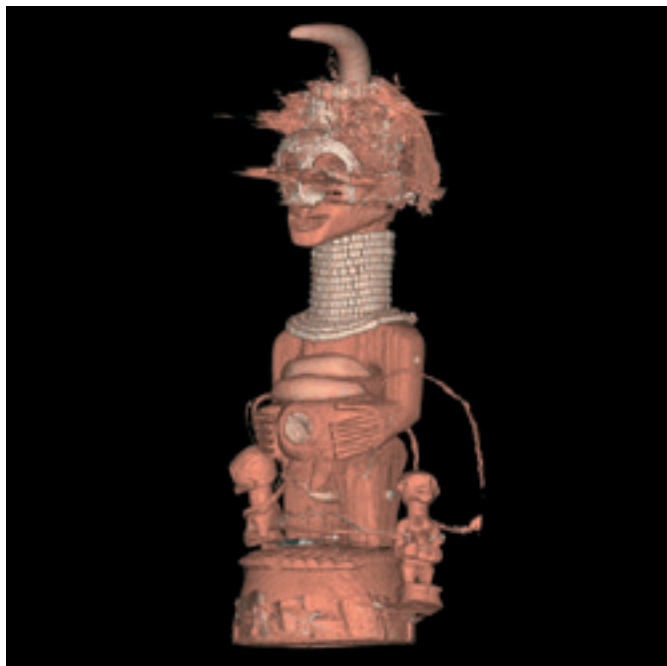
III. 22 & 23

Fiches d'inventaire de
1941-1947 avec photographie
noir et blanc de la statue à
pouvoirs songye
(inv. AE.1940.0001.0047).
Archives du MAS, Anvers.



Nr. : A.E. <u>40.1.47</u>	Voorwerp : <u>Houtplastiek: beeld</u>	L. : <u>90,5</u> cm.	B. : <u>12</u> cm.
		D. : <u>121x80</u>	
STAD ANTWERPEN OUDHEIDKUNDIGE MUSEA Etnografisch Museum		Beschrijving : Staande houten tweeslachtige mensfiguur; gelaat bedekt met koperplaten; op het hoofd een kapeel uit ijzeren pinnen alsook een met voden onklede hoorn; anceren met glaskralen om de hals; holte in de buik, opgevuld met magische stof; buik onkleed met slangenvel; aan de armen zijn 2 kleine figuren (1 mannelijk, 1 vrouwelijk) gebonden, die eveneens magische stof bevatten; rond de benen stukken raffiaweefsel en dierenvelen.	
Herkomst : <u>Afrika</u>	- Gegevens in nummerdossier :		
Gebied : <u>Centraal</u>	Heeft toebehoord aan Kolemoina, feticheur en chef van de stam der Basongomono (die ter dood veroordeeld werd omdat hij 17 personen vergiftigd had). Gekregen te Lusambo in december 1923.		
Streek : <u>Congo(Kinshasa)</u>	Verwijzingen : R.Wassing; L'art de l'Afrique noire, p.246, cat.22.- Fraser, D.: Primitive art, p.67,afb.27.- The World Book Encyclopedia, p.206,n (in dr-dossier).- U. Klever : Handbuch der afrikanischen Kunst, blz. 153, pl. IX.		
Stam : <u>SONGIE</u>	Literatuur :		
Lokaaliteit :			
Datering :			
Auteur :			
Refer. :			
Doc. naam ☒ Foto ☒ Neg. ☒			
Doc. Nr. ☒ Diap. ☐			
Tentoonst. ☒ Drakpl. ☒			
Verwerving : <u>Legaat</u>	Toestand : Dierenvelen door insecten aangevreten.		
Datum : <u>1940</u>	Behandeling		
Paraaf :			

et organiques. La statue porte un pagne en raphia avec par-dessus trois peaux de mammifères différents¹⁰. Deux figurines, l'une masculine et l'autre féminine, sont nouées au corps de part et d'autre. Des cordes partent des bras pour permettre la manipulation de la statue. Des molaires humaines sont incrustées en divers endroits sur les deux faces de la statue¹¹.



Ill. 24 & 25

CT-scans de la statue à pouvoirs songye (inv. AE.1940.0001.0047) réalisés en 2020 par le service de radiologie de l'Hôpital universitaire d'Anvers et Geert Van der Snickt, UAntwerpen, 2020.

Un CT-scan réalisé en 2020 a montré que la statue était percée de la base de la corne au ventre, avec un embranchement vers la bouche (ill. 24 & 25)¹². Les analyses ont en outre mis en évidence le remplissage partiel de ce canal par des matières organiques et minérales, sans doute insérées par l'orifice buccal. La statue a donc été « alimentée » rituellement. Des scans d'autres statues songye conservées dans des musées occidentaux révèlent qu'elles sont toutes dotées d'un canal similaire¹³. L'ensemble de ces caractéristiques sont typiques d'une sculpture songye et peuvent s'expliquer en établissant des parallèles avec d'autres statues à pouvoirs songye¹⁴.

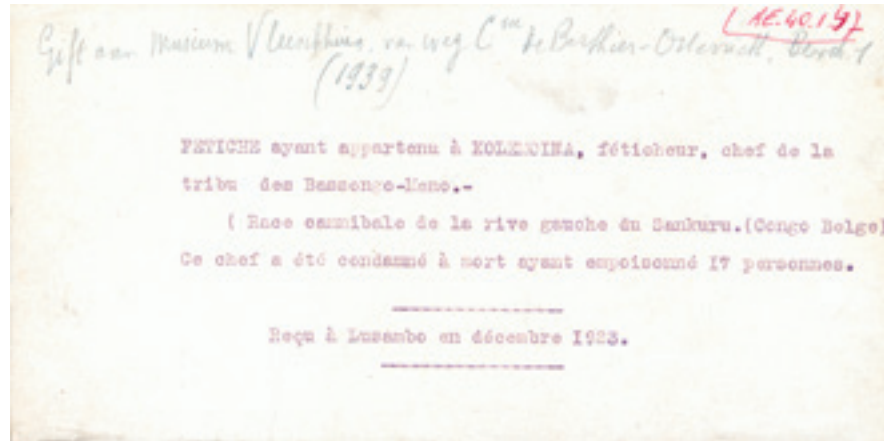
Sources écrites

Un document d'archives exceptionnel

La statue à pouvoirs faisait partie de la collection privée de l'entrepreneur et investisseur Paul Osterrieth (1872–1939) (voir annexe pour une biographie succincte et davantage d'informations sur la donation). Benjamin d'une famille de négociants anversois aux nombreuses ramifications ayant des intérêts au Congo belge, tout en étant active dans le commerce colonial dans le monde entier, Paul Osterrieth s'était constitué une vaste collection privée éclectique, célèbre dans les milieux artistiques anversois. Après son décès à Cannes à l'âge de 67 ans, sans enfants et probablement célibataire, la commission consultative du Musée Vleeshuis a consulté sa famille pour envisager la possibilité d'un don de certains objets de sa collection. La même année, la famille a ainsi cédé une bonne centaine d'objets culturels. Cette donation comprenait l'impressionnante statue à corne, accompagnée d'un document reprenant des informations qui se sont avérées extrêmement précieuses pour mener une recherche de provenance approfondie (ill. 26). Il s'agit d'un des rares objets

III. 26

Document d'archives concernant la statue à pouvoirs du chef Nkolomonyi avec annotation manuscrite précisant qu'il s'agit d'une donation de la comtesse Emma Louise Bertier-Osterrieth en 1939. Archives du MAS, Anvers, dossier-objet AE.1940.0001.0047.



culturels au sein de la collection congolaise du MAS accompagnés d'informations historiques sur leur provenance congolaise.

Ce document indique que la statue appartenait à un certain « Kolemoina » [sic], « féticheur » et « chef de la tribu des Bassongo [sic] Meno », dont le territoire s'étendait sur la rive gauche de la Sankuru. Paul Osterrieth aurait « reçu » la statue à Lusambo en décembre 1923, après la condamnation à mort du chef accusé d'avoir empoisonné dix-sept personnes. Les informations figurant sur ce document ont servi de point de départ à de nouvelles recherches, essentiellement afin de tenter de répondre à deux questions : qui était Kolemoina ? et de quelle manière et dans quelles circonstances sa statue à pouvoirs est-elle arrivée dans les mains de Paul Osterrieth ?

Un rapport colonial

Une première étape a consisté à rechercher le dossier judiciaire de la condamnation à mort de Kolemoina. Les archives des tribunaux siégeant dans l'État indépendant du Congo ou au Congo belge – désormais conservées aux Archives générales du Royaume – ne contiennent malheureusement aucun dossier se rapportant à cette affaire. Les recherches dans le Fonds Affaires indigènes et Main-d'œuvre (AIMO) ont été plus fructueuses. Ce fonds volumineux, également transféré aux Archives générales du Royaume, contient notamment des dossiers établis par des fonctionnaires territoriaux¹⁵. L'un de ces dossiers s'est avéré particulièrement utile pour déterminer la provenance de la statue. Dans un rapport circonstancié du 1^{er} mai 1923 et adressé à son supérieur Léon Bureau, gouverneur de la province du Congo-Kasaï, l'administrateur du territoire de Bena-Dibele, Jean Demeur, signale l'apparition dans son territoire d'une nouvelle pratique (divinatoire), appelée « kasadi », qui nécessite divers objets appropriés (ill. 27). Ce rapport doit être replacé dans un contexte de nervosité générale des autorités coloniales à l'égard de mouvements religieux susceptibles d'être « subversifs ». Demeur avait vu pour la première fois le « fétiche » dans la chefferie d'Indanga, chez le chef songo meno « Kolemwana » [sic]. Étant donné la date (1923), le nom du chef, la localisation chez les Songo Meno et la description de la statue (y compris les trois peaux et la corne), on peut supposer que ce rapport traite bel et bien de la statue à pouvoirs conservée au MAS.

III. 27

Rapport de Jean Demeur, administrateur territorial en poste à Bena-Dibele, adressé au gouverneur de la province du Congo-Kasaï, 1^{er} mai 1923. AGR, Bruxelles, AimoGG(1632)9187.

CONGO BELGE copie
Territoire de Bena-Dibele vill. Kamba 1^{er} mai 1923 19

N^o 116/ Pol. B.
Objet : Aff. Réfiche Kasai
Rapport dans la réponse la date et le numéro

Réponse au n^o _____ Monsieur le Gouverneur,
du _____ 19 _____

ANNEXE

OBJET :

J'ai l'honneur de vous donner ci-dessous quelques renseignements sur l'introduction du réfiche au Bantaga, le "Kasai" au territoire de Bena-Dibele, et surtout influe-ence dans les chefferies qui l'ont adopté.

Au cours de l'enquête que j'ai faite récemment dans la chefferie des Indaga, chef Kelenwana, j'ai ap-pris que le réfiche "Kasai" avait été introduit au territoire de Bena-Dibele par un nommé Mafembe Makumbale, alias Yankumbale (ce surnom est donné, habituellement chez les Bantaga, aux mé-écins indigènes.) Ce Mafembe Makumbale a été encore, en 1921, au service de la mission catholique de Kabala.

Est-ce lui l'introduit du "Kasai" au Bantaga, ou bien Makumbale est-ce son frère, Tamba Makumbale qui a travaillé chez les Bantaga du territoire de Kasai et qui l'aurait appelé à son aide, je ne sais... Il m'a dit avoir installé un "Kasai" chez les chefs Makuba Ilunga Kifunga, Tshinganga, Kwana Tshala et Kelenwana, chez le chef de licenciés Amiel Kalam-bale, chez Tanga chef investi d'un groupe de Bantaga-mono à Lenka-là. De là, il est venu chez Kabete, chef de la chefferie de ce nom, continué autrefois pour mourir de Mankufu, au cours d'une ex-pédition contre ceux-ci et réinvesti après une libération condi-tionnelle, à la mort de son frère (1914). Je n'ai encore ob-tenu aucun renseignement sur l'installation du réfiche dans ce village. Monsieur le Commissaire de District Jansen en dit quel-ques mots dans son rapport général; mais ni Mr Fissel, gérant de la compagnie du Kasai à Kabete, ni mon prédécesseur, Monsieur Puol-le, ne m'en ont parlé de son existence. Quant au personnel noir qu'il m'a entre-tenus, il est nul non seulement sur l'affaire mais sur toutes choses, sans doute, complices et compagnons, ni messagers ni chefs ne veulent être accusés à ce égard au quelconque.

Monsieur le Gouverneur de la Province du Congo-Kasaï, Bena-Dibele

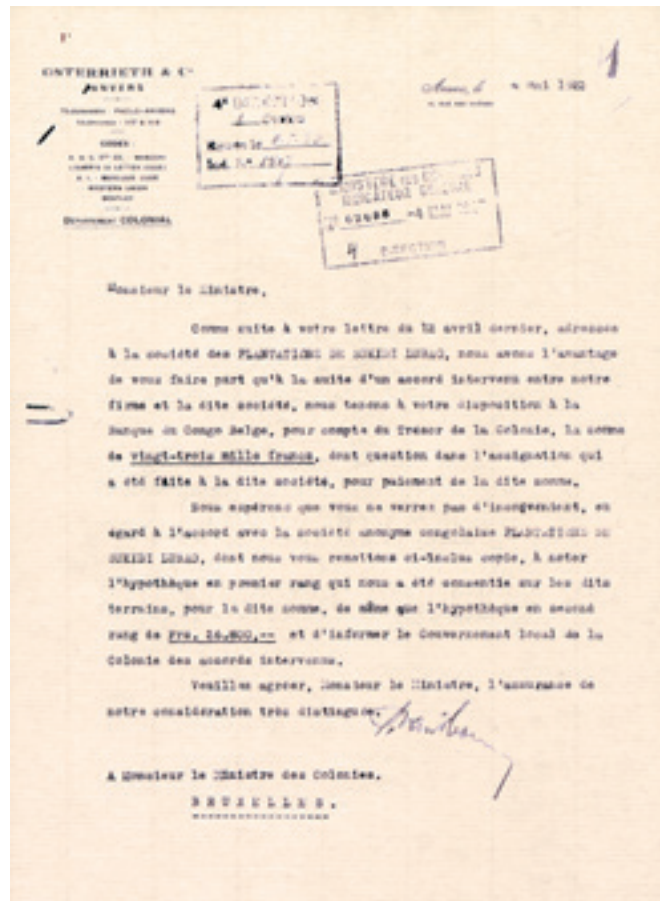
En 1921, deux ans avant la rédaction du rapport, les autorités coloniales s'étaient inquiétées d'une rébellion qui se propageait comme une traînée de poudre dans le territoire des Songo Meno et qui visait à renverser le régime colonial. Les objets rituels jouaient un rôle important dans cette insurrection car en se procurant un « talisman » spécifique, on s'engageait dans la résistance contre l'opresseur colonial tout en se mettant à l'abri des persécutions. Cette insurrection était une réaction au recrutement forcé de porteurs pour les caravanes marchandes ou pour les campagnes militaires ou médicales, qui touchait gravement les communautés concernées. Une opération militaire de grande ampleur fut nécessaire pour écraser la révolte¹⁶. Dans les années suivantes, les autorités coloniales intervinrent

systématiquement de façon répressive dès qu'une pratique religieuse pouvait être interprétée comme une menace de rébellion. Même si l'administrateur territorial Demeur indique dans son rapport que la statue à pouvoirs d'Indanga n'est pas spécifiquement dirigée contre l'autorité coloniale, il a néanmoins décidé de la confisquer par mesure de précaution.

Le rapport reprend quantité d'autres informations intéressantes sur la statue. Selon Demeur, la statue et les rituels divinatoires *kasadi* la concernant avaient été introduits par le « féticheur » Mutumbo Mukumbule, alias Ya Nkumba, expert en rituels originaire de la région de Kabinda¹⁷, le territoire originel du groupe songye. Mukumbule aurait été catéchiste au sein d'une mission catholique jusqu'en 1921. D'après le rapport, il aurait par ailleurs participé à la confection de la statue. Le rapport ne précise pas s'il l'a taillée sur place ou s'il l'a apportée telle quelle en se contentant de l'activer en y ajoutant les substances adéquates. C'est donc par l'entremise de Mukumbule qu'une statue à pouvoirs songye est parvenue dans un village songo meno.

Il a également propagé les rituels *kasadi*, donc déjà en usage dans de nombreux villages des environs au moment où Demeur rédige son rapport. Mukumbule se met dès lors au service du chef Nkolomonyi, qui a eu recours à l'expert en rituels pour renforcer son autorité. Le chef aurait ainsi contraint tous les villageois à boire, dans le cadre d'un rituel, une potion (toxique) préparée par Mukumbule. D'après les informateurs de Demeur, ce breuvage aurait contenu de la poudre de bois, mais aussi les cendres d'une personne récemment décédée et tenue pour responsable des problèmes du village. Cette potion pourrait correspondre aux informations du document d'archives sur la statue qui évoquent l'empoisonnement de dix-sept personnes par un chef dénommé « Kolemoina ».

On ignore les suites de l'affaire. Si le document du dossier-objet du MAS mentionne bel et bien la condamnation à mort de ce chef, on n'en trouve aucune trace dans le rapport de Demeur. Il n'est question que de la confiscation de la statue, et aucune arrestation n'est évoquée. Dans une réaction au rapport de Demeur, datée du 9 mai 1923, le gouverneur de la province, Léon Bureau, insiste sur la nécessité d'agir. Il suggère, même si aucun acte criminel n'a été commis, d'expulser tous les individus impliqués¹⁸. On ignore si cette mesure a effectivement été prise ou si une condamnation à mort a été appliquée ultérieurement.



III. 28

Document concernant les Plantations de Sukidi Lubao, appartenant à la famille Osterrieth, 1923.
AGR, Bruxelles, Fonds GG-Justice, GG-JUST 5068, « Actes de Sociétés ».



III. 29

« Acquisitions pour les musées anversois et les archives de la cité scaldéenne », *Gazet van Antwerpen*, 30 septembre 1939, p. 4.

La *Gazet van Antwerpen*

La deuxième question à laquelle devait répondre la recherche de provenance était celle du canal emprunté par la statue de Nkolomonyi pour rejoindre la collection de l'entrepreneur anversois Paul Osterrieth. L'a-t-il obtenue par l'entremise de Demeur et de ses supérieurs ? En 1923, Osterrieth se rend au Congo belge, sans doute dans le cadre du lancement d'une nouvelle exploitation agricole, les Plantations de Sukidi Lubao (ill. 28), dans la province du Congo-Kasaï, non loin du chef-lieu, Lusambo. Selon un article de la *Gazet van Antwerpen* (ill. 29) paru à l'occasion de la donation de sa collection en 1939, c'est à ce moment-là qu'Osterrieth se serait « saisi » de la statue, « alors qu'elle allait être brûlée avec d'autres idoles »¹⁹. Cette information, probablement fournie par la famille Osterrieth, cadre avec la grande latitude laissée aux fonctionnaires coloniaux dans le traitement des biens confisqués. Un décret de 1891 contraignait en théorie les fonctionnaires coloniaux à conserver ceux présentant un intérêt artistique²⁰, tous les autres devant être mis en vente publique afin d'alimenter les caisses de l'État colonial. Cependant, en pratique, cette règle officielle était peu connue, et les fonctionnaires l'appliquaient selon leur bon vouloir. On ignore si Osterrieth a effectivement sauvé la statue de Nkolomonyi du bûcher ou s'il l'a acquise lors d'une de ces ventes publiques. Quoi qu'il en soit, l'article du



Ill. 30
Carte de la République démocratique du Congo, avec la localisation d'Indanga.

quotidien confirme le fait qu'il a obtenu la statue à pouvoirs directement auprès des autorités coloniales, sans intermédiaires.

Des témoignages oraux

Afin de confirmer et de compléter ces informations, le chercheur Dieudonné Kabuetele a mené une campagne d'interviews à Indanga, de janvier à mars 2023 (ill. 30)²¹. Les témoins interviewés se souvenaient de Nkolomonyi comme de leur troisième chef. Il aurait travaillé dans sa jeunesse dans une plantation de caoutchouc près de Kabinda. C'est probablement dans ce cadre qu'il aurait entendu parler de la réputation des statues à pouvoirs songye. Les témoins indiquent en outre que le chef a été arrêté en 1923 par les autorités coloniales. Toutefois, cette arrestation n'aurait pas été motivée par l'introduction d'un nouveau rituel constituant une menace, ni par l'empoisonnement de dix-sept personnes, mais bien par le meurtre d'un missionnaire de la Congrégation du Cœur immaculé de Marie (Congregatio Immaculati Cordis Mariae, Scheut), portant le surnom local de Kabengele. Des recherches approfondies dans les archives de cette congrégation n'ont cependant révélé aucun cas d'homicide de missionnaire au sein de cette congrégation.

D'après les informateurs, Nkolomonyi serait décédé peu après son arrestation ; il se serait noyé dans la rivière Sankuru, soit lors d'une tentative d'évasion, soit après avoir été jeté à l'eau sur ordre des autorités coloniales. S'il existe des versions contradictoires sur les circonstances de sa mort, il est cependant établi que Nkolomonyi est décédé en 1923, dans le cadre d'un conflit avec les autorités coloniales.

Les témoins interviewés à Indanga ont identifié sur photographie l'œuvre conservée au MAS comme étant l'une des statues à pouvoirs du chef Nkolomonyi (ill. 31).



III. 31
Dieudonné Kabuetele avec les informateurs congolais de la communauté d'Indanga, janvier 2023.

Les témoignages oraux collectés dans le cadre de ce projet permettent aussi de mieux comprendre la fonction de la statue et son contexte. Ils ont notamment livré diverses explications sur les matériaux utilisés. La corne sur la tête, qui est celle d'un animal puissant, représente la force dont un chef a besoin pour veiller sur sa communauté. Si la tête est couverte d'une peau de bête, c'est parce que le crâne d'un chef ne peut rester visible car c'est là qu'ont craché les ancêtres pour le bénir. Les grands yeux font référence au fait que le chef doit être prévoyant et savoir prédire ce qu'il adviendra afin de protéger la communauté. La bouche ouverte montre quant à elle que le chef ne reste pas silencieux mais qu'il parle, conseille et punit. Les quatorze rangées de perles autour du cou indiquent qu'il est en pleine possession de ses pouvoirs. La tenue en peaux de bête – qui ne peut être portée que par des notables – symbolise le commandement. Les deux figurines autour de la taille sont des symboles de fécondité et indiquent que la statue à pouvoirs permettra au chef de protéger l'ensemble de la communauté²².

Les témoins ont également expliqué le rôle joué par Mutumbo Mukumbule – que le rapport de Demeur désigne comme l'expert en rituels ayant introduit la statue à pouvoirs auprès de Nkolomonyi –, sachant qu'il n'est pas rare que des experts talentueux restent aujourd'hui encore dans les mémoires²³. Il était renommé et spécialisé dans les pratiques *kasadi*. Même si, comme à l'accoutumée, son pouvoir pouvait être autant protecteur que destructeur, les rituels *kasadi* étaient principalement mis en œuvre à des fins maléfiques. La divination pouvait ainsi servir à préparer une attaque, à semer le chaos chez l'ennemi, à châtier ou à nuire à des personnes ne respectant pas les règles sociales. Un des témoins a même estimé que la statue aidait les chefs à infliger des amendes supplémentaires. Le chef et ses notables tiraient en effet leurs revenus des amendes infligées à leurs sujets ayant enfreint les règles sociales. Lorsqu'un chef avait besoin de rentrées supplémentaires et qu'aucune infraction n'était constatée, une divination *kasadi* permettait de provoquer des troubles au sein du village, qui pouvaient ensuite déboucher sur de nouvelles amendes²⁴. Dans son rapport de 1923, Demeur décrit d'ailleurs le rituel *kasadi* comme étant avant tout un moyen de rançonner la population et de la contraindre à payer des amendes. Selon lui, la plupart des villageois se seraient dès lors réjouis de la confiscation de la statue.

Les témoins n'avaient pas la moindre idée de la manière dont la statue était arrivée à Anvers, mais selon eux la maison de Nkolomonyi aurait été pillée et détruite par les autorités coloniales après son arrestation. Les sources écrites et orales divergent au sujet de l'ordre chronologique des faits historiques – arrestation puis pillage ou confiscation puis arrestation éventuelle –, mais les unes et les autres confirment en tout cas que la statue est tombée entre les mains de fonctionnaires coloniaux en 1923.

La restitution : les points de vue en présence au Congo

La question de la restitution de la statue a également été abordée lors des entretiens avec les témoins. Dieudonné Kabuetele leur a demandé si elle pouvait encore être utile à la communauté et s'ils souhaitaient qu'elle leur soit rendue. Les réponses étaient circonspectes, mais majoritairement positives. Si certains estimaient que la statue pouvait à nouveau jouer un rôle dans la protection de la population, un des témoins a souligné son influence négative passée. Néanmoins, tous les témoins ressentaient unanimement la disparition de la statue comme une perte pour la communauté. Personne n'était au courant dans le village que la statue à pouvoirs se trouvait au MAS, mais on s'y souvient encore de Nkolomonyi, de sa disparition soudaine et du rôle, bénéfique ou maléfique, qu'il a joué au sein de la communauté. Les villageois considèrent donc la statue comme un élément important de leur héritage : « Nous en avons besoin. Car c'est notre héritage pour les filles et fils d'Indanga »²⁵.

La question du retour de la statue dans la communauté est indissociable de cette valeur patrimoniale. Parallèlement, une minorité s'est montrée plus réservée, considérant la statue comme un objet « païen » ne cadrant pas avec leurs convictions religieuses.

Conclusions

Pour conclure, on peut affirmer que la statue à pouvoirs de Nkolomonyi est un chef-d'œuvre de la sculpture songye. Des recherches poussées à partir de sources tant écrites qu'orales ont permis de reconstituer le contexte dans lequel la statue était utilisée au Congo et la manière dont elle a disparu de la colonie. S'il s'est révélé impossible d'élucider tous les détails, il est évident que la statue a été enlevée à la

communauté songo meno de Nkolomonyi dans un contexte de déséquilibre radical des forces en présence. Il s'agit donc bien d'une œuvre d'art spoliée.

La recherche de provenance a montré que la statue avait été confisquée par l'administrateur territorial Jean Demeur. Même si cette acquisition s'est faite selon les lois coloniales en vigueur à l'époque, il ne peut être question en l'occurrence que d'une cession forcée. Ensuite, la statue est entrée en la possession de l'entrepreneur anversoise Paul Osterrieth, qui a conservé pendant plus de quinze ans ce joyau dans sa collection personnelle. Grâce à la donation de sa collection par sa famille, elle a rejoint, en 1939, les collections du Musée Vleeshuis d'Anvers.

Remerciements

Nous remercions Dieudonné Kabuetele et tous les témoins qui se sont entretenus avec lui : le vicaire Raphaël Mpoyi, Paul Nsombo Okambangala, Léonard Eyala Ntole, Jean Ondeka Okalokalo, Isanga Nsase, Lokfudji Lobota, Ngongo Nsase, André Nsase Milunga, Théophile Osango Wembololowa, Émile Belemo Ngumbo, Nsadjambolo Romain Losako, Albert Honoré Mbwapo, Kalombo Lubo, Papa Atati Mbombo, Domigo Ngolo Mapango, Yakasongo Yakasongo Panda Madi.

-
1. Archives du MAS, Anvers, Naamdossier Paul Osterrieth. Un premier jalon dans la recherche de provenance de cette statuette a été posé par Donatien Dibwe dia Mwembu (2020a). Voir aussi : Dibwe dia Mwembu, Cleys & De Palmenaer 2024.
 2. Baeke 2004, p. 24.
 3. Dibwe dia Mwembu 2020b, pp. 242–243.
 4. Dibwe dia Mwembu 2013.
 5. Dibwe dia Mwembu 2020a, p. 90.
 6. Emil Torday a documenté une série d'exemples dans Torday et Joyce 1910, p. 28, fig. 18 ; p. 29, fig. 19 ; p. 124, fig. 102.
 7. Dibwe dia Mwembu, Cleys & De Palmenaer 2024.
 8. À propos de la riche symbolique des enclumes dans la sculpture luba et songye, voir Dewey et Roberts 2019.
 9. Merci à Olivier Pauwels de l'Institut royal des Sciences naturelles de Belgique, à Bruxelles, pour cette identification.
 10. Malgré les recherches ADN poussées de Nathalie Smits, du labo BopCo de l'AfricaMuseum de Tervuren, ces trois peaux n'avaient pas encore pu être identifiées au moment de la publication de ce texte. Ces analyses sont compliquées par le vieillissement avancé des peaux. Voir Smits 2024.
 11. Nous remercions Bea De Cupere de l'Institut royal des Sciences naturelles de Belgique, à Bruxelles, pour l'identification des dents (1^{er} mars 2024).
 12. Des reproductions de ces CT-scans ont été présentées à l'exposition *100 × Congo. Un siècle d'art congolais à Anvers* (MAS, Anvers, 3 octobre 2020–13 septembre 2021). Voir De Palmenaer & Nsaya 2020, p. 62. L'étude de statues à pouvoirs similaires a montré que ces perforations étaient courantes et qu'elles étaient pratiquées au moyen d'une barre de métal chauffé à blanc. Voir notamment Hersak 2013.
 13. Hersak 2013.

14. Voir notamment Baeke 2004 et Hersak 2013.
15. Un inventaire complet de ce fonds d'archives peut être consulté sur <https://www.arch.be/docs/invent/archives-africaines/AIMO-GG.pdf>.
16. Archives générales du Royaume (AGR), Fonds AIMO GG Affaires indigènes et main-d'œuvre : AimoGG(1577)8964, Rapport du commissaire de district adjoint, Maron, Loto, 10/12/1921 ; AimoGG(1636)9195, Note du commissaire de district Renard : « Tonga tonga et Inkunia », Lodja, 30/1/1921. AGR, Fonds Gouvernement général Justice (GG JUST) : GG JUST 5035, « Rébellion Basongo Meno ».
17. Nkumba signifie lion en kisongye, mais désigne aussi un type particulier de statues à pouvoirs songye.
18. AimoGG(1632)9187, Lettre du gouverneur Bureau au commissaire de district, Bena Dibele, 9 mai 1923.
19. Avec nos remerciements à Charlotte Ringoet pour la découverte de cet article.
20. AGR, Fonds Justice (JUST) : JUST 35, Lettre du vice-gouverneur général E. Wangermée au secrétaire d'État, Boma, 8 mai 1899, citant la décision du gouverneur général.
21. Dieudonné Kabuetele a mené deux missions de recherches à Indanga, sous la direction du professeur et directeur de projet congolais Donatien Dibwe dia Mwembu : du 26 janvier au 4 février 2023 et en mars 2023. Les résultats de ces recherches sont rassemblés dans trois rapports inédits : *Rapport d'enquête sur le Basongo Meno et le chef Nkolomonyi à Kole*, *Fiche d'enquête* et *Enquête complémentaire*, mars 2023.
22. Dieudonné Kabuetele, *Rapport d'enquête sur le Basongo Meno et le chef Nkolomonyi à Kole*, rapport inédit, mars 2023.
23. Dibwe dia Mwembu, Cleys & De Palmenaer 2024.
24. Interview de Yakasongo Yakasongo Panda Madi, Indanga, mars 2023, dans Dieudonné Kabuetele, *Enquête complémentaire*, rapport inédit.
25. Interview d'Osango Wembololowa Théophile, Yenga, 29 janvier 2023, dans Dieudonné Kabuetele, *Enquête complémentaire*, rapport inédit.

Le *nkishi* du chef Nkolomonyi : le contexte des recherches sur le terrain

Dieudonné Kabuetele Ejiba

Dans le cadre de recherches sur la provenance de la statue de pouvoirs du chef Nkolomonyi, nous avons effectué, le 26 février 2023, une enquête, dans la province de Sankuru, territoire de Kole, groupement d'Indanga, dont l'objectif était d'identifier les Songo Meno et d'évoquer avec eux le *nkishi* du chef Nkolomonyi. Pour mener à bien cette enquête, nous avons eu recours à la technique du questionnaire. Ce dernier a été soumis de manière directe, c'est-à-dire que nous lisions les questions en français à chaque interviewé, nous traduisions si nécessaire en lingala ou en tetela, tout en notant au fur et à mesure les réponses.

Avant notre arrivée dans le territoire de Kole, nous avons échangé avec quelques personnes pour bien identifier l'itinéraire à suivre pour atteindre, via le groupement de Bena Tshiadi, le groupement d'Indanga des Songo Meno, où a régné Nkolomonyi, troisième chef de la communauté Indanga, au début du vingtième siècle.

Les témoins

À Indanga, nous nous sommes informés auprès des gens du village de Yenga pour localiser la paroisse catholique. Nous avons présenté au vicaire et, le lendemain, au curé de la paroisse, notre ordre de mission, et circonscrit les objectifs de notre recherche.

Dans un premier temps, le vicaire Raphaël Mpoyi, de la paroisse Saint-Raphaël de Yenga, a pris soin de réunir les paroissiens et de leur parler de notre projet de recherche et de son importance. Cette étape de sensibilisation terminée, le vicaire et moi avons procédé au choix des hommes et des femmes à interroger. Nous devions tenir compte de certains critères d'éligibilité et choisir les personnes âgées et sages, des intellectuels, des prêtres de paroisse, des notables et quelques jeunes. Ces personnes devaient connaître l'histoire de leur groupement, de leur communauté et de leurs chefs.

III. 32

Le doyen des informateurs du groupe d'Indanga et l'auteur, pendant un entretien individuel, province de Sankuru, territoire de Kole, groupement d'Indanga, 26 février 2023.



III. 33

Quelques membres du *focus group*, dont des notables, province de Sankuru, territoire de Kole, groupement d'Indanga, communauté Songo Meno, 26 février 2023.

Nous avons ainsi interviewé vingt personnes-ressources : la moitié individuellement, tandis que l'autre moitié a constitué le *focus group* organisé afin de recueillir des données fiables (ill. 32 & 33).

Au cours de notre enquête, nous avons commencé par soumettre un questionnaire aux informateurs et informatrices. Les échanges étaient individuels, réunissant seulement l'enquêteur et la personne interviewée. Les réponses étaient systématiquement consignées, sachant que certaines d'entre elles suscitaient d'autres questions de curiosité posées spontanément afin de nous éclairer davantage.

La communauté Songo Meno cohabite avec d'autres communautés au sein du groupement d'Indanga. Il s'agit, entre autres, des Tetela et des Nkutshu. Au cours de l'enquête, nous avons utilisé trois langues – le français, le lingala et le tetela – selon la langue maîtrisée par la personne interviewée. Si pour les deux premières langues, le problème de traduction ne se posait pas puisque nous les parlons l'une et l'autre, lorsqu'il s'agissait de tetela, le vicaire de la paroisse nous facilitait la traduction vers le français et *vice versa*. Il est important de noter qu'il a longtemps séjourné à Kabinda, dans la région des Songye, où il a joué le rôle de guide et d'interprète pour les informateurs et informatrices parlant le tetela. Compte tenu de son niveau d'instruction, de son appartenance au groupe tetela et de son expérience, nous n'avons pas douté un seul instant de la fiabilité de sa traduction. Notre enquête n'a donc pas été perturbée par un problème d'ordre linguistique.

Au cours de nos échanges, nous avons constaté que les personnes âgées possèdent une grande connaissance de l'histoire politique de leur groupement, de leur communauté – les Songo Meno –, de leurs différents chefs en général et du chef Nkolomonyi, en particulier. En outre, ils décrivent parfaitement le *nkishi* du chef Nkolomonyi. Ce qui n'est

pas le cas de la plupart des jeunes qui ont présenté certaines lacunes dans sa description, mais aussi dans l'histoire des Songo Meno ou dans le rôle des Églises dans les religions traditionnelles.

La nature des réponses recueillies individuellement nous a conduits à organiser le *focus group* afin de confronter les données récoltées au cours des échanges individuels, dont certaines nous semblaient peu plausibles sur l'origine des Songo Meno, le règne du chef Nkolomonyi, les circonstances de sa mort, l'implication des Églises dans la disparition des *mankishi* et d'autres objets culturels et l'intervention des colonisateurs et des missionnaires dans l'exportation de ces objets du territoire de Kole vers l'Europe, en général, et le musée d'Anvers, en particulier, le séjour de Nkolomonyi à Kabinda, ou encore ses relations avec les autres chefs coutumiers et les autorités coloniales. Le *focus group* nous a permis de déceler la dimension agressive et la soif du pouvoir qui caractérisent les descendants de Nkolomonyi, car jusqu'à nos jours le pouvoir reste héréditaire. Un des participants, Émile Belemo, un ancien moniteur agricole et notable du groupement Indanga, nous a beaucoup aidés dans la connaissance de l'histoire orale de Nkolomonyi. Il a également servi d'interprète en aidant le vicaire Raphaël Mpoyi pour assurer la bonne compréhension de nos échanges avec les autres participants.

Les réactions

La population d'Indanga a réagi de diverses manières face à la photographie du *nkishi* du chef Nkolomonyi, disparu il y a fort longtemps. Curieuse et surprise de notre présence, elle l'était encore davantage de nous voir présenter cette photographie. Les témoins l'ont commentée de façon très précise (voir chapitre 3).

La question de la restitution

La population réclame la restitution des *nkishi* étant donné leurs rôles au sein de la communauté. Notre présence a été jugée nécessaire et importante dans la mesure où elle a permis à la population de revivre le passé du groupement d'Indanga, du chef Nkolomonyi et de la fonction de son *nkishi* au sein de la communauté des Songo Meno.

Si, au terme de l'enquête, la population, d'une façon générale, s'attend à la restitution de la figure à pouvoirs, deux tendances opposées coexistent cependant au sein de la

communauté. Les uns réclament la restitution des objets culturels, tandis que les autres, convertis au christianisme, ne croient plus à ces figures. La population a émis le vœu de voir le MAS réaliser deux projets pour la communauté source : financer des recherches en vue de mettre à la disposition des Songo Meno une documentation retraçant l'histoire du chef Nkolomonyi, mais aussi et surtout voir le MAS participer au développement de la communauté à travers, par exemple, la construction d'infrastructures sociales comme les écoles, les dispensaires, l'assainissement de l'environnement, etc. La réalisation de ces deux projets nécessite un travail d'équipe et des moyens financiers et un *lobbying* auprès des organismes nationaux et/ou internationaux.

Recommandations pour les recherches futures

Dans le cadre de l'amélioration des enquêtes, il est nécessaire de mettre à profit le temps matériel, les moyens financiers et humains capables de permettre la bonne réalisation des activités sur le terrain et aussi d'améliorer la qualité des prises de vue pour permettre une meilleure analyse. Considérant la pertinence de la recherche, la durée idéale du temps de l'enquête sur le terrain serait de trente jours.

Pour améliorer la réalisation de l'enquête de terrain, il est utile de créer des points d'appui, accompagnés de moments de formation permettant de collecter des données fiables en lien avec l'objet de la recherche, tout en mettant à disposition le matériel de communication adéquat.

En matière d'obstacles, relevons l'impraticabilité de la route fortement dégradée entre Kabinda et Indanga, la faiblesse du réseau de communications, les tracasseries policières et la multiplicité des barrières, mais aussi la mauvaise perception de la recherche par certaines personnes soupçonneuses qui ne voient dans l'enquête qu'un prétexte cachant une autre réalité.

En définitive, sous la supervision du professeur Donatien Dibwe dia Mwembu, nous pensons avoir atteint les objectifs qui nous avaient été assignés : retracer l'origine et l'histoire des Songo Meno, relever la description du *nkishi* du chef Nkolomonyi par les membres de la communauté et tenter d'établir les causes de sa condamnation à mort (voir chapitre 3). Les résultats de l'enquête orale, venant compléter les documents d'archives, ont fait progresser les connaissances sur le chef Nkolomonyi et son *nkishi*.

Chapitre 4

**Étude de cas n° 2 :
paire de figurines kuba
anthropomorphes debout
aux mains déployées, en
fer forgé**

**Els De Palmenaer, Bram Cleys
& Donatien Dibwe dia Mwembu**

Les deux figurines en fer présentées dans cette étude de cas (ill. 36 & 37) sont des pièces rares remontant à la période précoloniale du royaume kuba. Selon la tradition orale, elles auraient été réalisées, à l'instar d'autres figures humaines et animales, par Myeel, un forgeron du 17^e siècle. En 1920, elles ont rejoint la collection congolaise du Musée Vleeshuis à Anvers (voir aussi chapitre 1). Avant de présenter les résultats de l'enquête de provenance, esquissons l'histoire du royaume kuba et la constitution de la collection kuba gérée par le MAS, en nous attardant notamment sur l'ambiguïté des « présents » faits par des rois kuba à des visiteurs extérieurs au royaume.

Le royaume kuba

Multiethnique et multilingue, le royaume kuba, fondé au 17^e siècle, couvrait les bassins du Kasai, du Sankuru et de la Luluwa, dans l'actuelle province congolaise du Kasai. Vers 1630, à l'issue de sa victoire sur des chefferies rivales, Shyáám áMbúl aNgoong, de la chefferie des Bushoong, rassemble plusieurs peuples en un royaume kuba unique, promis à un avenir prospère. Il en sera un roi (*nyim*, pl. *banyim*) légendaire, célèbre pour ses innovations majeures dans les domaines des arts et de l'artisanat. Des siècles durant, des souverains bushoong ont dirigé le royaume kuba, rassemblant une bonne vingtaine de peuples culturellement apparentés et constituant des chefferies relativement autonomes. Ces différentes communautés reconnaissaient l'autorité du *nyim*, qui gouvernait depuis sa résidence dans la capitale Mushenge, au cœur du royaume, assisté par un conseil de la couronne et de nombreux notables et dignitaires¹.

Le royaume atteint son étendue maximale vers le milieu du 18^e siècle². En 1880, il couvre un territoire équivalant à près de deux tiers de la Belgique, pour une population de 120.000 à 160.000 personnes. Pendant longtemps, les peuples kuba sont parvenus à maintenir les étrangers à distance mais, à partir de 1890, la pression extérieure ne cesse de croître. Des militaires de l'État indépendant du Congo envahissent le royaume, pillant et menant des raids dans la capitale. Les maladies véhiculées par les Européens et l'exploitation des nombreuses plantations de caoutchouc du Kasai prélèvent un lourd tribut humain. Vers 1900, la totalité du royaume est conquis, et le nombre d'habitants chute sous les 100.000. Après la répression des révoltes kuba en 1904–1905, le royaume passe définitivement sous l'administration coloniale du Congo belge en 1908, en tant qu'entité administrative³.

Ill. 34

Épée d'apparat (*ikul*) kuba, avant 1920, laiton, zinc, fer et bois, 36,7 × 7,8 × 5 cm. MAS, Anvers, inv. AE.0317, achat à Henri Pareyn, 1920.



Le grand raffinement de l'art de cour kuba et la grande variété des objets d'usage courant ont très tôt suscité l'admiration des Occidentaux, si bien que, dès le début du 20^e siècle, les objets kuba affluent par milliers en Europe et en Amérique. Une des collections les plus célèbres d'objets kuba est alors celle du Hongrois Emil Torday, qui a mené une expédition au Kasai pour le compte du British Museum de 1907 à 1909. Les objets d'art et d'usage courant kuba restent aujourd'hui encore extrêmement bien représentés dans les musées occidentaux et les collections privées et sont particulièrement recherchés sur le marché des objets culturels congolais.

La collection kuba conservée au MAS

Au sein de la collection congolaise conservée au MAS, les objets culturels kuba sont les mieux représentés, avec quelque 481 items, soit 20,7 % de la collection (voir aussi chapitre 2). Plus de la moitié ont probablement été expédiés par bateau vers Anvers au début du 20^e siècle, avant de rejoindre la collection d'Henri Pareyn (1869–1928), marchand et collectionneur de la première heure, qui les a ensuite vendus au Musée Vleeshuis, en 1920.

Les pièces de la collection kuba conservée au MAS sont majoritairement des objets cérémoniels illustrant la puissance, le prestige et le statut social de la cour kuba et de ses notables. On y trouve notamment des épées de parade (*ikul*, ill. 34) au manche en bois incrusté de lames de zinc et de cuivre⁴, des coupes à vin de palme en bois à l'ornementation figurative, des cornes à boire et des pipes, des ceintures garnies de cauris et des couvre-chefs en raphia tissé. Le MAS conserve en outre de nombreux « velours du Kasai ». Ces pièces d'étoffe en raphia étaient tissées par les hommes, puis les femmes s'occupaient des broderies et des imprimés. Les trois principaux types de masques royaux – *bwoom*, *ngady a mwaash* et *mwosh a mbwoy* – sont également représentés dans la collection⁵, qui comporte en outre quantité d'objets d'usage courant, tels que lames de rasoirs, peignes à cheveux ou boîtes à cosmétiques ornementées. Les objets rituels sont en nombre plus restreint. Il s'agit d'oracles à friction (*itombwa*) en bois destinés à des pratiques divinatoires et de somptueux cadeaux funéraires ornés de motifs traditionnels (*mboongitwool* ou *bongotol*). Modelés dans une poudre de *tukula* – obtenue à partir du bois rouge du *Pterocarpus* – mélangée à de l'huile de palme, ces derniers remplissaient une importante fonction funéraire⁶. Les pièces les plus remarquables, véritables bijoux de la collection kuba d'Henri Pareyn, sont incontestablement les deux figurines en fer forgé dont il sera question ici. Elles ont fait l'objet d'une recherche de provenance approfondie.

III. 35

Fiche d'inventaire de
1941-1947 d'une figurine kuba
(inv. AE.0773).
Archives du MAS, Anvers.

Nr. : A. 773	Voorwerp : <u>Metaalplastiek</u>	gewicht: <u>+ 840 gram</u> L. : cm B. : 10,5 cm H. : 19,5 cm D. : cm
STAD ANTWERPEN OUDHEIDKUNDIGE MUSEA Ethnografisch Museum	Beschrijving : Speedijzeren statuet, zal sporen van rood tukula- poeder. Driehoekig gelast met smalle neus, klei- ne mond, lagverpige ogen, grote ver naar achter staande o- ren, haartoel met scherpe horizontale rand achteraan, boven- aan eindigend in een doorboord topje. Plat lichaam op rechte benen met kleine platte voeten (tussen de benen een restant van een ijzeren pin). Getorseerd touwvormig ornament over linkerschouder. Lange armen; linker arm naar boven geplooid, met grote platte hand met omgeploide vingers; rechter arm schuin rechts vooruitgestoken, met vertikaal-platte hand, waaraan 3 horizontaal-gebogen vingers (overige vingers af- gebroken). Van Tine Wissocq, 1991: profiel toont grote overeenkomst met goudsoet-stijlen van het Kuba-gebied. A.G. Elserhout : Afrikaanse kunst, plt. 2: (AF/C.224)	
Herkomst : Afrika		
Geslacht : Centraal		
Streek : Congo (Kinshasa)		
Stam : BUSHONGO		
Lokalisatie :		
Datering : ± 1515		
Autent. :		
Refer. :		
Doe. naam ☐ Foto ☒ Neg. ☒	Verwijzingen : ofr. AE.774 Diatheek : dia AE.1217+ 255B (met 774), 256 (detail) Kunst von Schwarz-Afrika (AF/S.334) blz. 304, V.8.	
Doe. Nr. ☒ Disp. ☒	Literatuur : - Terday & Joyce: Notes ethnographiques sur ... Les Bushongo: blz.25, no.86 (ofr. ook blz.37); blz. 195, 3e par. - F.M. Olbrecht : Plastiek van Kongo, pl.210 - Terday's Note... Int Man, XXIV, 1924, par.13.	
Tekstong. ☒ Drukpl. ☒		
Verwerving : Aankoop	Toestand :	
Datum : 13 april 1920	Behandeling :	
Paraf :	.../...	

Données techniques

- > Paire de figurines kuba anthropomorphes debout aux mains déployées, en fer forgé
- > Lieu de conservation : MAS, Anvers, inv. AE.0773 et AE.0774
- > Matériaux : fer forgé avec traces de poudre de bois rouge du genre *Pterocarpus*
- > Dimensions : 19,5 × 10,5 × 8 cm (inv. AE.0773) et 18,7 × 6,4 × 6,5 cm (inv. AE.0774)
- > Poids : 810 g (inv. AE.0773) et 510 g (inv. AE.0774)

D'après des experts en métallurgie, les statuettes ont été forgées selon une technique complexe à l'aide d'un marteau en fer et d'une enclume. Pour chauffer le fer à blanc, il a fallu de très hautes températures, de 1 200 à 1 250°C. Les jambes et les longs bras ont été forgés séparément et soudés au tronc par forgeage, de même que les doigts, attachés aux grandes mains déployées. Sur l'exemplaire AE.0773, un fil de métal torsadé part de l'épaule gauche et aboutit entre le coude et le tronc. La surface des deux statuettes montre des traces bien visibles de poudre de bois rouge ou *tukula*⁷. Légèrement proéminents sur les côtés, les deux crânes présentent un renforcement triangulaire à hauteur des tempes, rappelant les coiffures et ornements de tête kuba. La coiffure des deux statuettes est percée d'un trou. Les sourcils, l'ovale des yeux et la bouche sont rendus par un léger relief. Il manque quelques doigts de la main droite sur l'exemplaire le plus petit (ill. 36). La partie inférieure du tronc se prolonge par un petit support en forme de pilier, en grande partie brisé sur le plus grand exemplaire alors que, sur le plus petit, il dépasse les jambes d'un centimètre.



Ill. 36 & 37

Paire de figurines kuba anthropomorphes debout aux mains déployées, 17^e siècle (?), fer forgé, avec traces de poudre de bois rouge du genre *Pterocarpus*, 18,7 × 6,4 × 6,5 cm (à gauche) et 19,5 × 10,5 × 8 cm (à droite).

MAS, Anvers, inv. AE.0774 (à gauche) et inv. AE.0773 (à droite), achat à Henri Pareyn, 1920.

Les sources écrites

Emil Torday

Le Hongrois Emil Torday (1875–1931), dont il a déjà été question, a travaillé pour la Compagnie du Kasai en 1905–1906. Active dans l'exploitation et le commerce de matières premières comme le caoutchouc et l'ivoire, cette entreprise coloniale avait mauvaise réputation auprès de la population locale. Des agents de cette entreprise particulièrement lucrative étaient impliqués dans l'exportation de nombreux objets kuba⁸. Tout en maintenant des relations étroites avec cette firme, Torday entreprend de 1907 à 1909 une expédition pour le compte du British Museum, entrant en contact à cette occasion avec le roi Kwete Peshanga Kena, également connu sous le nom de Kot áPe (ill. 38)⁹. Né en 1873, succédant à deux rois décédés en un court laps de temps, il régnera de 1902 à 1916. Profitant de la crise politique secouant le royaume kuba, Torday parvient à s'emparer de milliers d'objets culturels, qu'il fait expédier en Europe par bateau¹⁰.



III. 38

Norman Hardy, Le roi kuba Kwete Peshanga Kena, alias Kot âPe, en costume de cérémonie, dessin dans Torday et Joyce 1910, pl. II.

Les *Notes ethnographiques sur les peuples communément appelés Bakuba, ainsi que sur les peuplades apparentées, les Bushongo*, parues en 1910 et rédigées par Torday avec la collaboration de Thomas Athol Joyce (1878–1942), conservateur au British Museum, constituent la plus ancienne source européenne mentionnant les figurines kuba conservées au MAS. L'ouvrage reprend d'intéressants témoignages oraux sur les statuettes. Ils datent les sculptures des environs de 1515, vantant le haut degré de perfection de la ferronnerie kuba en général et des réalisations de l'auteur de ces statuettes en particulier, le forgeron Miele ou Myeel¹¹. Ils nous en disent davantage également sur la manière dont les statuettes ont quitté la cour kuba. Dans une liste historique et descriptive des chefs kuba, les auteurs expliquent :

« N° 86. Miele. – Ce chef était un célèbre forgeron et, sous son règne, l'art de travailler le fer atteignit un très haut degré de perfection. Des figures en fer d'hommes et d'animaux ont été forgées, dit-on, quelques-unes ayant jusqu'à 18 pouces de long. On n'a pu en trouver aucune ; les derniers spécimens ou, suivant certaines traditions, les dix derniers, ont été donnés à un officier de l'État par le chef actuel »¹².

III. 39

Coiffure (*laket*) d'un notable kuba, avant 1920, fibres tressées (l'épingle métallique avec grelot est manquante), raphia, 12,5 × Ø 17 cm. MAS, Anvers, inv. AE.0765, don de Louis Franck, 1920.



III. 40

Mbakam Kwete Sham Degré, actuel Tshik'l (notable kuba de haut rang) et conseiller du roi kuba, portant un *laket*. Il s'agit d'un des informateurs interviewés par Philippe Mikobi Pongo à Mweka en 2023.



En 1924, alors que Torday se trouve à Anvers, il reconnaît les statuettes. Selon lui, elles avaient été offertes à un officiel colonial belge par le chef de l'époque [Kot áPe] : « Au Musée Vleeshuis, j'ai trouvé des statuettes intéressantes. Elles sont arrivées au musée avec une collection d'objets du Congo et sont probablement les figures, ou deux d'entre elles, qui selon le chef ont été données à un officier belge »¹³.

D'autres sources écrites et des témoignages oraux collectés au Congo en 2023 ont montré qu'il convenait de n'accorder qu'une confiance relative à cette source ancienne pour la datation des statuettes et pour l'identification de leur auteur à un roi kuba. Jan Vansina (1929–2017), le spécialiste des Kuba, conteste par exemple la datation de Torday et situe Myeel au 17^e siècle¹⁴. En outre, même s'il s'agit de l'âge d'or du royaume kuba, Vansina n'y voit aucune preuve explicite que les statuettes aient été fabriquées par Myeel en personne¹⁵. En revanche, l'art de la ferronnerie était en effet étroitement lié au pouvoir des souverains bushoong. Chaque homme d'un lignage royal y était formé à un degré variable. Un roi au moins – Mbop Pelyeeng ou Mbope Pelenge I^{er} –, qui régna à la fin du 18^e siècle, aurait ainsi été forgeron¹⁶. Selon l'historien Matthieu Bope, Myeel était par contre un *bweemy*, un prince héritier du trône, du roi Moy Mope au 17^e siècle. Il aurait fabriqué des statuettes en fer et aurait aussi inventé l'épingle *ndwoong laket*, encore utilisée aujourd'hui, qui sert à fixer aux cheveux la coiffure (*laket*) kuba (ill. 39 & 40)¹⁷. Relevons que ces liens étroits entre travail de la forge et royauté se retrouvent ailleurs en Afrique centrale. Faire fondre le minerai de fer et travailler le métal nécessitent en effet de l'eau, du feu, de la terre et de l'air, c'est-à-dire les quatre éléments, montrant ainsi qu'il fallait de la « magie » pour faire fondre le minerai et façonner les outils usuels et les pièces artistiques.

Ill. 41

Statuette de chien, Kuba/
Bushoong, fin 17^e siècle (?),
fer, long. 44,8 cm.
The Donald & Adele Hall
Collection of African Art,
Kansas, 2015, inv. HC.10.02,
anciennes collections du père
Théo Verwilghen, Bruxelles,
via un membre de la famille
royale bushoong, 1956 ;
Galerie Bernard Dulong, Paris,
années 1960 (?) ; Marc Leo
Felix, Bruxelles, 2010.



Ill. 42

Les deux statuettes kuba
en fer forgé, encadrant
une statuette songye,
photographies dans Olbrechts
et Maesen 1946, XLI,
pl. 210–212.

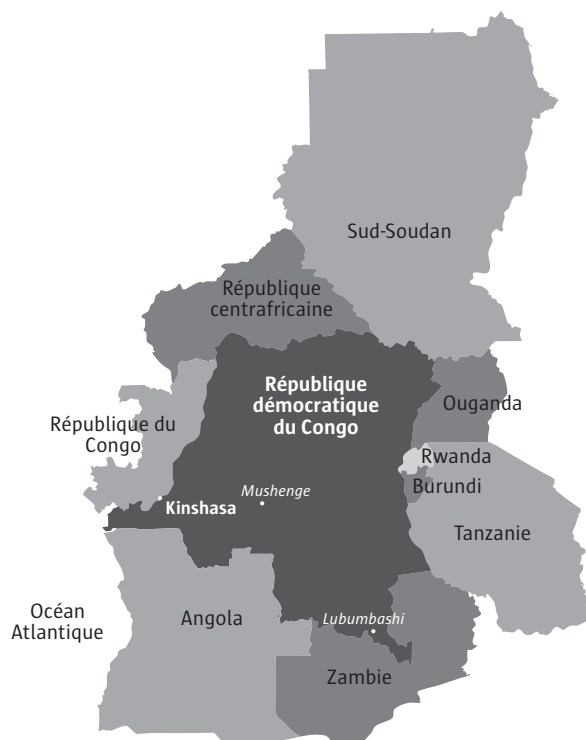


Frans Olbrechts

Comme déjà évoqué, on ne connaît que trois sculptures kuba en fer forgé dans le monde, dont deux sont conservées au MAS. La troisième, un chien, se trouve dans une collection américaine (ill. 41). Le chercheur belge Frans Olbrechts (1899–1958) souligne cette rareté dans les catalogues publiés à l'occasion des expositions *Kongo-Kunst* (1937) et *Plastiek van Kongo* (1946). Pour la première de ces expositions, il sélectionne 1.500 objets culturels congolais, dont les deux statuettes kuba. Dans le catalogue, il les classe, avec d'autres objets du Kasai, dans la zone stylistique kuba tout en exprimant son immense admiration pour les « remarquables ouvrages de ferronnerie d'art des Songye et des Kuba » (ill. 42). À propos des deux statuettes kuba, il écrit : « nulle part, dans aucun musée, dans aucune collection on n'en trouve d'autres spécimens. L'ethnologue hongrois Torday les attribue au roi bakuba, qui exerçait le travail de forgeron à titre de loisir et qui aurait vécu au 16^e siècle »¹⁸. On sait aujourd'hui que Torday se trompait.

Adriaen Claerhout

Adriaen Claerhout (1926–2000) est le premier historien de l'art belge ayant mené des recherches fouillées sur la provenance et la signification sociale et culturelle de ces statuettes. Plus de quarante ans après leur acquisition auprès d'Henri Pareyn



III. 43

Carte de la République démocratique du Congo, avec la localisation de Mushenge.

(voir chapitre 1), alors qu'il est conservateur adjoint du Musée d'Ethnographie d'Anvers, il lance, en février 1961, un appel dans *Current Anthropology*, une revue académique éditée par The University of Chicago Press. Il souhaite savoir si d'autres musées possèdent dans leurs collections des figures humaines ou animales similaires en fer forgé. Toute information étant la bienvenue. Un an plus tard, cette enquête n'a toujours rien donné¹⁹. Par la suite, Claerhout rassemblera les informations à sa disposition dans le *Bulletin van de Vrienden van het Etnografisch Museum* (1975) et la revue spécialisée *African Arts* (1976)²⁰. Il s'y réfère notamment à sa correspondance avec Jan Vansina²¹. Dans ces articles, Claerhout situe les statuettes au 17^e siècle, se distanciant de la datation de Torday – autour de 1515. Il est intéressant de constater que ni Claerhout ni Vansina ne citent le donateur, à savoir le roi kuba Kot áPe.

Les témoignages oraux

Représentation, auteur et signification

À l'issue d'une analyse des sources écrites, Philippe Mikobi Pongo, attaché au Musée national de Lubumbashi, a collecté des témoignages oraux dans la capitale kuba Mushenge (ill. 43), dans le territoire de Mweka (province du Kasai), pour mieux comprendre la façon dont ces remarquables statuettes ont quitté le royaume kuba. Il y a interviewé des hommes et des femmes, dont des membres de la famille royale, des notables, des chefs coutumiers, des artistes et des métallurgistes. Présentons les résultats de ce travail de terrain dans leurs grandes lignes²².

Les entretiens ont révélé qu'aucun des informateurs – pas même les membres de la famille royale – ne connaissait réellement les statuettes et n'en avait jamais vu de photographies, ignorant même leur présence actuelle au MAS. Les personnes interrogées en savaient très peu de choses, ne l'évoquant généralement qu'en termes généraux. La raison en est probablement l'éloignement chronologique.

Nombre d'entre eux étaient certains que les statuettes avaient quitté la région depuis fort longtemps.

À la question de savoir si les figurines pouvaient être considérées comme d'authentiques œuvres d'art kuba, la réponse a été unanimement positive. Cette identification reposait sur des caractéristiques morphologiques propres à cet art : la finition soignée des têtes et en particulier le renforcement triangulaire typique au niveau des tempes. Les caractéristiques plutôt atypiques – comme les mains démesurées – étaient bel et bien considérées par les témoins comme une expression de la créativité individuelle d'un artiste kuba.

La plupart ne savaient presque rien de l'auteur des statuettes. Leur création remontant à un passé trop lointain, son nom s'est perdu dans la mémoire collective de la communauté kuba. Cette ignorance vient aussi du fait que certains objets régaliens étaient uniques, fabriqués spécialement pour le souverain, et remplissaient un rôle bien précis au sein de la cour, tant et si bien que seuls quelques initiés avaient connaissance de leur existence, et non l'ensemble de la communauté.

Nombre d'entre eux avaient toutefois déjà entendu parler de Myeel. Membres de la famille royale, notables ou métallurgistes savent encore aujourd'hui qui il est, essentiellement grâce à la tradition orale. Ils l'évoquent comme un grand artiste et un « roi-forgeron » ayant transmis son savoir à ses descendants tout en restant une source d'inspiration pour les forgerons d'aujourd'hui. Ces derniers l'appellent *nyim batudy* ou *nyim biin*, ce qui signifie peu ou prou « roi des forgerons ». Le titre de roi que Torday, parmi d'autres, attribue à Myeel doit donc s'entendre dans un sens métaphorique.

Les personnes interviewées ont par ailleurs évoqué des liens étroits entre Myeel et le roi légendaire Shyáám áMbúl aNgoong, qui a régné autour de 1630. Selon l'arbre généalogique royal, Myeel était un *bweemy* (successeur potentiel) du roi Mboong áLeeng, qui avait lui-même succédé, vers 1640, à Shyáám áMbúl aNgoong²³. Myeel était apparemment le deuxième héritier de la couronne, mais il n'est jamais monté sur le trône. Grâce à son amitié avec le roi Shyáám áMbúl aNgoong, il avait ses entrées à la cour, ce qui lui a permis d'y œuvrer en tant qu'artiste et de réaliser des objets d'apparat en fer.

Même si nombre des objets fabriqués par Myeel sont sans doute désormais perdus, la mémoire collective en a conservé le souvenir. Les plus célèbres sont des insignes

régaliens en fer datant du règne de Shyáám, comme une pirogue en fer (*ntek*) et une pagaie. Toujours d'après les informateurs, cela fait très longtemps que l'objet d'apparat le plus sacré, une enclume en métal datant de l'origine de la dynastie bushoong et attribuée à Myeel, a quitté la communauté. Elle a en effet rejoint, en 1970, les collections de l'Institut des Musées nationaux du Zaïre (IMNZ), aujourd'hui IMNC²⁴. En revanche, une calebasse en fer ornée de cauris – un objet introduit par Shyáám áMbúl pour transporter le vin de palme – est toujours aux mains de la communauté.

On raconte que ces insignes royaux en fer, symboles de puissance et de pouvoir chez les Kuba, aident le *nyim* à entrer en contact avec le monde des esprits grâce à leur pouvoir de médiation et de divination. Ils prémuniraient le royaume des catastrophes, chassant les démons et les mauvais esprits, protégeant la famille royale contre les maladies et favorisant la fécondité du roi. Aux yeux des Kuba, la poudre de bois rouge (*tukula* ou *twool*) appliquée sur la surface des statuettes est un pigment de vie et un vecteur essentiel pour un transfert efficace de ces forces vitales.

Certains témoins ont erronément interprété les statuettes comme étant une figure masculine et une figure féminine à cause de la présence d'un appendice sous le tronc. Le support de l'objet AE.0774 (ill. 36), intact et donc plus long, aurait représenté un sexe masculin, et le support plus court – en réalité brisé – de l'objet AE.0773 (ill. 37), un sexe féminin. Selon certaines sources écrites, ces supports auraient pu servir à fixer les statuettes sur une base, par exemple une pirogue miniature, ou au sommet d'un bâton, à moins que les ouvertures percées au sommet du crâne n'aient servi à les suspendre, permettant au roi ou à certains dignitaires de la cour de les porter en guise d'ornements²⁵. La signification des mains déployées d'une taille démesurée – une caractéristique atypique pour l'art kuba – reste une énigme pour les témoins rencontrés. S'agit-il d'un geste rituel à la signification iconographique inconnue ? Ou les statuettes auraient-elles tenu un objet désormais disparu ?

À propos des présents royaux

Comme déjà évoqué, les statuettes auraient été offertes, selon Emil Torday, par Kot áPe (ill. 38) à un officier belge restant à identifier²⁶. Kot áPe ayant régné à partir de 1902 et Torday ayant séjourné à la cour kuba en 1908, la date de collecte doit se situer entre 1902 et 1908. Pour certains de nos informateurs, il est cependant impossible qu'un *nyim* ait offert ou vendu à un étranger des objets rituels personnels

tels que ces statuettes en fer forgé, qui relèvent d'un art de cour séculaire. Pourquoi un roi se séparerait-il d'objets de prestige censés protéger sa personne et son royaume tout en favorisant sa fécondité ? D'un autre côté, on sait que par le passé des échanges de présents avec des étrangers ont bien eu lieu²⁷.

Pour comprendre cette contradiction apparente, il est intéressant de broser le contexte historique d'autres présents de Kot áPe à des extérieurs. Parmi les milliers d'objets dont Torday s'est emparé de manière illicite, il est trois effigies de rois (*ndop*) incarnant la légitimité du pouvoir royal. En 1908, il convainc le *nyim* Kot áPe qu'elles seraient davantage à l'abri au British Museum dans l'hypothèse où sa capitale, Mushenge, serait une nouvelle fois attaquée ou détruite²⁸. Peu après, Kot áPe rencontre le ministre belge des Colonies, Jules Renkin, alors en tournée d'inspection au Congo. Il lui offre également un *ndop* « en signe d'amitié », afin de consolider son alliance avec les détenteurs du pouvoir colonial et ainsi bénéficier de leur protection²⁹.

Ce geste généreux, mais contradictoire, du *nyim* ne peut se comprendre que dans un contexte de rapports de pouvoir inégaux, marqués par des razzias violentes et des tueries, propres à une politique de conquête coloniale visant à soumettre le séculaire royaume kuba. Vansina ajoute : « Comme les cadeaux faits pendant toute l'époque coloniale avaient une valeur commerciale, on pourrait donc interpréter ces cadeaux comme des pots-de-vin. Pourtant il faut tenir compte également de la culture du don et contre-don kuba, où le contre-don doit être plus somptueux que le don pour démontrer la supériorité du roi et où les dons aident à établir des liens de patronage »³⁰.

À propos de la ferronnerie

Des questions bien précises ont été posées à des forgerons contemporains à propos du fer utilisé. Philippe Mikobi Pongo a visité plusieurs anciens sites de minerai de fer³¹ à une quinzaine de kilomètres de Mushenge. Ses recherches montrent que du minerai de fer était autrefois extrait en de multiples endroits. Le clan Ibwoon, en particulier, qui vivait près du peuple Ngwoong, était très actif dans l'exploitation du minerai de fer sur les rives du lac Bikash et de la rivière Kump Idiip. Ce clan était dès lors défini comme « *bashi ibwoon labol aten Ngwoong kiengl'* », c'est-à-dire « le clan de fer qui vit en amont du peuple Ngwoong là où on travaille le métal ». C'est dans cette région que Myeel aurait extrait du minerai. Aujourd'hui, ces sites sont totalement épuisés, et les fonderies ont disparu. Les métallurgistes actuels, héritiers

de l'illustre forgeron *nyim batudy*, récupèrent désormais la ferraille issue de toutes sortes d'objets, qu'ils travaillent pour en faire de nouveaux outils comme des haches ou des machettes.

La restitution : des points de vue contrastés

Lors des entretiens, Philippe Mikobi Pongo a soulevé la question d'un éventuel retour des statuettes à Mushenge. Auraient-elles encore une signification et seraient-elles encore utiles aujourd'hui si leur propriétaire actuel décidait de les restituer ? La communauté kuba accepterait-elle ou refuserait-elle cette offre ? Les avis divergent.

Les femmes interrogées n'ont pas souhaité se prononcer à cet égard car seuls les hommes seraient, semble-t-il, habilités à évoquer le rôle spécifique joué par ces statuettes mystiques. Ceux se montrant favorables à un retour des statuettes au sein de la communauté kuba ont clairement indiqué qu'ils en ignoraient la fonction, s'interrogeant sur le nouveau rôle qu'elles pourraient jouer au bénéfice de la communauté dans son ensemble. Les personnes opposées à la restitution estimaient qu'il n'existait aucun lieu suffisant sûr pour les conserver et se montraient plutôt réticents, notamment car leur fonction exacte s'est perdue. Pourquoi récupérer les statuettes si on ne sait plus comment les utiliser ?

Ces points de vue actuels témoignent de la grande valeur restant attachée au rôle spirituel et fédérateur des objets sacrés ou d'apparat de la culture kuba dérobés à la communauté dans un lointain passé. Kwete Patshiele, l'une des personnes interrogées, l'a formulé en ces mots : « Si nous devons accueillir à nouveau ces statuettes au sein de notre communauté, il faudrait que nous en connaissions la signification, non ? Je pense que beaucoup de choses ont évolué, y compris les raisons qui ont conduit à leur création. Je ne vois pas comment nous pourrions les mettre en œuvre aujourd'hui dans notre communauté comme elles l'étaient autrefois. Il faudra donc leur trouver un nouvel usage »³².

Conclusions

L'historique de provenance des deux figures en fer forgé conservées aujourd'hui au MAS a pu être partiellement reconstitué à partir de sources écrites et orales. En 1920, le marchand Henri Pareyn les a vendues au Musée Vleeshuis d'Anvers sans aucune information de provenance. Elles seraient l'œuvre de Myeel, un forgeron

et *bweemy* kuba du 17^e siècle, ce qui en ferait l'une des plus anciennes sculptures figuratives en métal conservées d'Afrique centrale. Même si leur fonction exacte n'a pas pu être clairement établie, les connaissances disponibles permettent d'avancer qu'elles faisaient partie du trésor de la cour kuba.

Si l'on suit les informations du collectionneur et chercheur Emil Torday – la plus ancienne source écrite sur ces statuettes –, elles ont quitté le palais entre 1902 et 1908. Torday affirme en effet qu'avant même son arrivée à la cour, elles auraient été offertes par le *nyim* Kot áPé à un officier colonial belge dont il ne mentionne pas le nom. Les témoins récemment interviewés ne connaissant pas les statuettes, nous ne disposons d'aucune explication sur la façon dont elles ont changé de mains. Leur absence dans la mémoire collective s'explique par le long laps de temps – plus d'un siècle ! – depuis leur collecte, mais aussi par leur nature sacrée, qui les réservait aux souverains et initiés kuba.

Si les statuettes ont effectivement été offertes par le roi kuba Kot áPe à un représentant du pouvoir colonial, elles pourraient être rapprochées d'autres objets précieux de l'art de cour dont le don est documenté. L'échange de présents constituait, au 20^e siècle, une stratégie souvent appliquée par les rois kuba, avec un succès variable, pour garantir la survie du royaume et son autonomie (relative) dans un contexte politique en mutation rapide. La possibilité n'est cependant pas exclue que les statuettes n'aient pas été offertes mais spoliées. En tout état de cause, leur disparition du royaume kuba doit être considérée à la lumière des rapports de forces inégaux, de la pression extérieure et de la violence coloniale auxquels le royaume était confronté au début du 20^e siècle. Des recherches complémentaires pour identifier l'officier belge concerné, alors actif au Kasai, seront nécessaires pour reconstituer le contexte exact de ce présumé présent du roi kuba.

L'analyse combinée de sources écrites et orales a permis de livrer de nouvelles informations. Il ressort d'anciennes traditions orales au sein de la communauté kuba que le légendaire forgeron Myeel reste aujourd'hui encore une source d'inspiration, étant qualifié de *nyim batudy* ou roi des forgerons. Il est en outre apparu qu'il n'existe plus aujourd'hui de sites d'extraction du fer autour de la capitale. Même si on continue à ignorer ce que représentent ces statues, ainsi que la signification de leurs gestes et de leurs mains démesurées, il est établi que leur usage était réservé aux rois kuba.

Remerciements

Nous remercions Philippe Mikobi Pongo, attaché au Musée national de Lubumbashi, et tous les habitants kuba de Mushenge, dont des membres de la famille royale, des notables, des dignitaires, des forgerons et des artistes : Kyeen a Mbweky, Simon Mbope, Véronique Bulapey, Bushabu Kwete, Sylvestre Mbope Kien, Mbakam Kwete Sham Degré, Kwete Kwete Mbweky, Pwoong a Mbo Mabintshi, Gaspard Mpobey Kum, Mikobi Cwaal, Ngolo Kwete, Mingashanga Jonas, Mbokashanga Kwete, Ernestine Mbulaminga, Mbulambo Kumba, Agnes Pelenge, Mbope Patshiele, Angélique Mbawota, Bulape Tshibula, Carol Mbakam, Kweten Kwete, Mabintshi Mwal Luop, Ngolo Minga Bashabu, Mingashanga Tuta, Tathy Bope, Simon Kwetul, Jean-Paul Lwop La Mbo, Kweten Aloss, Kwete Patshiele.

-
1. Vansina 1992, pp. 79–80 ; Etambala 2020, pp. 26–27.
 2. LaGamma 2011, pp. 156, 164 ; Vansina 1992, pp. 79–80.
 3. Vansina 1992, pp. 80–84 ; Vansina 2010 ; Bope 2020, pp. 213–214 ; Etambala 2020, pp. 26, 28, 37, 62, 131.
 4. Les petites lames de zinc ont été récupérées sur des caisses importées d'Europe tandis que les lamelles de cuivre proviennent de douilles de fusils de chasse. Voir Etambala 2020, p. 97.
 5. Pour des reproductions de ces masques et d'autres objets kuba, voir Bope 2020, pp. 224–227.
 6. Voir Corbey 2024.
 7. Claerhout 1975.
 8. L'AfricaMuseum de Tervuren conserve une centaine d'objets congolais offerts par la Compagnie du Kasai en 1913, parmi lesquels un *ndop* ou effigie sculptée de roi kuba (EO.0.0.15256).
 9. Torday & Joyce 1910, pl. II.
 10. Etambala 2020, pp. 93, 105 ; Sheppard 2017.
 11. Torday & Joyce 1910, pp. 37 et 195.
 12. Torday & Joyce 1910, p. 25.
 13. Citation parue dans *Man*, 24, février 1924, p. 17, reprise dans Claerhout 1975, pp. 3–5.
 14. Vansina critique également la chronologie de la dynastie kuba telle qu'établie par Torday – qui se borne à énumérer 121 rois ayant régné avant 1910. Selon lui, cette liste de rois est truffée d'erreurs : des noms sont mal traduits, certains sont cités deux fois dans des graphies différentes, d'autres sont des toponymes et nullement des noms de personnes, d'autres encore sont des noms de personnes n'ayant jamais régné. « La fameuse liste de 121 rois n'est que le résultat d'une comédie d'erreurs », estime-t-il. Voir Vansina 2007, pp. 10 et 16, note 18. Pour une liste des rois kuba, voir LaGamma 2011, p. 165, https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_kings_of_Kuba et <https://bokundoli.org/doc/liste-des-souverains-kuba-apres-shyaam/>.
 15. Vansina 1963, cité par Claerhout 1975, p. 5.
 16. Kriger 2019, pp. 358–359.
 17. Bope 2020, pp. 218–219.
 18. Olbrechts 1937, pp. 31 et 87, cat. 268 et 269 ; Olbrechts & Maesen 1946, ill. 210 et 212.
 19. Claerhout 1961, p. 62.
 20. Claerhout 1975 et Claerhout 1976.
 21. La correspondance entre Claerhout et Vansina est conservée dans les archives du MAS, Anvers, dossiers-objets AE.0773 et AE.0774.
 22. En 2023, on ne disposait pas encore de l'information selon laquelle les statuettes auraient été offertes à un officier belge par le roi Kot à Pe, information qui n'a été mise au jour qu'après une étude approfondie de la

publication de Torday. Nous n'avons donc pas pu poser de questions aux informateurs à ce sujet.

23. Voir à ce sujet la liste des rois kuba établie par Vansina dans LaGamma 2011, pp. 164–165.
24. Après l'indépendance du Congo et dans le tumulte provoqué par la mort, en 1969, du roi Mbope Mabintshi ma Kyeen (également connu sous le nom de Mbope Mábíínc ma Mbeeky), l'enclume a abouti à l'IMNZ. John Powis de Tenbossche, collaborateur du président Mobutu, l'avait achetée pour l'IMNZ au successeur du roi, áMbweeky III. Ce dernier en a demandé la restitution quatorze ans plus tard, mais sans succès. Pour de plus amples informations sur cette demande de restitution interne de la part du roi kuba à l'IMNZ et sur l'histoire complexe de l'acquisition de cet objet, voir Van Beurden 2015, pp. 199 et 201–205.
25. Voir aussi Kriger 2019, pp. 358–359.
26. Torday & Joyce 1910, p. 25.
27. On sait que le roi kuba a proposé des objets à la vente à plusieurs musées européens et américains après 1960. Vers l'an 2000, il a ainsi voulu vendre une épée royale kuba au Musée ethnographique d'Anvers. Pour des raisons éthiques, le musée a alors refusé l'achat.
28. Ces trois effigies de rois se trouvent encore au British Museum, à Londres, inv. Af1909.1210.1, Af1909.513.1 et Af1909.513.2.
29. Vansina 2007, pp. 11 et 16. La statuette *ndop* de la collection privée de Renkin est aujourd'hui au Brooklyn Museum à New York, inv. 61.33.
30. Vansina 2007, pp. 17–18.
31. Selon Jan Vansina (cité dans Etambala 2020, p. 27), les Kuba extrayaient le minerai de fer « dans les lits des ruisseaux [et il était] forgé pour être façonné en armes et haches ».
32. Témoignage de Kwete Patshiele, février 2023.

Chapitre 5

**Étude de cas n° 3 :
figure masculine debout
hemba (*singiti*)**

**Els De Palmenaer, Bram Cleys
& Donatien Dibwe dia Mwembu**



III. 44

Deux statuettes hema, cataloguées « luba » par Frans Olbrechts, photographies dans Olbrechts et Maesen 1946, XXIX, pl. 138 et 139. L'exemplaire du MAS (à gauche) se trouvait alors au Musée Vleeshuis, l'exemplaire de droite au Museum für Völkerkunde, à Berlin.

Cette statue (ill. 45) évoque une figure d'autorité ancestrale du clan niembo. Ce groupe fait partie du peuple hema, établi dans le sud-est de l'actuelle République démocratique du Congo. La Ville d'Anvers en a fait l'acquisition en 1931 pour le Musée Vleeshuis, auprès de Béla Dezső Hein, un collectionneur établi à Paris. Selon des sources orales, il l'avait lui-même achetée auprès du marchand et collectionneur Henri Pareyn¹.

Aux côtés d'une statue d'ancêtre hema conservée à Berlin (ill. 44) et collectée en 1897 au sein du royaume luba par Hans S. von Ramsay, un officier colonial prussien², elle compte parmi les plus anciennes statues de ce type conservées au sein de collections européennes³. Ce n'est qu'au milieu des années 1970 qu'après avoir été attribuée aux Luba comme de nombreuses autres pièces similaires, elle a été associée aux Hema.

Après une description de la collection hema et des caractéristiques stylistiques de cette statue et de sa signification pour sa communauté, nous présenterons les résultats de la toute première recherche de provenance sur cette œuvre de renommée mondiale, considérée comme un des chefs-d'œuvre de l'art africain.

La collection hema du MAS

Outre la statue d'ancêtre traitée dans ce chapitre, le MAS conserve quelque 70 objets culturels enregistrés en tant qu'œuvres des Luba, un peuple voisin des Hema et culturellement apparenté. Les œuvres d'art des deux peuples présentent des traits stylistiques comparables. Sept pièces initialement attribuées aux Luba ont ensuite été correctement attribuées aux Hema, dont quatre acquises avant

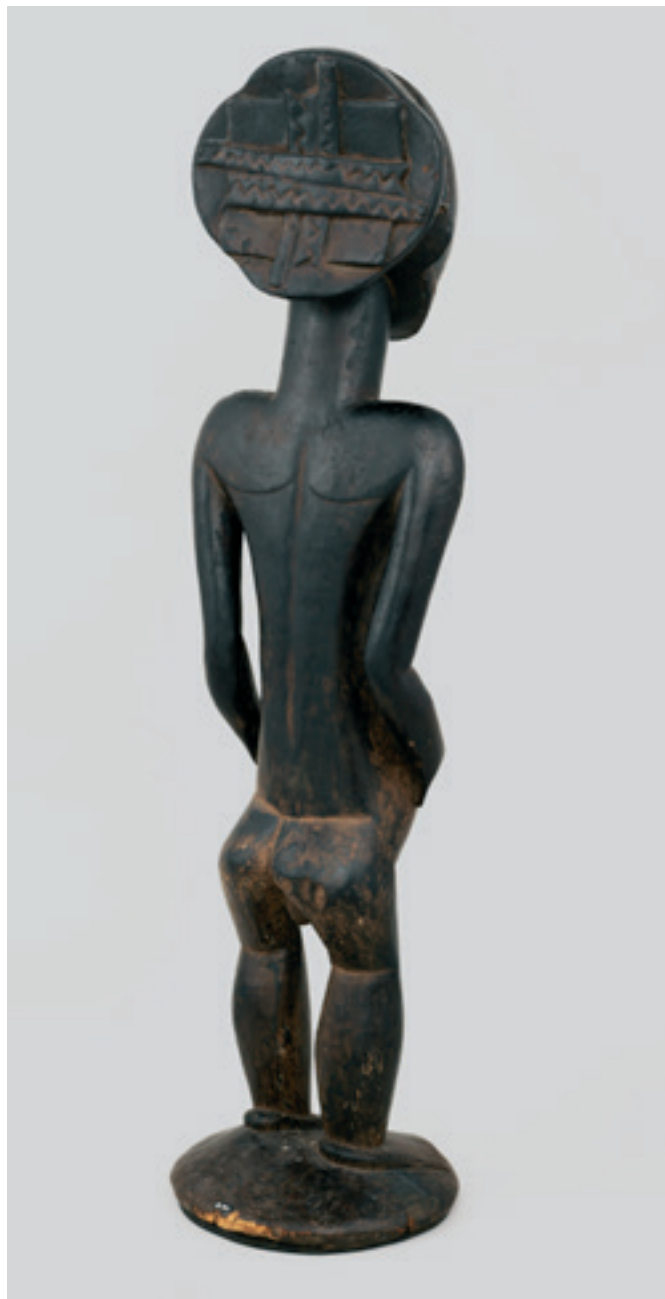
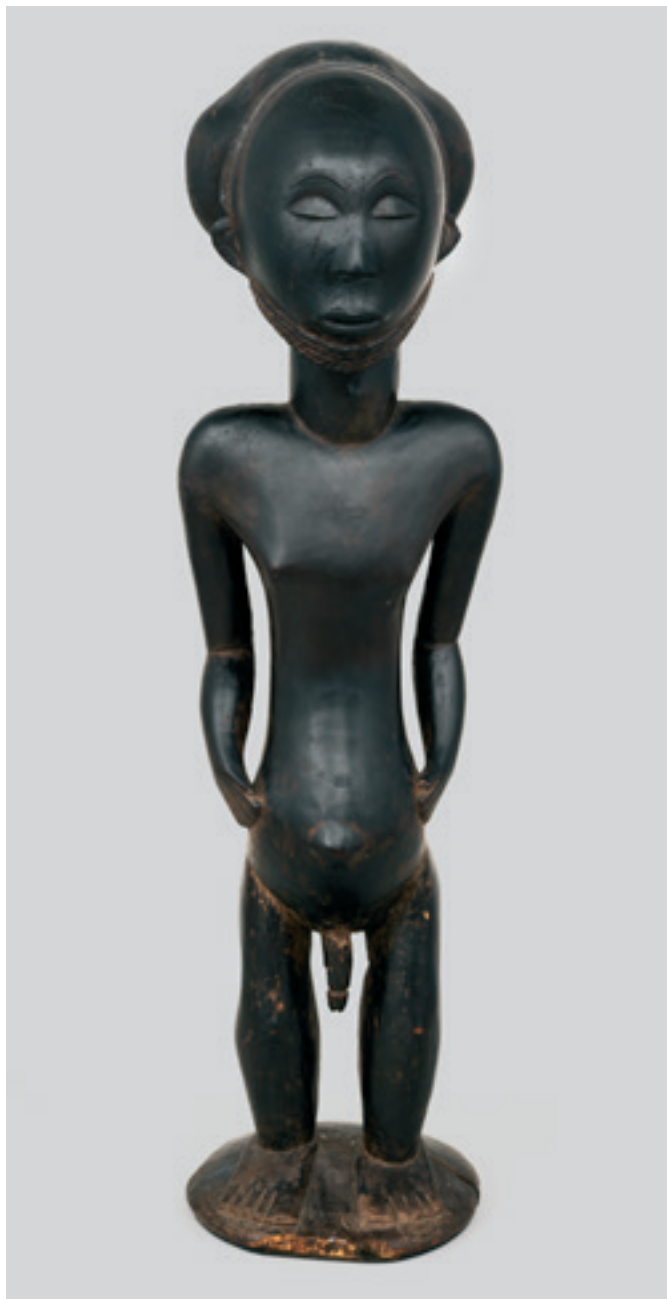
1960. Il s'agit de la statue d'ancêtre qui nous occupe ainsi que d'une figure rituelle féminine assise (inv. AE.0506). Citons également une statuette féminine agenouillée tenant une calebasse (*kabila*)⁴. Cette « porteuse de coupe », comme on appelle ces statuettes (voir ill. 71), remplissait une fonction importante lors de l'intronisation des souverains et chefs luba et hema et au cours de rituels de divination. La dernière des quatre pièces est un sceptre de cérémonie ou *kibango kya bulopwe* (inv. AE.0155), objet de parade héréditaire symbolisant le pouvoir et le rang des dirigeants et hauts dignitaires et jouant un rôle important dans les procédures d'initiation précoloniales. La figure féminine et le sceptre de cérémonie faisaient partie des 2.816 objets achetés par le Musée Vleeshuis en 1920 auprès du marchand Henri Pareyn. La femme agenouillée tenant une calebasse provient quant à elle d'un don de Willy Jaspers en 1958, peu avant l'indépendance du Congo⁵.

Données techniques

- > Statue d'ancêtre hema représentant une figure masculine debout (*singiti*)
- > Lieu de conservation : MAS, Anvers, inv. AE.0864
- > Matériaux : bois et patine huileuse
- > Dimensions : 89 × 22,5 × 22 cm

Les chefs hema faisaient fabriquer des figures d'ancêtres debout en bois – des *lusingiti* – pour commémorer les mérites de leurs ancêtres masculins et les honorer. Ces statues sont considérées comme porteuses de l'esprit des ancêtres, entretenant un lien direct et durable avec la communauté. Dans le cadre du culte des ancêtres, elles agissent comme intermédiaires entre le chef de clan et ses prédécesseurs. Il s'agit de représentations idéalisées de certains chefs hema et non de portraits fidèles basés sur des traits physiques.

Le haut du corps offre des proportions naturelles. Le visage rond et symétrique respire le calme et la sérénité. Les yeux clos sont tournés vers un autre monde, d'où la statue veille sur ses descendants. La tête, posée sur un long cou gracieux, confère à la statue une grande élégance. Les yeux, la bouche fermée aux lèvres fines et le nez discret sont d'une facture particulièrement délicate. Un CT-scan réalisé en 2012 a mis en évidence la restauration du nez effectuée en 1989⁶. La barbe en collier et la coiffure tressée dessinant une croix sont autant de signes de haut rang⁷. On retrouve ce type de tresses chez des hommes tant hema que luba⁸.



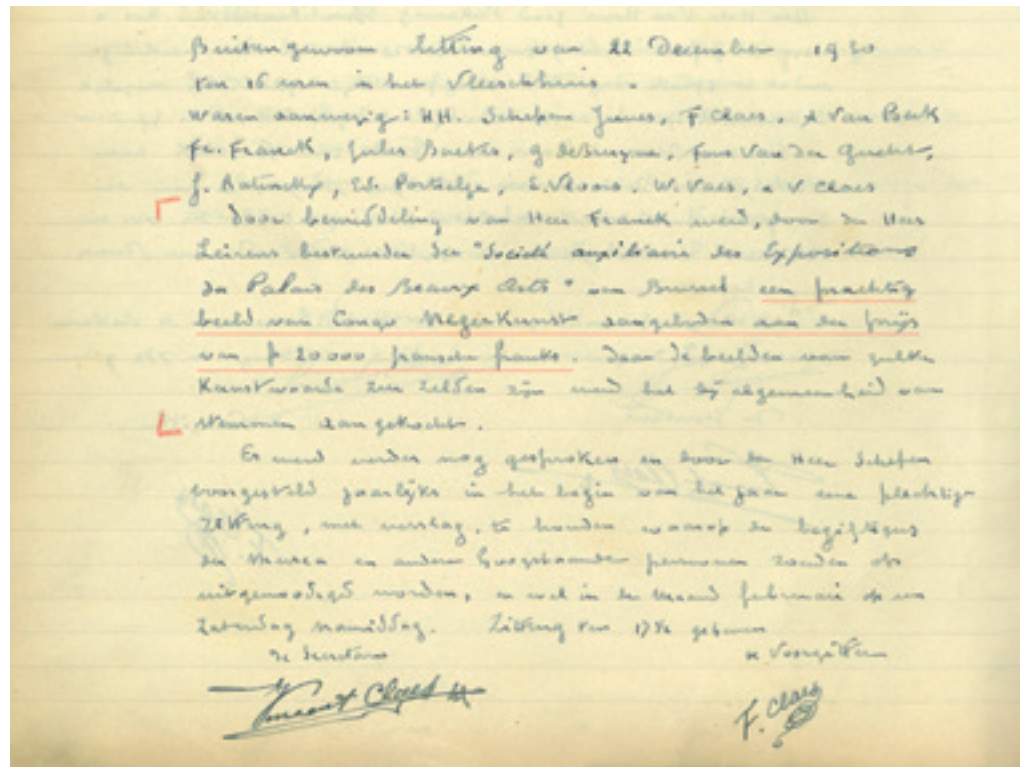
III. 45

Statue d'ancêtre hembra représentant une figure masculine debout (*singiti*), 19^e siècle (?), bois et patine huileuse, 89 × 22,5 × 22 cm. MAS Anvers, inv. AE.0864, achat à Béla Dezső Hein, 1931, ancienne collection Henri Pareyn.

Les mains posées sur le ventre légèrement bombé évoquent l'idée de matrice et de la descendance qui en est issue. Elles encadrent un nombril légèrement proéminent, symbole de parenté, de communauté, de lignage et d'ascendance. Par ce geste, l'ancêtre embrasse, caresse, soigne, purifie et bénit toute sa descendance à venir, de génération en génération et pour l'éternité⁹. Le geste des mains placées à hauteur du nombril souligne le lien unissant ancêtres et vivants et symbolise l'idée selon laquelle l'humanité commence à l'ombilic. Le sexe masculin – traditionnellement circoncis – fait référence à la puissance procréatrice masculine¹⁰.

III. 46

Page du registre des entrées du Musée Vleeshuis reprenant l'accord pour l'achat d'une « superbe sculpture du Congo ». Rapport de la Commission consultative, séance du 22 décembre 1930. Archives du MAS, Anvers, inv. VHA.6.VC4, p. 328.



III. 47

Présentation de quatre sculptures hembra, dont l'exemplaire de la collection Béla Dezső Hein (à droite), à l'exposition *L'art nègre. Arts anciens de l'Afrique noire*, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1930.



Les proportions des jambes, légèrement arquées et trop courtes par rapport au reste du corps, sont moins réalistes. Il convient de préciser que le sexe et les membres inférieurs étaient à l'origine dissimulés sous un pagne, désormais disparu (voir ill. 48).

Dans son étude sur les artistes luba et hembra publiée en 1977, François Neyt identifie les mains de quelques maîtres et distingue onze zones stylistiques. Le spécimen du MAS est un exemple classique du style dit des Niembo du sud, plus précisément de la région à l'est de la ville de Kongolo, dans l'actuelle province

III. 48

Fiche d'inventaire de 1941-1947 de la statuette hembra (AE.0864), avec mention erronée d'un achat auprès de Charles Leirens, directeur du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.
Archives du MAS, Anvers.

Nr. : A.E. 864	Voorwerp : <u>Houtplaatje:</u> <u>beeld</u>	L. : cm B. : cm D. : cm
STAD ANTWERPEN OUDHEIDKUNDEGE MUSEA Etnografisch Museum		
Herkomst : Afrika	Beschrijving: Houten staande mannenfiguur met zwarte glanzende korstpatina: de platte voeten op een rond voetstuk; de benen zeer licht gebogen, met brede kuit en puntige knieën; het lange lichaam rechtop, met uitspringende nates, grote afhangende genitalia, vooruitstekende buik met gehypertrofieerde navel, brede gewelfde borst, de rug afgeplat met een centrale uitgediepte lijn en op de schouderbladen twee horizontale boogvormige lijnen; dunne, korte, los van het lichaam afhangende lichtgebogen armen, de kleine handen rustend aan weerszijden van de buik; lange cilindervormige hals met lichtuitspringende adamsappel; groot hoofd met ovaal gelaat (hoog gewelfd voorhoofd, dubbele gebogen wenkbrauwlijn, gesloten ogen, platte neus, de mond iets afhangend, licht-geopend, met gegroefde bovelip, korte inspringende kin, onderaan afgeplat en met aan de rand een aangesneden viervoudige .../...	
Gebied : Centraal	Verwijzingen : zie: AE.276, AE.277, AE.278, AE.785 (AF/C.194) R. Wassings: L'art de l'Afrique Noire, bis. 254, cat. 46.	
Streek : Congo (Kinshasa)	Literatuur : Malraux, Le musée imaginaire; R. Gaffé, La sculpture au Congo Belge; F. Olbrechts, Plaatje van Kongo, pl. 138 en pl. 150; Openbaar kunstbezit in Vlaanderen, 1964-7.	
Stam : LUBA-HEMBA	F. Hoyt : La grande statuette Hembra du Congo (AF/C. 300) 112-113	
Style: Niombo traditionnel de Lokaliteit : type classique	Verwerving : Aankoop LEIRENS, (Museum Sch. Kunsten, Brussel, 20.000 FF.)	
Datering :	Toestand : Neuspunt gerepareerd. Barsten links en rechts in voetstuk (rechts een ingezet stuk). Afbokkelingen aan linker grote teen en linker oor. Aangevreten door insecten (onderszijde, penis). Korstpatina plaatselijk afgebrokkeld. Staat op houten ring	
Auteur :	Behandeling : Neus werd in 1967 gerepareerd (zie nr. dossier)	
Refer. : François Hoyt.		
Doc. naam ☐ Foto ☒ Neg. ☐		
Doc. Nr. ☒ Etap. ☒ 01		
Tekening ☒ Drukpl. ☒		

du Tanganyika¹¹. La sculpture pourrait dater de la première moitié du 19^e siècle et serait alors un des plus anciens spécimens connus de ce type¹².

Les sources écrites

Béla Dezső Hein, le Palais des Beaux-Arts et le Musée Vleeshuis

D'après les registres d'inventaire du Musée Vleeshuis, la statue hembra a été achetée en 1930 à Béla Dezső Hein (1883-1931), avec l'accord unanime des membres de la commission consultative, au prix de 20.000 francs français (ill. 46). Né en Slovaquie, alors dans l'empire austro-hongrois, et installé à Paris en 1910, ce collectionneur entretenait des liens étroits avec le milieu de l'avant-garde française, dont le peintre André Derain. Avec l'aide du marchand et collectionneur Henri Pareyn, il était parvenu à se constituer une vaste collection d'art africain. C'est à Pareyn lui-même qu'il avait acheté la statue hembra qui nous occupe¹³. En 1930, il la prêta pour l'exposition *L'art nègre. Arts anciens de l'Afrique noire* au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles¹⁴ (ill. 47). On pouvait y admirer des centaines d'œuvres d'art issues de musées et de collections privées, originaires des colonies africaines françaises, portugaises, britanniques, allemandes et belges. Cette exposition d'envergure, qui s'inscrivait dans le cadre de la propagande culturelle en faveur de la colonie belge du Congo, visait aussi à susciter chez les artistes d'avant-garde et les collectionneurs européens une estime et une considération accrues pour l'art africain en tant qu'art à part entière. La sculpture de la collection de Hein était reprise dans le catalogue, sans être illustrée, sous la dénomination de statue d'ancêtre des Warua¹⁵.

Une ancienne fiche de musée des années 1940 mentionne erronément trois propriétaires antérieurs : Charles Leirens, Béla Hein et Henri Pareyn (ill. 48). Des recherches complémentaires dans les archives du Palais des Beaux-Arts ont montré

Ill. 49

Affiche de l'exposition *Kongo-Kunst*, organisée à la salle des fêtes de la Ville d'Anvers du 24 décembre 1937 au 16 janvier 1938, par Jean Van Noten. MAS, Anvers, inv. AE.2004.0001.0011.



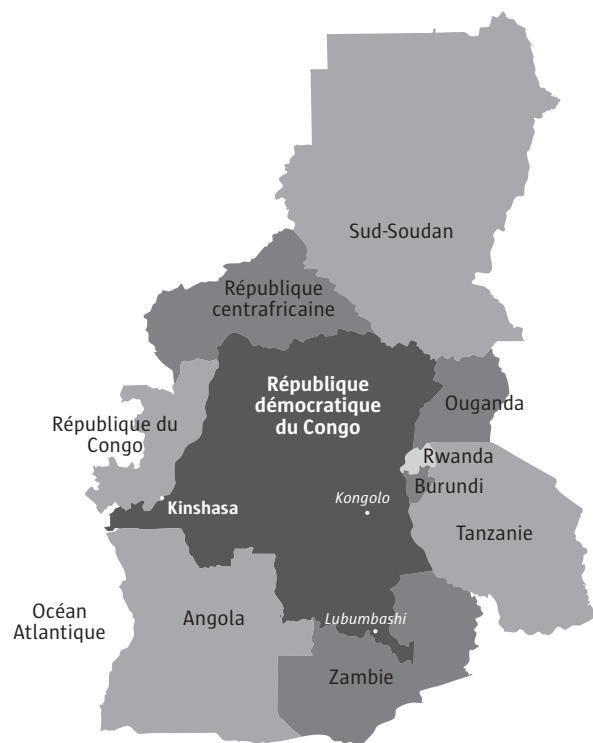
que la statue n'avait jamais appartenu au premier, qui avait en réalité agi, en sa qualité de directeur du Palais des Beaux-Arts, comme intermédiaire entre Hein et le Musée Vleeshuis¹⁶. Comme déjà relevé, la Ville d'Anvers a payé la statuette 20.000 francs français. Le Palais des Beaux-Arts ayant prélevé une commission de 10 %, son propriétaire, le collectionneur Hein, a perçu 18.000 francs. Hein est décédé à Paris, le 29 juillet de la même année.

Depuis 1931, la statue a été prêtée à de nombreuses reprises pour des expositions tant en Belgique qu'à l'étranger. L'écrivain et grand esthète français André Malraux l'a même sélectionnée, en 1952, pour son *Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, présentant en photographies l'art sculpté du monde entier¹⁷.

Frans Olbrechts

Tout comme les deux figurines kuba en fer (voir chapitre 4), la statue hembra faisait partie en 1937–1938 de la légendaire exposition *Kongo-Kunst*, organisée à la Salle des fêtes d'Anvers, figurant même sur l'affiche annonçant l'événement (ill. 49). Le commissaire de l'exposition, Frans Olbrechts, y présentait quelque 1.500 objets artistiques et usuels en provenance de la colonie belge. Ils appartenaient au Musée Vleeshuis, à l'ancien Musée du Congo Belge de Tervuren et à de nombreuses collections privées d'hommes politiques, d'hommes d'affaires et de congrégations missionnaires belges. Organisée à la demande de la Ville d'Anvers, l'exposition se voulait une nouvelle fois un instrument de propagande pour la colonisation du Congo par la Belgique. L'approche choisie par Olbrechts intégrait néanmoins des idées progressistes pour l'époque. Il profita ainsi de l'occasion pour présenter l'art africain au public d'une manière innovante : les objets culturels étaient essentiellement présentés en tant qu'œuvres d'art, l'accent étant mis sur leur spécificité artistique, tout en accordant une attention particulière à leur rôle dans la vie socioculturelle des peuples congolais. Le parcours offrait en outre au visiteur un panorama des diverses zones stylistiques du Congo.

À l'époque, Olbrechts classait la figure hembra qui nous occupe dans une sous-zone stylistique luba¹⁸. Ce n'est qu'au milieu des années 1970 que cette œuvre, à l'instar de nombreuses autres, a finalement été rattachée aux Hembra¹⁹.



III. 50

Carte de la République démocratique du Congo, avec la localisation de Kongolo.

Les témoignages oraux

Dès son arrivée en Belgique, cette statuette hembra a joui d'une reconnaissance internationale, dans les milieux spécialisés et au-delà. L'attention s'est toujours essentiellement portée sur ses caractéristiques stylistiques, sa signification iconographique et sa fonction en tant que « statue d'ancêtre » (*singiti*). Il faudra attendre 2022 et le lancement du projet de recherche de provenance du MAS dans une perspective belgo-congolaise pour que des études plus approfondies soient entreprises afin de comprendre comment cette pièce, qui appartenait à un chef du clan niembo, a été arrachée à sa communauté.

Pour ce faire, le chercheur Constantin Kasongo Kitenge a collecté des témoignages oraux chez les Niembo, qui sont dispersés dans la région de Kongolo (ill. 50), plus précisément dans six villages : Ponda, Kilenge, Kangunga, Matata, Kapalay et Kayanza.

À propos des Niembo

Selon les témoins, les Niembo sont les descendants de Niembo Kibamba Muyumba²⁰, originaire de Lwama-Lulindi dans la province du Maniema, au nord de la province du Tanganyika. Ce peuple d'agriculteurs et de pêcheurs aurait quitté le bassin de la Lulindi il y a environ cinq siècles pour migrer vers le sud, la plupart se fixant finalement dans la région de Kongolo²¹.

D'après les informateurs, la statue d'ancêtre veillait à la bonne santé de la communauté, tout en l'aidant à surmonter les difficultés dans les domaines les plus variés, de l'agriculture à l'élevage, en passant par les accouchements ou la sécheresse.

Ils se souviennent également que leurs statues d'ancêtres étaient toujours conservées par le chef du clan ou du village. Ces informations concordent avec les recherches de François Neyt, selon lesquelles chaque famille importante possédait plusieurs statuettes qui leur servaient à entretenir le souvenir de leur généalogie.

À propos de sa dénomination

Les informateurs des six communautés villageoises ignorent quand la statue a été confectionnée et comment elle leur a été soustraite. Ils sont toutefois en mesure d'en dire davantage sur les termes couramment utilisés, jusqu'à ce jour, pour désigner les statues d'ancêtres hembra ou niembo. Les habitants du village de Ponda et du village voisin de Mbulala appellent ainsi cette sculpture *singiti*, mot qu'ils traduisent en français par « pilier pour soutenir ». Selon leurs dires, la statue était chargée de veiller au bien-être et à la santé du clan ou du village. Dans le village de Kapalay, le nom donné à la statue d'ancêtre était *kabusu*, et des forces surnaturelles lui étaient attribuées : « Quand on la mettait dehors, tous les chiens qui devaient passer par là étaient contraints de mourir sur place. Elle se déplaçait toute seule en suivant les zones d'ombre ». Dans le village voisin de Buyovu, ils appelaient la statue *kabusu songo*.

Grâce aux informations transmises par les habitants de Ponda, nous savons pour la première fois que le terme *singiti* signifie « pilier pour soutenir ». Il est dès lors légitime de se demander si la dénomination *kabusu songo* a également une signification ou s'il s'agit du nom d'un chef dont la mémoire est restée vivace²². Il est rare, en effet, qu'on connaisse le nom du chef associé à une statue *singiti*. C'est par exemple le cas de la statue hembra/niembo (ill. 44, à droite) déjà évoquée, arrivée entre les mains d'un officier prussien en 1897, et qu'on identifie à Sanamu. Parmi les autres noms associés à des *lusingiti*, on peut citer Kasongo, Menga, Alubi, Kalala, Lea et Sumbulanga²³.

À propos du lieu de conservation

Il ressort en outre des entretiens avec les informateurs que le chef de clan conservait la statue d'ancêtre dans sa propre habitation ou dans un petit édifice qui lui était spécialement destiné, et que parfois elle était placée à l'extérieur. Ces statues étaient donc conservées dans un lieu non public, comme l'avaient déjà relevé des témoins européens²⁴. Ces sources indiquent que les statues dont héritait un chef étaient placées dans une pièce sombre, à l'intérieur d'une construction spécifique ou d'un sanctuaire au cœur de la communauté villageoise près de l'habitation du chef.

III. 51

Coiffe (luba/hemba) d'un chef ou notable hemba, première moitié du 20^e siècle, plumes, raphia, perles, 24 × 36 cm. MAS, Anvers, inv. AE.1941.0005.0001, donation de Willem Claes, fils de Frans Claes, 1941.



Si ces statuettes étaient de magnifiques sculptures, autrefois, seuls leurs gardiens et les ancêtres y avaient accès. Parfois, ces petites constructions autonomes et obscures contenaient aussi des restes physiques – des fragments de crânes et d'os – des chefs dont la mémoire était honorée à travers les statuettes. Ce n'est qu'à titre exceptionnel, à l'occasion de certains rituels, qu'elles étaient sorties de leur abri, qui les protégeait également contre le vol. Les principaux « spectateurs » de la statue étaient donc les esprits du monde surnaturel²⁵. Cela pourrait expliquer pourquoi on ne connaît ni dessins du 19^e siècle, ni photographies de terrain ultérieures montrant les statues hemba anciennes *in situ*.

À propos de la parure de la statue

La plupart des statues hemba conservées dans des musées occidentaux ont perdu leurs ornements originels : coiffe en plumes (ill. 51), colliers de perles, pagne de raphia ou ceinture en cuir d'hippopotame, indispensable emblème de pouvoir héritée de son prédécesseur par un chef²⁶. La statue du MAS n'a plus de pagne (ill. 52). En voyant les photographies de la sculpture « nue », les informateurs ont souligné qu'une statue d'ancêtre installée dans le sanctuaire du chef était toujours vêtue d'un cache-sexe, un pagne en raphia, en signe de respect. Ce témoignage souligne la nécessité d'un traitement plus approprié des statues hemba non vêtues dans les présentations muséales publiques. Des femmes congolaises ont d'ailleurs tissé une étoffe en raphia et l'habillage de la statue s'est déroulé en novembre 2025²⁷.

À propos de la spoliation

Certains informateurs ont estimé impensable la vente de la statue à un étranger et soupçonnent sa soustraction frauduleuse à leur communauté. Ils sont convaincus que l'Église catholique a joué un rôle dans cette disparition. Les missionnaires incitaient en effet leurs convertis congolais à se défaire de leurs « fétiches », considérés comme « idoles païennes ». C'est ce que raconte le témoin Lwamba Mashanga, qui était assisté de quatre sages :

«STEEN - VLEESCHHUIS - BROUWERSHUIS»

Inventarisnummer

A. 854.

Rokje

Voorwerp

Stande mannelijke figuur;
neusgaten en schouderbladen aan-
geduid; houten volgens een
kiermaat;
met klein rokje
van bastweefsel;

Cultuurverzameling

Vooroudersbeeld;

Technologische nota's

Het zwarte ouderdomspatina;

Bibliografische nota's

Abb. Perrot, G. B. - 1918 - *Bulletin de l'Association des Artistes de l'Art* (Bruxelles)
Abb. Schreiner, G. - 1918 - *Bulletin de l'Association des Artistes de l'Art* (Bruxelles)

Abb. Henry, G. - 1918 - *Art et Architecture* (Bruxelles)

Verwijzingen

Afbeelding in Catalogus, Congo-Kinshasa, Antw., 1967-68,
pl. IV (detail) (nr. 64, p. 46).

cf. *Revue de l'Art et de l'Architecture*, 1967, p. 100.

Foto: H. J. Janssens, dienst voor Propaganda en Toerisme,
Antwerpen.

Doors

Bekent

Afrika,

Gef

Gefind

Belgisch Congo,

Bekend

Bekend

Aankom

1918

Naam

En-Lupe,

Bef

1918

Fotografie

Nieuw opgeplakt, in bescheid

Behandeling

Zet in een kast en inge-

Identificatie

voegt stuk, kl. stukje van

Identificatie

door linker oer.

Afmetingen

lengte 240 mm.

Breedte 240 mm. (schouder)

A. 854.

Ill. 52

Fiche d'inventaire de la statue hembra (inv. AE.0864), avec mention de la « jupette » perdue et un dessin de la coiffure tressée dessinant une croix.

Archives du MAS, Anvers.

« Mulete mizumu tulunguze, mubatizwe, ju misikose kwenda mbinguni. »

(Donnez les statues pour qu'elles soient brûlées de peur que vous ne manquiez le royaume des cieux).

Il s'agit d'une référence explicite aux Pères blancs, qui ont ouvert en 1910 une première station missionnaire à Sola, non loin de Nkuvu²⁸, à partir de laquelle ils ont évangélisé tout le territoire hemba. Au nom de la foi chrétienne, les missionnaires condamnèrent le culte des ancêtres, allant jusqu'à détruire les statues d'ancêtres avec la bénédiction de l'administration coloniale. Il est néanmoins impossible d'affirmer que la statue hemba conservée au MAS a disparu après 1910 dans le cadre de ce missionnariat car la date exacte de sa disparition n'est pas connue.

Une des conséquences de l'occupation coloniale a été le bouleversement du rôle traditionnel de l'autorité profondément enracinée des chefs hembra et niembo, garants du culte des ancêtres²⁹. Ces changements, associés à la christianisation à grande échelle des communautés congolaises, ont affaibli la croyance dans les forces spirituelles des statues d'ancêtres hembra et en leur pouvoir de médiation et d'aide en matière de justice, de politique, de santé et de bien-être de la population³⁰. La date de disparition de la statue hembra n'étant pas connue avec précision, on ignore si elle s'inscrit dans ce contexte.

III. 53

Exposé sur les recherches de provenance de la collection congolaise du MAS par Bram Cleys, Lubumbashi, 4 septembre 2024.



La restitution : les points de vue

Lors des entretiens de 2023, la question de la signification actuelle de la statue ancestrale pour les communautés hemba et niembo a été soulevée, ainsi que celle d'un éventuel retour de la statue. Ces thèmes ont soulevé de vives émotions parmi les informateurs des six communautés villageoises hemba et niembo. Ils ont témoigné unanimement de l'injustice subie sous le régime colonial et des pillages vécus par les Hemba, sur le plan intellectuel, social et humain, mais aussi en matière de richesses (minéraux, ivoire, peaux de léopards) et d'objets culturels de valeur.

La disparition de la statue d'ancêtre est une grande perte pour la communauté, car il s'agit d'une œuvre d'art d'une haute valeur culturelle et sociale. Son absence a effacé sa signification spirituelle et son pouvoir surnaturel, interrompant ainsi les canaux de communication avec les ancêtres. Si la statue pouvait retrouver sa place au sein de sa communauté hemba et y être conservée, elle pourrait jouer un rôle important dans la protection de la communauté et surtout dans la reconstitution de l'histoire des Hemba à l'intention des générations futures. Les témoins ont indiqué leur désir de réclamer la restitution de la statue auprès de ceux qui la leur avaient enlevée, mais ils ignoraient à qui s'adresser et quelles étaient les procédures et conditions en vigueur.

À la suite des interviews réalisées en 2023, des collaborateurs du MAS ont rencontré l'année suivante, dans le cadre d'un voyage professionnel, la communauté hemba à Lubumbashi (ill. 53). En préambule à cette visite, le Centre d'art Waza avait organisé en mars de la même année, sous la direction du chef de projet Donatien Dibwe dia Mwembu, des ateliers à l'intention des parties congolaises intéressées pour les informer sur le patrimoine congolais conservé au MAS et sur les résultats de la recherche de provenance menée sur la statue hemba, dont l'origine est située dans le territoire des Niembo.

La rencontre avec les collaborateurs du MAS s'est déroulée au siège du Cercle socio-culturel Twibunge/Hemba, qui représente les intérêts nationaux de la communauté hemba, en présence de leur président, de quelques chefs de clans



Ill. 54

Photographie de l'ensemble des participants de la réunion avec l'équipe de recherche (Els De Palmaer, Bram Cleys et Donatien Dibwe dia Mwembu), les collaborateurs du Centre d'art Waza, les tambourinaires et danseurs de l'association Mbudiyé et des représentants de l'association socioculturelle Twibunge à Lubumbashi, 4 septembre 2024.

hemba/niembo actuels et d'un important public d'hommes, de femmes et d'enfants (ill. 54). Des musiciens et danseurs de la société Mbudiyé ont animé l'événement (ill. 55). L'association Twibunge, mandatée par la communauté hemba, a remis aux collaborateurs du MAS un mémorandum présentant ses doléances. Ce texte explique que l'extorsion d'œuvres d'art pourvues de forces ancestrales et protectrices a causé de nombreux préjudices à plusieurs générations, dont la vie était profondément liée au culte des ancêtres. La communauté hemba considère donc cet objet patrimonial comme sa propriété et demande une réparation sous la forme d'une redevance mensuelle en échange de la conservation et de l'exposition de la statue au MAS à Anvers et de la création d'un centre culturel pour la promotion de la culture hemba.

Conclusions

Comme pour nombre d'objets arrivés pendant la colonisation – via des collections privées ou le marché de l'art – dans diverses institutions désormais rassemblées au sein du MAS, l'étude combinée des sources écrites et des sources orales relatives à cette statue d'ancêtre magistralement sculptée n'a pas permis d'établir précisément les circonstances de son extraction, il y a un siècle, de la communauté hemba. Le manque de précisions sur la date de l'événement et l'absence du village niembo dans les sources écrites ont empêché une reconstitution de l'événement. Les témoins n'ont pas été en mesure de fournir des informations pertinentes sur la personne directement impliquée dans la spoliation. Nombre d'entre eux sont persuadés que cette disparition s'est produite dans un contexte de suprématie fondamentale du pouvoir colonial, accompagnée de l'anéantissement du culte des ancêtres sur lesquels reposait, politiquement et socialement, la communauté hemba.

Comme l'a fait remarquer Donatien Dibwe dia Mwembu, les missionnaires ont contraint les Congolais convertis à se détourner de leurs « fétiches » et statues

III. 55

Musiciens jouant de tambours à fente et danseurs de l'association Mbudiyé, Lubumbashi, 4 septembre 2024.



d'ancêtres au profit de la croix du Christ. Dans ce contexte, les Congolais christianisés doivent être considérés à la fois comme des victimes, pour avoir été contraints de se défaire de ces objets contre leur gré, et comme des coupables, pour avoir accepté que les statues sortent de leur territoire. Certaines sculptures, qualifiées de « sataniques », ont fini sur le bûcher, d'autres ont été emportées en Belgique par des coloniaux et des missionnaires à des fins de recherches scientifiques ou à des fins didactiques dans le cadre de la propagande coloniale et de l'évangélisation. C'est ce qui s'est produit pour la statue à pouvoirs confisquée au chef Nkolomonyi, qui aurait été sauvée du bûcher (voir chapitre 3).

Même s'il s'est révélé impossible d'éclaircir totalement le contexte de la soustraction de la statue à la communauté hemba, la recherche de provenance a néanmoins permis de lever un coin du voile. Ainsi la signification du mot *singiti* – « pilier pour soutenir » – a été établie pour la première fois et certaines erreurs dans l'enregistrement de l'objet ont été corrigées. Ce projet de recherche de provenance, mettant l'accent sur le partage transparent des connaissances avec la communauté d'origine, a apporté un nouvel éclairage sur les opinions des Hemba dans le débat sur les restitutions et a donné lieu à un premier mémorandum exprimant leurs doléances et leurs demandes de réparation du préjudice subi. Aujourd'hui encore, les Hemba considèrent cette statue d'ancêtre comme un élément capital de leur patrimoine, y compris pour les générations futures.

Remerciements

Nous remercions Constantin Kasongo Kitenge, chercheur, ainsi que tous les informateurs bena niembo des six communautés villageoises hemba concernées : Ponda, Kilenge, Kangunga, Matata, Kapalay et Kayanza, dans la région actuelle de Kongolo. Un immense merci aux informateurs Muhiya Tambwe, Ramazani Mbayo, Lumba Kitambala et Lwamba Mashangao, qui étaient assistés par quatre sages. Notre reconnaissance va également au professeur Kalunga Mawazo Ga Ngombe, président national, et à Dédé Tambwe Bin Messo, secrétaire général de l'association socioculturelle Twibunge (Lubumbashi).

1. Neyt 1977, p. 61.
2. Cette statuette hembra, réalisée par un artiste niembo et toujours munie de son pagne, est conservée à l'Ethnologisches Museum des Staatliche Museen zu Berlin (inv. III E 5200 a-c).
3. L'AfricaMuseum de Tervuren conserve également quelques objets hembra, entrés en possession du général belge Émile Storms lors de son expédition en Afrique centrale en 1882-1885. LaGamma 2011, p. 232.
4. Pour la signification de la *kabila ka vidye*, ou *kabila* de l'esprit suprême, voir Lukanda Lwa Malale Ndeke 2020, p. 262.
5. Nous mentionnerons également, par souci d'exhaustivité, les trois objets qui ont été intégrés dans la collection après 1960 : une hache de parade ou *kasolwa* offerte par Margriet Olbrechts-Maurissens, la veuve de Frans Olbrechts (inv. AE.1974.0025.0009), une cuillère vendue par la même (inv. AE.1977.0037.0221), et une figure de Janus ou *kabeja* revêtant une très grande importance au sein de la communauté hembra, offerte par les Amis du Musée d'Ethnographie d'Anvers (inv. AE.1994.0008).
6. Cette restauration a été effectuée par Georges De Wispelaere, spécialisé dans les objets africains en bois ; les CT-scans ont été réalisés par Marc Ghysels, de Scantix – Radiological Analysis of Sculptures.
7. Lukanda Lwa Malale Ndeke 2020, p. 264, cat. 160.
8. Petridis 2001, cat. 66.
9. Lukanda Lwa Malale Ndeke 2020, p. 264, cat. 160.
10. Lukanda Lwa Malale Ndeke 2020, p. 264, cat. 160.
11. Neyt 1977, pp. 61 et 436.
12. Lettre de Jan Vansina à Frank Herreman, 13 juillet 1981, Archives du MAS, Anvers, dossier numéro AE.0864.
13. Neyt 1977, p. 61.
14. L'art « nègre », comme on l'appelait alors, épithète aujourd'hui perçue comme offensante, était un terme générique pour tous les objets d'art aussi bien d'Afrique que d'Océanie ou d'Australie.
15. Voir Maes et Lavachery 1930, cat. 447 : « Statue d'ancêtre, Warua, collection Béla Hein ».
16. Nous remercions Agnès Lacaille, collaboratrice de l'AfricaMuseum à Tervuren chargée de la recherche de provenance, de nous avoir renvoyés aux archives du Palais des Beaux-Arts (inv. Expo193031, 15.11-31.12).
17. Malraux 1952, no 416.
18. Olbrechts 1937, cat. 46 ; Olbrechts 1946/1959, pp. 64-67, ill. 138.
19. Petridis 2001, cat. 66.
20. Selon l'informateur Lwamba Mashangao, ils se nomment eux-mêmes « Bena Ba Niembo », ce qui signifie « fils de Niembo ». En swahili, on les appelle « Bena Niembo ».
21. Pour davantage d'informations sur les traditions orales, voir Lukanda Lwa Malale Ndeke 2020, p. 260.
22. Nous ne supposons pas que Kabusu Songo se soit incarné dans la statue du MAS.
23. Spina & Petridis 2017, p. 135.
24. Par exemple Émile Storms et Pierre Colle. Ce dernier, un prêtre, était actif dans le territoire luba entre 1899 et 1908 et est l'auteur de l'ouvrage *Les Baluba, (Congo Belge)*, paru en 1913. Voir LaGamma 2011, p. 266.
25. De Strycker 1974, p. 124 ; Spina & Petridis 2017, p. 135.
26. LaGamma 2011, p. 232.
27. Avec nos remerciements à Bren Heymans, Germaine Kady, Helene Loa (Futur.Velours.com) et Yves Sambu pour la réalisation du pagne.
28. Malheureusement, les archives n'ont pas permis de reconstituer le rôle éventuel des Pères blancs actifs dans le territoire de Kongolo : le KADOC (Louvain) conserve uniquement des photographies et des films réalisés par les Pères blancs. Les archives de la congrégation elle-même sont actuellement inaccessibles.
29. Mulumbati 1975, pp. 163-164, 169, cité dans LaGamma 2011, p. 281, n. 80-87.
30. Il est certain en tout cas que, jusque dans les années 1970, les communautés villageoises possédaient encore de nombreuses statues d'ancêtres. L'intérêt des historiens de l'art, des scientifiques, des musées et des collectionneurs occidentaux pour les statues d'ancêtres, contemporaines ou anciennes, a déclenché un engouement postcolonial généralisé et une vague d'exportations. Selon certains, ces exportations soudaines et massives de statuettes hembra vers l'Europe et les États-Unis étaient également dues aux troubles politiques et à la crise économique que le jeune Zaïre indépendant traversait au début des années 1970 sous la dictature militaire et la kleptocratie du président Mobutu Sese Seko (Spina & Petridis 2017, p. 126).



III^e partie

Présenter et interpréter aujourd'hui

Chapitre 6

Le dénouement à Anvers et à Lubumbashi

Els De Palmenaer



III. 56

Le MAS – Museum aan de Stroom, édifié au bord d'un ancien bassin du port d'Anvers, dans le quartier de l'Eilandje, a ouvert ses portes en 2011.

Le Dépôt accessible

Le MAS a officiellement ouvert ses portes en mai 2011 (ill. 56). Le bâtiment de neuf étages, au bord d'un bassin de l'ancien port d'Anvers, apparaît comme un écran flambant neuf pour les collections hétérogènes de quatre musées anversois jusqu'à autonomes : le *Nationaal Scheepvaartmuseum* (« Musée national de la Marine »), l'*Etnografisch Museum* (« Musée ethnographique »), le *Volkskundemuseum* (« Musée du Folklore ») et une partie des collections du *Museum Vleeshuis* (« Musée Vleeshuis »).

Depuis lors, des expositions temporaires ou semipermanentes, réparties sur six salles, présentent une sélection d'objets issus de ces diverses collections. Du fait de l'ampleur de la collection du MAS – quelque 600.000 pièces aujourd'hui –, une grande part en est conservée dans plusieurs dépôts, loin des yeux des visiteurs, et seule une petite fraction de la collection est visible dans les salles d'exposition. Il a dès lors été prévu, dès la conception du MAS, d'aménager au deuxième étage, un

« Dépôt accessible » (*Kijkdepot*), où les visiteurs peuvent – librement et gratuitement – se plonger dans les coulisses, déambuler parmi les rayonnages vitrés et découvrir des expositions temporaires restreintes¹. À ce même deuxième étage se trouve également un dépôt fermé, dont l'accès est réservé aux collaborateurs du musée. Les pièces de la collection y sont conservées dans des conditions optimales, sur de hautes étagères fermées par des grillages.

La première exposition au sein du Dépôt accessible en 2011 – *Les collections et les collectionneurs* – était consacrée à celles et ceux qui ont vendu ou donné des pièces à la Ville d'Anvers, constituant ainsi la source même des diverses collections conservées au sein du futur MAS². L'une des figures centrales au sein de ce groupe est Henri Pareyn (1869–1928). Pionnier en matière de commerce et de collection d'art congolais, il a contribué, au début du 20^e siècle, à la fondation de la collection africaine de la Ville d'Anvers. Tout en portant un regard critique sur ses activités, l'exposition montrait le versant belge de l'historique d'acquisition de cette collection, sans toutefois s'intéresser à l'historique de provenance des pièces, ni au contexte colonial à l'époque où ces pièces ont été extraites de leur région d'origine. En outre, le concept de l'exposition, ainsi que la sélection des pièces exposées, avaient été entièrement déterminés par des professionnels du monde des musées, à savoir les conservateurs et le département de service au public au sein du MAS³.

Regards variés sur une collection multiple

Ces dix dernières années, de nombreux musées et institutions patrimoniales européens ont mis en place des initiatives et des pratiques davantage attachées à l'inclusivité, aux regards croisés et à la participation du public. Dans ce contexte, le MAS a élargi son réseau afin de favoriser une participation à long terme et plus soutenue du grand public et des communautés patrimoniales⁴. Un récent exemple en a été donné par l'exposition *Accroche-œil*, organisée en 2023–2024 au sein du Dépôt accessible et réalisée en collaboration avec des habitants. Seize Anversoises et Anversoises aux *backgrounds* variés ont ainsi été invités à fouiller dans les dépôts du musée pour dénicher leurs pièces coup de cœur, portés par l'émotion qui en émane ou simplement leur beauté. L'objet choisi par chacun et chacune – au sein des collections « Cultures du monde », « Ville d'Anvers » ou « Port d'Anvers » – a ensuite été exposé dans une vitrine distincte⁵.

Avec l'exposition *Un regard sur la recherche*, du 27 mai au 13 octobre 2024, le MAS a braqué les projecteurs, toujours au sein du Dépôt accessible, sur les recherches de provenance en cours autour de la collection congolaise. Une nouvelle occasion de travailler avec des citoyens et des citoyennes, notamment avec des personnes d'origine congolaise, et de les faire participer activement à la présentation d'objets culturels congolais.

Contenu sensible et recherche de provenance complexe

L'espace d'exposition étant limité au sein du Dépôt accessible – quatre vitrines fixes et deux vitrines tables mobiles complétées par quatre écrans multimédias –, il s'agissait pour les commissaires d'élaborer une trame narrative concise et efficace. Le but était de communiquer de manière transparente les résultats provisoires des recherches axées sur la collection et sur les collectionneurs, ainsi que sur la méthodologie mise en œuvre. Il s'agissait également de trouver le moyen de faire entendre la voix des Anversoises et les réflexions d'artistes congolais sur le passé et l'avenir de la collection congolaise. Pour définir la trame narrative de l'exposition, les organisateurs se sont posé diverses questions. Les réponses à ces questions ont fourni des lignes directrices pour la rédaction du concept de l'exposition, qui a été transmis au public à travers les textes des salles⁶. Reprenons ici certaines de ces interrogations :

- > Dans quelle mesure les visiteurs potentiels connaissent-ils le passé colonial de la Belgique ?
- > Le grand public sait-il que le MAS d'Anvers – à l'instar de l'AfricaMuseum de Tervuren, plus connu – gère et conserve des biens historiques et culturels sensibles provenant de la République démocratique du Congo, et plus précisément une collection – de 3.813 pièces – dont la majeure partie est entrée en possession de la Ville d'Anvers pendant les périodes de l'État indépendant du Congo (1885–1908) et du Congo belge (1908–1960) ?
- > Dans quelle mesure le public est-il familiarisé avec la recherche de provenance, un champ d'étude relativement récent, surtout connu des universitaires et des professionnels des musées – et, en l'occurrence, également des militants de la diaspora congolaise –, qui vise à retracer le plus minutieusement et le plus complètement possible l'itinéraire des objets muséaux ?
- > Comment le public percevra-t-il la recherche de provenance des pièces de la collection congolaise ? Le terme « recherche de provenance » est en effet souvent associé à celui de restitution, c'est-à-dire le fait de rendre à leurs pays d'origine



des biens patrimoniaux acquis dans un contexte colonial et détenus par des musées européens. Ces recherches suscitent d'un côté des attentes importantes de la part du grand public, et en particulier de la diaspora belgo-congolaise, et de l'autre des résistances d'une partie des visiteurs des musées et même de certains Congolais.

- > Quelle attitude le MAS doit-il adopter à l'égard du langage offensant et raciste, propre au contexte colonial, utilisé dans les documents d'archives et autres sources primaires présentés au public ?
- > Comment intégrer les différents points de vue, les réactions et les émotions contrastées des visiteurs ?

Une présentation en quatre volets

Lançons-nous dans une synthèse de la trame narrative développée en quatre volets⁸.

Le premier était consacré aux trois pièces maîtresses congolaises – des études de cas – choisies pour la recherche de provenance : la statue à pouvoirs (*nkishi*) ayant appartenu au chef songo meno Nkolomonyi (ill. 57), la paire de remarquables figurines kuba en fer forgé (ill. 58) et la statuette hembra représentant une figure masculine debout (*singiti*) (ill. 59). Pour chacune de ces pièces, le visiteur était informé de leur mode d'acquisition, à savoir quand et de quelle manière (achat, don, legs) l'objet culturel congolais a abouti dans un musée anversois. Outre le long chemin parcouru par les objets avant leur intégration dans une collection muséale, il s'agissait également d'expliquer la fonction et l'usage de ces objets avant qu'ils ne soient enlevés à la communauté congolaise. Enfin, un soin particulier a été mis à la communication, pour chaque pièce maîtresse, du résultat provisoire de la recherche de provenance basée sur les sources primaires et les nouveaux témoignages oraux. Chacune était en outre accompagnée d'une citation d'un témoin congolais abordant l'impact sur leur communauté de la disparition de l'objet culturel considéré.



III. 57, 58 & 59

Présentation de la statue à pouvoirs songye du chef Nkolomonyi (AE.1940.0001.0047), des figurines kuba (AE.0773 et AE.0774) et de la sculpture hembra (AE.0864) au sein de l'exposition *Un regard sur la recherche* au sein du Dépôt accessible (*Kijkdepot*) du MAS, 2024.

Le deuxième volet mettait l'accent sur les recherches axées sur les collectionneurs, et en particulier sur le réseau d'Anversois donateurs ou vendeurs dans la constitution de la collection congolaise. Pour l'illustrer, une figure majeure du réseau anversoïs était mise en exergue : le ministre des Colonies Louis Franck (1868–1937) qui, à l'issue d'un voyage d'inspection en 1920 au Congo belge, avait ramené 82 objets d'art et d'usage quotidien, qu'il a ensuite offerts à la Ville d'Anvers.

Le troisième volet mettait en lumière la méthodologie et l'approche bilatérale adoptées pour la recherche de provenance, sur la base de dépouillements d'archives historiques belges associés à la collecte de nouveaux témoignages oraux au Congo. Les visiteurs pouvaient ainsi découvrir une sélection des documents sources exploités dans le cadre des recherches belgo-congolaises. Il s'agissait de documents originaux des archives du MAS (correspondance, anciennes fiches de catalogage, photographies des objets, etc.), de quelques publications « ethnographiques », de cartes postales et d'articles de journaux coloniaux, mais aussi de la copie d'une page du rapport de l'administrateur de territoire Jean Demeur de 1923, conservé aux « Archives africaines » de Bruxelles, dans lequel il est fait référence à la statue à pouvoirs du chef Nkolomonyi (voir chapitre 3). Les visiteurs pouvaient également découvrir des photographies de l'équipe de chercheurs congolais qui ont recueilli les nouveaux témoignages oraux sur les trois études de cas.

Le quatrième volet – relier le passé, le présent et l'avenir – se présentait sous la forme d'installations multimédias. Le public pouvait découvrir sur grand écran un extrait de la pièce de théâtre *Nkishi a Nkolomonyi, une prosopopée ancestrale* (voir chapitre 7). Dans cet extrait, un hymne est entonné en l'honneur du chef Nkolomonyi. Le chanteur s'adresse à son chef en kisongye, lui racontant que les Congolais ignoraient que la statue était conservée au MAS et demandaient qu'elle retourne dans leur pays car elle leur manque. Dans une deuxième vidéo, intitulée *Réflexions sur la provenance et la destination*, quatre Anversoïs prennent la parole.



III. 60

Les intervenant-es et organisateur-rices de la journée d'étude « Recherche de provenance » organisée par le MAS et le FARO, Anvers, 27 mai 2024.



III. 61

Els De Palmaer, Donatien Dibwe dia Mwembu et Bram Cleys lors la journée d'étude « Recherche de provenance » organisée par le MAS et le FARO, Anvers, 27 mai 2024.

Bren Heymans, Yves Kibi Puati Nelen, Judith Elseviers et Willy Musitu Lufungula livrent ainsi leurs visions respectives de la collection congolaise conservée au MAS et des trois pièces maîtresses.

La présentation « Un regard sur la recherche » n'était qu'une des facettes d'une vaste campagne de communication visant à informer activement le public, le secteur du patrimoine et les communautés concernées, tant en Belgique qu'en République démocratique du Congo, sur les recherches de provenance. Le projet avait été annoncé sur le site web du MAS⁹. La journée d'étude organisée le 27 mai 2024 par le MAS et l'institution partenaire FARO – le centre flamand de soutien au patrimoine culturel – qui s'attachait à la question « Où en est aujourd'hui la recherche de provenance des objets culturels congolais acquis dans un contexte colonial ? » a constitué un moment déterminant pour assurer un partage transparent des connaissances et un dialogue ouvert sur le sujet¹⁰ (ill. 60 & 61).

Entretiens, à Lubumbashi

Parallèlement aux actions de communication se déroulant en Belgique, des activités artistiques ont été organisées à l'intention du grand public en République démocratique du Congo. Sous la houlette de Patrick Mudekerezwa, directeur du Centre d'art Waza de Lubumbashi, les résultats de la recherche de provenance des trois pièces maîtresses ont été rendus publics. À partir de ces résultats, des artistes congolais ont réalisé leurs propres projets, à leur initiative (ill. 64) :

- > La représentation théâtrale *Nkishi a Nkolomonyi, une prosopopée ancestrale*. La première a eu lieu à Lubumbashi pendant la conférence de l'*African Studies Association of Africa* de 2023 (voir chapitre 7).
- > L'exposition individuelle de l'artiste Marcel Assumani Nonda, *Recours à Singiti*. L'artiste s'est inspiré des trois pièces clés pour la recherche de provenance et a



III. 62

Représentation de la pièce *Le crocodile des musées* au Centre d'art Waza, Lubumbashi, 30 août 2024.



III. 63

Représentation de la pièce *Le crocodile des musées* par Les Marionnettes du Congo, à l'occasion de la rencontre avec l'association socioculturelle hemba Twibunge, Lubumbashi, 30 août 2024.

réalisé une œuvre représentant la statue songye. Parmi ses œuvres exposées, la plus frappante est un agrandissement en carton de la tête de la statue d'ancêtre hemba (*singiti*) du MAS, qui permet à l'artiste de relier le passé et l'avenir de la sculpture (voir chapitre 8).

- > Le spectacle *Le crocodile des musées*, présenté par la compagnie Les Marionnettes du Congo (ill. 62 & 63). Récompensé par la médaille d'or du concours de marionnettes géantes dans le cadre des IX^e Jeux de la Francophonie de Kinshasa en 2023, ce spectacle a ensuite été présenté au Centre d'art Waza le 30 août 2024, puis à nouveau le 4 septembre, cette fois devant des représentants de l'association socio-culturelle Twibunge et en présence de plusieurs chefs hemba¹¹. Le texte, de la main de Dorient Kaly et de Jenovic Mwanza, raconte les efforts déployés par les habitants d'un village hemba pour sauver leur statue d'ancêtre d'un crocodile insatiable, une métaphore des musées occidentaux.

Avec *Un regard sur la recherche*, notre objectif était d'inciter le public à la réflexion et à entamer un débat sur les divers aspects et la complexité de la recherche de provenance belgo-congolaise, en lui présentant les résultats provisoires des travaux sur trois pièces maîtresses, de leur création dans leur pays de provenance à leur avenir, en passant par leur intégration, il y a près d'un siècle, dans un musée anversois. Nous avons également évoqué les perspectives qu'ouvrirait ce projet de recherche ainsi que ses limites. Car si des avancées sont intervenues pour les trois pièces maîtresses, en particulier la statue du chef Nkolomonyi, les recherches de provenance ne pourront livrer le moindre résultat pour la majeure partie des 3.813 objets. Pour ces « objets silencieux », les traces de leur provenance se sont évaporées dans les archives belges disponibles et les témoignages oraux collectés au Congo.



III. 64

Flyer annonçant le vernissage de l'exposition solo de Marcel Assumani Nonda et la représentation du *Crocodile des musées* par Les Marionnettes du Congo, le 30 août 2024, au Centre d'art Waza à Lubumbashi.

1. En Belgique, ce concept de dépôt accessible était alors un projet pilote. Un des premiers musées européens à ouvrir son dépôt a été le Musée du Quai Branly – Jacques Chirac à Paris, inauguré en 2006.
2. Voir De Palmenaer, Els, « Un collectionneur éclairé. Henri Pareyn (1869–1928) » dans Beyers 2011, pp. 18–20.
3. Une de nos sources d'inspiration pour ce chapitre a été Steinbock & Dibbitts 2023.
4. « Une communauté patrimoniale se compose de personnes qui attachent de la valeur à des aspects spécifiques du patrimoine culturel qu'elles souhaitent, dans le cadre de l'action publique, maintenir et transmettre aux générations futures », extrait de l'article 2 de la *Convention-cadre du Conseil de l'Europe sur la valeur du patrimoine culturel pour la société*, STCE, 199, Faro, 27 octobre 2005.
5. Les collections d'Afrique, d'Océanie, d'Asie et d'Amérique sont désormais regroupées sous la dénomination « Cultures du monde ».
6. Sur l'exposition d'objets acquis dans des contextes coloniaux, se reporter au guide rédigé par l'association allemande des musées (Deutscher Museumsbund 2021, pp. 55–57).
7. Les documents historiques coloniaux sont controversés car ils reprennent des termes perçus comme offensants. Le MAS étant désireux de se distancier de ces contenus, les termes racistes ou problématiques figurant dans les textes des salles ont été barrés ou mis entre guillemets. Nous nous sommes appuyés pour ce faire sur l'exposition *Recaptioning Congo* au FOMU, à Anvers (16.9.2022–15.1.2023), et sur la publication afférente (Colard 2022, p. 18).
8. Voir <https://mas.be/fr/content/100-x-congo>.
9. À propos de l'hymne en l'honneur de Nkolomonyi et la vidéo avec les témoignages réalisée par le studio Keen (Anvers), voir le site web du MAS, www.mas.be.
10. Voir <https://mas.be/fr/herkomstonderzoek-congocollectie>.
11. Voir <https://faro.be/blogs/katrijn-dhamers/terugblik-studiedag-herkomstonderzoek-over-erfgoed-uit-koloniale-context>.
12. Bram Cleys et Els De Palmenaer ont eu le privilège d'assister à cette représentation en compagnie de Donatien Dibwe dia Mwembu lors de leur séjour de travail à Lubumbashi (du 27 août au 7 septembre 2024).

Chapitre 7

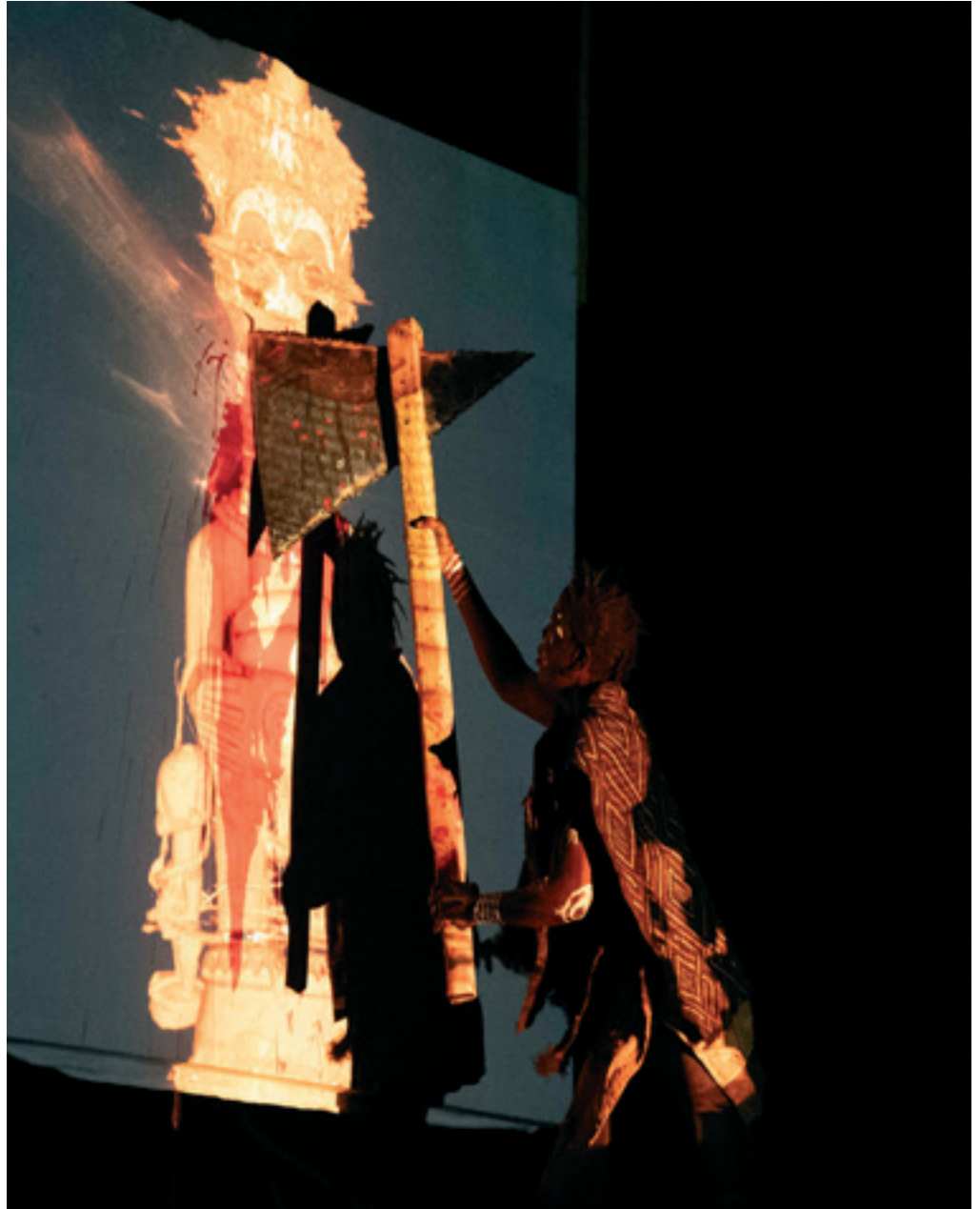
***Nkishi a Nkolomonyi, une
prosopopée ancestrale***

**Un plaidoyer artistique
pour un retour pertinent
des biens culturels
africains pillés**

Fernand Nouwligbèto

III. 65

Scène finale du spectacle
*Nkishi a Nkolomonyi, une
prosopopée ancestrale*,
présenté lors de la
conférence de l'African
Studies Association of Africa,
Lubumbashi, 2023.



Sur l'écran noir grisâtre, la hache plantée dans la gorge de l'image projetée de la statue songye semble laisse couler du sang (ill. 65). Pourtant, il reste étonnamment serein, le regard de cette sculpture en bois, en fer et en cuivre, aux sourcils épais, au nez épaté et au cou enserré dans des perles de verre. C'est la dernière image, hautement symbolique, de *Nkishi a Nkolomonyi, une prosopopée ancestrale*, une performance présentée, dans la soirée du 25 octobre 2023, par les artistes du Centre d'art Waza au Bâtiment du 30 juin, à Lubumbashi (République démocratique du Congo).

Ce spectacle d'art vivant, qui relève à la fois du théâtre, du mime et de la chorégraphie a été présenté à l'occasion de l'ouverture du colloque international « Rapatrier l'Afrique. Problématiques anciennes et perspectives critiques » organisé par l'African Studies Association of Africa (ASAA).

III. 66

Masque (*kifwebe*), Songye,
fin 19^e début 20^e siècle, bois,
42 × 26 × 14 cm.
MAS, Anvers, inv. AE.0334,
achat à Henri Pareyn, 1920.



Une pièce, quatre mouvements

Interprétée par quatre artistes de la RDC, à savoir Gaëtan Kolombo, Christian Diur, Rita Mukebo et Lambick Meli, cette pièce est une production du Centre d'art Waza, une structure privée de promotion artistique et culturelle basée à Lubumbashi, grâce à un appui financier du Museum aan de Stroom (MAS) d'Anvers. D'une durée de trente minutes, *Nkishi a Nkolomonyi, une prosopopée ancestrale* est une performance artistique autour de la problématique du retour des biens culturels et culturels africains pillés pendant la période coloniale par les Européens et conservés aujourd'hui dans divers musées occidentaux. L'histoire mise en scène se déroule en grande partie dans un musée occidental où une discussion savante entre des chercheurs européens sur la statue à pouvoirs – ou *nkishi* – appartenant à l'origine au chef Nkolomonyi de l'ethnie congolaise Songo Meno provoque une série de réactions en boucle des esprits tutélaires qui accompagnent ce bien culturel et le protègent. Outrés, ces esprits incarnés brisent un masque songye (de type *kifwebe*) (ill. 66) et détruisent symboliquement les chercheurs. À travers danses et rituels traditionnels africains, ils recherchent les auteurs de ces pillages du patrimoine congolais, organisent des funérailles aux morceaux du masque brisé et parviennent à retourner au Congo avec l'esprit du chef Nkolomonyi.

Quatre mouvements structurent cette performance, qui se définit comme une pratique multiartistique qui « associe, sans idée préconçue, les arts visuels, le théâtre, la danse, la musique, la vidéo, la poésie et le cinéma »¹ et « a lieu, non pas dans des théâtres, mais dans des musées ou des galeries d'art »². La première partie du spectacle couvre les quatre premières minutes et porte sur les échanges pseudo-scientifiques et ethnocentristes entre les chercheurs européens au sujet de la statue à pouvoirs songye. La deuxième séquence, durant les quatre minutes qui suivent, porte sur la destruction du masque songye et l'éloge de l'art sacré de cette ethnie par les esprits-danseurs (ill. 67). Les vingt minutes suivantes, qu'on peut intituler « L'enquête rituelle, la mise en bière du masque brisé et le retour de l'esprit du Nkolomonyi », forment la troisième partie, la plus longue. Enfin, le quatrième et dernier mouvement, le plus court, est la mise à mort symbolique de la projection de l'image de la statue *nkishi* (ill. 65).

Le fruit d'un projet de recherche belgo-congolais

En fait, cette performance, mise en scène par Lambick Meli, est l'un des résultats d'un projet de recherche conduit par une équipe belgo-congolaise. L'objectif était d'étudier la provenance des objets de la collection congolaise conservée au MAS acquis pendant la colonisation du Congo, soit entre 1885 et 1960, année de l'accession à l'indépendance. Parmi les quelque 3.813 objets congolais de ce musée de la Ville d'Anvers figure un *nkishi* songye. Cette statue est réputée être dotée de pouvoirs et avoir appartenu à Nkolomonyi, un seigneur de guerre très respecté de la communauté songo-meno, un peuple que l'on retrouve surtout dans le sud-est de la RDC. Accusé de s'être rebellé contre le pouvoir colonial, Nkolomonyi a été arrêté puis condamné. Il meurt, certainement en 1923, dans des circonstances à clarifier. Volée, sa statue a été retrouvée en Belgique en 1939. À quelles conditions cette sculpture et d'autres biens culturels congolais pillés seront-ils retournés à leurs communautés d'origine ? Par ailleurs, à l'instar de Rita Mukebo, la seule actrice du quatuor d'interprètes impliqués dans l'œuvre, on peut se poser une autre question : à son retour en RDC, « la statue aura-t-elle encore une place dans la société ? ». Le Centre d'art Waza a sollicité un groupe d'artistes pour questionner ce sujet délicat aux fins de « redonner poétiquement la parole au chef [Nkolomonyi] et sonder la signification spirituelle d'une éventuelle restitution d'un objet qui deviendrait ainsi bien plus qu'une œuvre d'art ».

Discours de l'œuvre sur la provenance des biens culturels

Il n'y a, dans la pièce, aucun doute sur l'origine africaine et congolaise de la statue *nkishi*. Certes, à l'exception des voix *off* des personnages européens Div et Miriam, les quatre interprètes en présentiel ne parlent presque pas. Les échanges dialogués sont absents de cette œuvre. Le bref discours tenu à l'endroit du public par Rita Mukebo, à la onzième minute du spectacle, a surtout une visée informative : situer le contexte de la création de la pièce. En revanche, on peut parler de trois types de discours : un discours scénographique, en relation avec le décor, les objets et les accessoires de scène ; un discours en *off*, tenu tout au début de l'œuvre par les deux premières voix *in absentia* ; et un discours dansé, eu égard à l'importance de la chorégraphie dans l'œuvre.

En effet, la scénographie du début de la performance indique la provenance des biens culturels, tout comme les deux premières voix *off*. Le public, constitué pour

l'essentiel d'enseignants et de chercheurs venus des quatre coins du monde, relève immédiatement la présence de deux fauteuils en bois, posés aux extrémités de la scène. Une forme humaine, sous les traits d'un mannequin grossier obtenu par un empilement étagé de livres, occupe chaque siège. Entre les deux fauteuils, sur la ligne médiane et en retrait, se trouve un troisième siège sur lequel trône une sculpture en bois sous la forme d'un masque figurant une tête d'homme à trois grosses cavités, représentant les yeux et le nez. À côté, debout, se tient un acteur, la tête courbée, les mollets ceints de petites touffes de raphia ; son visage, invisible, est caché par un voile en fibres végétales, qui lui retombe également sur le torse. C'est un esprit qui habite ce lieu à l'apparence d'un musée. Derrière lui apparaît un dispositif à roulettes sur lequel se dresse un écran oblong qui montre l'image de la statue ou *nkishi* de Nkolomonyi, la tête coiffée d'une corne. Outre la terminologie spécifique (*nkishi*, Songye, Nkolomonyi...), les matériaux utilisés pour la fabrication de la statue indiquent clairement son origine africaine : « bois, raphia, fourrure animale, peau de reptile, corne, fibres, fer, cuivre, perles de verre et peau de serpent »³. Sous les fauteuils et derrière l'écran, on devine trois autres formes humaines qui semblent attendre un signal pour jaillir de leur cachette...

C'est dans ce décor que résonne la première voix *off*, celle de Papa Albert Kibila Kasongo. Elle s'adresse, en français, sous la forme d'une prosopopée – une figure de rhétorique qui consiste à s'adresser à une personne absente, décédée ou à la faire parler – à feu Nkolomonyi. Elle évoque l'importance du sujet de la restitution des biens culturels africains volés pendant la colonisation et parle, de façon spécifique, de la statue songye du chef Nkolomonyi et de l'histoire des Songo-Meno. À sa suite, une autre voix *off*, féminine celle-là, se met aussi à parler avec le chef charismatique des Songo-Meno. Elle disserte sur les instances de la personnalité songo-meno et sur la cosmogonie de cette ethnie. Un entretien savant, aux allures de polémique atténuée, se déclenche aussitôt après entre ces deux personnages européennes, Div et Miriam. Au cours de cette discussion dialectique, où les points de vue sur la pertinence des approches d'études du peuple songye s'entrechoquent pour finir par se réconcilier, le spectateur se rend compte que le débat se fait sans l'implication de ceux qui sont les premiers concernés, à savoir les Songo-Meno. Au regard de la solennité qui règne sur la scène, l'on comprend donc que Div et Miriam prêtent leurs voix aux deux mannequins fabriqués avec des livres, qui se font face sur la scène, assis dans leurs fauteuils en bois (ill. 67). À l'évidence, ce dispositif scénographique représente la culture occidentale, dont les intellectuels, détenteurs de savoirs livresques, se piquent de discussions pseudo-scientifiques sur les autres peuples, tout

III. 67

Scène du spectacle *Nkishi a Nkolomonyi, une prosopopée ancestrale*, avec, à gauche et à droite, sur des chaises, deux poupées constituées de livres empilés et, au centre, un masque songye devant la projection d'un CT-scan de la statue à pouvoirs de Nkolomonyi.



en les excluant de l'agora. Quelles seront leurs réactions lorsqu'ils affirmeront leurs droits à la parole ou, pour paraphraser Jean-Paul Sartre, ils ôteront le bâillon qui fermait leurs bouches noires⁴ ?

C'est sous la forme d'une protestation silencieuse, mais violente, que le premier homme masqué, debout sur la scène, énonce son point de vue. Sur fond d'un bruitage saccadé, il s'empare du masque exposé sur le troisième fauteuil, l'élève puis le laisse tomber au sol, le réduisant ainsi en morceaux éparés. Signe de l'inauthenticité de ce bien culturel, ce geste contrasté – élévation / chute – est une condamnation du verbiage creux tenu sur le patrimoine culturel songo-meno par Div et Miriam. Quoi d'étonnant dès lors à ce que cet interprète soit rejoint par les deux autres esprits masculins, à en juger par leurs masques en raphia ? Jaillis de dessous les fauteuils, tous exécutent de concert plusieurs tours autour des morceaux éparés puis, d'un pas belliqueux, se dirigent successivement vers les deux mannequins qu'ils détruisent avec furie en éparpillant les livres et en renversant leurs sièges, signes de leurs pouvoirs remis en cause. Désormais, il faut célébrer les « masques aux quatre points d'où souffle l'Esprit »⁵. Le savoir ancestral est exhumé et magnifié comme le révèle de façon explicite la déclamation poétique en fond sonore qui accompagne la gestuelle dansée des trois acteurs :

Siècle d'art songye, trésor inestimable, moisson riche et durable [...].

Royaume songye, sous le ciel étoilé, Règne Nkolomonyi, sagesse sacrée.

Visage mystérieux, caché sous un masque sculpté, kifwebe, symbole de pouvoir, secret enveloppé.

Stries sur le bois, histoire ancienne racontée, terre fertile, lune pleine.

Noires, blanches, rouges, elles dansent en cadence, chant, louanges de vie, de mort, d'existence.

Masque masculin, agressif, imprévisible. Encouragement, conformité, ordre indiscutable.

Masque féminin, doux, contrôlé. Stimulant, fertilité, naître, espoir, amour révélé.

Cet éloge déclamé est le prétexte de rituels, dont le déroulement laisse transparaître la vision idéale de restitution des biens culturels, telle que projetée par le metteur en scène.

Discours de l'œuvre sur la restitution des biens culturels

Le premier rituel est le « londola ». Lambick Meli, le metteur en scène, explique : « On y a recours pour identifier celui ou celle qui est coupable de la mort d'une personne. Après le décès de celle-ci, le cercueil se déterre seul et commence à circuler jusqu'à s'arrêter à la porte de la maison de l'assassin »⁶. Qui a donc tué le masque ? Le monde occidental, bien sûr : il l'a tué pour l'obtenir, en l'achetant à vil prix, en le volant ou en l'arrachant à son propriétaire légitime ; il l'a aussi tué pour avoir réduit en produit exotique un bien précieux et inestimable, symbole et source de force vitale pour toute une communauté. Ce rituel commence par le déplacement des trois esprits vers l'espace situé derrière l'écran. Ils en reviennent en portant un cercueil en verre transparent. On se rend compte alors de la dualité du cadre spatial : l'espace devant l'écran représente le musée et la culture occidentale, alors que derrière l'écran se dresse, plongé dans une obscurité valorisante, le monde africain et congolais, où gisent encore les énergies spirituelles positives capables de redonner vie à ce qui a perdu de son essence. Aussi, les trois esprits, portant toujours le cercueil, arrivent-ils dans le musée et, en une douloureuse quête dansée, errent d'un coin à l'autre avant de déposer la charge non loin des débris du masque.

Le premier rituel continue avec la mise en bière : avec précaution, les trois danseurs ramassent les débris et les déposent dans le cercueil en verre. Certes, on peut y lire une tentative symbolique d'organisation des obsèques de ce bien patrimonial, mais il s'agit aussi et surtout d'un rituel de revitalisation et de re-sacralisation d'un élément du patrimoine congolais autrefois désacralisé. Les énergies positives affluent, sur fond de musique instrumentale trouée de cris en *off*, cependant que les trois esprits entrent en transe. Dans ce spectacle, la danse « n'est pas gesticulation désordonnée »⁷, mais « geyser de vie, jaillissement d'énergies »⁸. La musique (bruitage, sons harmonieux...) assume dans cette performance des fonctions dramaturgiques essentielles : elle accompagne et suggère l'action dramatique, remplissant, pour les artistes sur scène, une fonction mnémotechnique. De même, elle crée à la fois un véritable « décor acoustique » en situant, par ses notes, « le lieu de l'action »⁹ et « une suite d'ambiances »¹⁰ propices au déroulement du rituel funéraire. La lumière, qui varie du clair au sombre, renforce ces significations.

Le second rituel est la « mwanabuwa ». Selon Lambick Meli, ce rituel est pratiqué par les femmes afin de découvrir la personne responsable d'un vol ou d'un crime quelconque : « Elles versent leurs menstrues au milieu du village et profèrent des incantations en exécutant une danse avec des machettes, renchérit-il. Sous l'influence du sort jeté, le coupable finit par se dénoncer, à moins qu'il ne soit sorti du ventre d'une femme, comme c'est le cas ici dans cette performance ». En l'occurrence, par le recours à cette danse rituelle, les trois esprits « déclarent le retour de leur héritage vers la terre de leurs ancêtres ». Autrement dit, ajoute-t-il encore, l'esprit de Nkolomonyi se « réincarne dans les danseurs qui exécutent le 'mwanabuwa' ». Le sort du masque étant connu, que reste-t-il à faire désormais, sinon décider du sort de l'image de la statue *nkishi* ? À pas posés, Rita Mukebo barbouille de sang la sculpture, sur fond d'un discours énoncé en *off* en langue songye par un homme qui en appelle aux ancêtres pour recevoir leur force et trouver des solutions aux problèmes de l'heure. Puis, l'interprète brandit la hache et la plante dans la gorge de la sculpture, condamnant ainsi à l'inessentiel une œuvre dont on ne dispose que d'une image fade, dévitalisée, une sorte de carte postale virtuelle sans vie.

En somme, les artistes sollicités par le Centre d'art Waza ne se sont pas contentés de poser des questions. Sur un ton dénué de la moindre injonction, ils ont aussi indiqué des voies, dont trois retiennent l'attention. La première est que la restitution des biens culturels pillés pendant la colonisation est une exigence d'ordre éthique, socioculturel, politique et diplomatique. La deuxième préconisation est l'implication des populations africaines, congolaises en l'occurrence, dans la conception et la mise en œuvre du processus de restitution des éléments de leur patrimoine culturel. La troisième et dernière solution esquissée est la nécessaire re-sémantisation des objets culturels et cultuels, afin qu'ils retrouvent, aux yeux des communautés locales spoliées, tout ou partie de leurs significations originelles dans les sociétés précoloniales. Ces messages, particulièrement prégnants, ne font pas pour autant de *Nkishi a Nkolomonyi, une prosopopée ancestrale* une œuvre platement didactique, loin de là. Sur le plan esthétique, cette pièce est un véritable joyau, et se consomme avec grande délectation, comme le montrent les ovations nourries du public à la tombée du rideau. Certes, on peut reprocher aux artistes un certain hermétisme, dû à l'ancrage assez poussé de l'œuvre dans les rituels traditionnels songye, à l'exemple des productions du théâtre-rituel pratiqué par Marie-José Hourantier et Werewere Liking. On peut également se montrer circonspect face à leur éloge par trop excessif du passé ancestral. S'agit-il aujourd'hui de magnifier ce passé, en

donnant l'impression de prôner une sorte de *retour* aux sources, vieux poncif hérité de la négritude, ou plutôt de parler de *recours* aux éléments encore pertinents du patrimoine culturel ? Il n'en demeure pas moins que *Nkishi a Nkolomonyi, une prosopopée ancestrale* est une œuvre d'une rare beauté. Il serait très éclairant, de ce point de vue, de comparer cette performance à *Incinérés*, une pièce théâtrale du Béninois Jérôme-Michel Tossavi, mise en scène par son compatriote Alougbine Dine, qui porte sur la même problématique du retour des biens culturels africains.

-
1. Pavis 2019, p. 79.
 2. Pavis 2019, p. 79.
 3. « 64. Statue de pouvoir (*nkishi*) de Nkolomonyi », dans De Palmenaer & Nsayi 2020, p. 64.
 4. Sartre 1948, p. IX.
 5. Senghor 1990, p. 23.
 6. Lambick Meli, entretien en ligne et par écrit, 16 avril 2024.
 7. Nouwligbèto 2020, p. 242.
 8. Nouwligbèto 2020, p. 242.
 9. Pavis 2011, p. 133.
 10. Pavis 2011, p. 133.



IN MEMORIAM

Papa Albert Kibila Kasongo
12/08/1969 – 19/08/2024

Anthropologue et collaborateur de l'Observatoire du Changement urbain (Université de Lubumbashi), il a coécrit avec l'artiste Lambick Meli le texte de la chanson pour Nkolomonyi et l'a enregistrée.

Chapitre 8

Recours à Singiti
de Marcel Assumani
Nonda

Prodige Tumba Makonga

III. 68

Marcel Assumani Nonda feuilletant le catalogue de l'exposition *Luba. Aux sources du Zaïre* (Musée Dapper, 1993-1994) de François Neyt, Lubumbashi, atelier de l'artiste, 29 août 2024.



Né le 3 mars 2002, Marcel Assumani Nonda a grandi à Lubumbashi, une ville vibrante, capitale du Katanga, une région réputée pour ses mines de cuivre (ill. 68)¹. Dès son plus jeune âge, il s'imprègne des animations mangas, développant une véritable passion pour le dessin. À neuf ans, il commence à diversifier ses approches, ressentant un appel irrésistible pour l'art, un amour mal compris par sa famille. Les échecs successifs à l'examen d'État ne font que renforcer sa détermination. Plutôt que de se laisser abattre, il s'enrichit de ses luttes personnelles pour se forger une identité artistique singulière. En parallèle de sa passion, il suit des études à l'Académie des Beaux-Arts de Lubumbashi, se spécialisant en céramique. Malgré son absence d'expérience préalable, il se lance alors avec audace dans une carrière de peintre.

En 2023, il participe à une exposition collective sur le thème du recyclage à la Halle de l'Étoile à Lubumbashi. Toujours en quête de sa personnalisation et de perfectionnement artistique, Marcel s'oriente vers l'art contemporain, mêlant dans ses créations sculpture, bricolage, collage et recyclage. Sa technique novatrice inclut l'utilisation de poudres minérales issues de la malachite, ou du calcaire.

Les « Circuits émotionnels » présents dans son œuvre reflètent la réalité vibrante de Lubumbashi. Ces circuits en cuivre recyclé portent en eux une multitude d'émotions : la colère, la tristesse, mais aussi l'espoir et la résilience. En fusionnant audacieusement ces fils qui lui rappellent les jeux de son enfance et des acryliques vibrantes, Marcel transforme les messages négatifs en autant d'affirmations positives et en une métaphore des moyens de communication ancestraux.

III. 69

Marcel Assumani Nonda et son interprétation de la statue *singiti* du MAS, Lubumbashi, 29 août 2024.



Ce processus créatif transcende les barrières linguistiques mais aussi les barrières culturelles, célébrant ainsi la richesse des échanges humains.

En mars 2024, il participe à des ateliers organisés par le Centre d'art Waza dans le cadre de la recherche de provenance de la collection congolaise conservée au MAS. Il va ainsi mettre en exergue trois des pièces maîtresses prises en compte : les figurines kuba en fer forgé, la statue à pouvoirs ou *nkishi* de Nkolomonyi et la statue d'ancêtre *singiti* hemba. L'atelier est dirigé par le professeur Donatien Dibwe dia Mwembu en présence de membres des communautés songye, hemba et kuba et suivi numériquement par Bram Cleys, le responsable belge du projet. À l'issue de l'atelier, il est sélectionné comme artiste en résidence pour une exposition individuelle au sein du Centre d'art Waza, témoignant ainsi de son engagement à redéfinir le concept de restitution culturelle.

Son exposition *Recours à Singiti* à Lubumbashi a ouvert le 30 août 2024, avec une sélection de treize de ses œuvres. Cette manifestation met en lumière la profondeur des traditions et des mémoires collectives. À travers ses œuvres, Nonda explore les liens invisibles qui unissent les générations, tout en rendant hommage à ses racines hemba/songye. Il a ainsi peint un tableau représentant la statue songye passée dans un scanner CT². L'œuvre qui focalise tous les regards est sans conteste la grande tête en carton noir inspirée de la statue *singiti* du MAS (ill. 69). *Recours à Singiti* est ainsi davantage qu'une exposition, c'est une invitation à renouer avec les traditions hemba et à redécouvrir son propre héritage à travers l'art. En dialoguant avec le passé, Nonda pousse sa communauté à envisager un avenir qui verrait ces récits continuer de vivre et de résonner.

III. 70

Esquisses de la tête de la statue hembra (*singiti*) par Marcel Assumani Nonda. Atelier de l'artiste, Belair, Lubumbashi, 29 août 2024.



Au cours de l'entretien qu'il nous a accordé, il a successivement abordé le contexte de son œuvre et son inspiration, son processus artistique, ses thèmes et ses concepts, sa réception et ses orientations futures.

Quelles sont vos impressions à l'issue de votre participation aux ateliers du MAS/ Waza ? Qu'avez-vous appris ou désappris sur notre mémoire commune lors de ces échanges ?

- > Cela a été pour moi un moment de redécouverte de ma propre culture congolaise, et cela m'a permis d'emmagasiner davantage de connaissances et d'expériences pour nourrir mon art.

Que représente à vos yeux la statue hembra *singiti* ?

- > La statue *singiti* est un emblème typique des Hemba, un pilier de la communauté aux rôles multiples : spirituel, physique, moral... La statue est devenue pour moi une source d'inspiration, tout simplement pour m'aider à retrouver mes propres origines.

Quels thèmes ou messages souhaitez-vous faire passer par le biais de *Recours à Singiti* ?

- > À travers cette série, je veux conscientiser cette génération moderne qui ne prend plus suffisamment en considération sa propre culture, et qui pense copier d'autres cultures qui, dès le départ, nous ont détruits. Il s'agit de les amener à comprendre que « vivre Africain » n'est pas un risque, mais une priorité.

En quoi ce projet reflète-t-il vos questionnements sur l'identité et l'héritage ?

- > À mes yeux, évoquer *singiti*, c'est me pousser personnellement à découvrir mes origines songye/hembe que j'ai longtemps ignorées et intégrer le fait que cette œuvre a été réalisée pour mes ancêtres. À travers cette statuette, il m'a fallu comprendre et retrouver un objet mais aussi la spiritualité qui accompagne ma culture. *Recours à Singiti* m'a poussé à une grande réflexion pour mieux savoir qui je suis, où je vais et quels sont les bénéfices d'être authentique.

Pouvez-vous décrire votre processus créatif lors de l'élaboration de cette série ?

- > Cette série a été pour moi un long voyage et une très belle aventure de recherche, j'ai entamé mon processus de création dans un carnet d'esquisses (ill. 70), avant d'aller chercher les matériaux nécessaires, puis de rencontrer le menuisier pour la préparation de mes châssis. La réalisation proprement dite m'a ensuite occupé pendant deux mois.

Comment conciliez-vous les éléments traditionnels de la culture hemba et les pratiques artistiques contemporaines ?

- > Mon approche est de reproduire le même style et d'essayer, en quelque sorte, d'« améliorer » l'art africain, en gardant un esprit libre et ouvert.

Souhaitez-vous susciter des émotions particulières chez le spectateur ?

- > En évoquant mon travail, j'ai toujours voulu personnellement convaincre ma propre conscience et solliciter ensuite les âmes des spectateurs. J'espère y être arrivé à travers cette série.

Quel a été l'accueil des critiques et du public ?

- > Selon mon propre ressenti, il n'y a pas eu vraiment de critiques négatives, mais au contraire des partages et des commentaires qui ont enrichi mes connaissances dans le cadre de ma démarche sur ma propre culture.

Quels espoirs avez-vous de contribuer aux échanges sur l'art et la culture africains ?

- > J'espère voir un jour mon travail classé parmi les œuvres des grands artistes qui m'ont précédé dans le travail sur la restitution, et voir mon œuvre dans les musées d'art contemporain africains.

Envisagez-vous de nouveaux thèmes à explorer dans vos travaux futurs ?

- > Oui, bien entendu ! Mais il faut garder à l'esprit la restitution et la culture

africaine, et aborder divers thèmes amenant le plus grand nombre à comprendre que nous devons bel et bien réclamer la restitution de nos patrimoines. Il s'agit de notre héritage.

Comment envisagez-vous l'évolution de votre pratique artistique ?

- > *Recours à Singiti* a été un long parcours et chaque fois que j'essaye d'y revenir, il me fait découvrir de nouvelles directions artistiques propres à élargir ma démarche.

Quels conseils donneriez-vous aux artistes émergents qui souhaitent intégrer le patrimoine culturel dans leur travail ?

- > Tout simplement d'approfondir leurs connaissances sur leurs origines et d'avoir l'amour de leur patrimoine.

-
1. Cette contribution s'inspire notamment de *Mawasiliano. L'art du tissage des destins* de Didier Besongo et des prospectus distribués par le Centre d'art Waza dans le cadre de l'exposition *Recours à Singiti*.
 2. Cette toile a été achetée par le MAS en 2024 (inv. MAS 0560).



IV^e partie

L'avenir de la collection congolaise

Chapitre 9

La collection congolaise conservée au MAS dans le cadre du débat sur la restitution

Marie-Sophie de Clippele

La restitution des collections coloniales en Belgique, un débat à plusieurs vitesses

En Belgique, les débats sur la restitution se sont essentiellement ouverts au sein de la société civile qui, galvanisée par le mouvement Black Lives Matter, a formulé diverses demandes de décolonisation et de restitution¹. Dans le sillage de ces mouvements sociaux, des actions plus ciblées ont été menées, telle celle du groupe d'experts indépendants rédigeant les *Principes éthiques pour la gestion et la restitution des collections coloniales*² en Belgique, un rapport remis en juin 2021³. En février 2022, le secrétaire d'État compétent, Thomas Dermine, a remis un inventaire de 83.200 objets de l'AfricaMuseum au Premier ministre congolais Jean-Michel Sama Lukonde lors de sa visite à Tervuren. Il a également lancé, début 2022, un programme de la Politique scientifique fédérale de recherche de provenance, PROCHE, toujours au sein de l'AfricaMuseum, pour une période de quatre ans⁴. Après cette mise en route sociale et politique, une loi de restitution des collections coloniales a été adoptée au niveau fédéral, le 3 juillet 2022. Ce texte a permis de passer à la vitesse supérieure, même si son application concrète se fait encore attendre (voir *infra*). Si le moteur s'est enrayé ensuite lors des discussions parlementaires plus générales sur le passé colonial, il importe cependant que la Belgique n'impose pas son propre rythme car, comme nous le verrons, la temporalité des États d'origine est essentielle dans l'élaboration d'une politique de restitution juste et équitable. Ces éléments de contexte permettent de comprendre les enjeux de restitutions plus locales, telles celles que pourrait opérer le MAS.

La loi belge de restitution de 2022 : le passage à la vitesse supérieure ?

En juillet 2022, la Belgique fait figure de pionnière parmi les anciens colonisateurs européens sur la question de la restitution en adoptant une loi générale fixant un cadre pour la restitution des biens mobiliers liés au passé colonial belge et faisant partie des collections muséales fédérales⁵. Il ne s'agit nullement de mesures précises portant sur des objets spécifiques prises par le gouvernement ou par le législateur comme dans certains pays voisins, ni de politique publique élaborée par un ministre, mais bien de l'expression de la volonté d'intervenir de manière générale et abstraite, avec l'aval démocratique du Parlement, sur la question de la restitution et du retour des objets liés au passé colonial belge⁶. Le cadre fixé est simple et original sur certains points. La loi permet ainsi de distinguer la restitution juridique et la propriété avec un retour matériel de l'objet, qui peut intervenir ultérieurement. La loi est liée à la conclusion d'accords bilatéraux de coopération culturelle et scientifique

entre deux États qui préciseront, le cas échéant, la procédure et les modalités de restitution. La loi prévoit néanmoins *a minima* un examen scientifique quant au caractère illégitime de l'acquisition afin de déterminer si le bien est « restituable »⁷.

Si cette loi a l'avantage de partir d'une approche englobante, elle est en même temps restreinte, tant sur le plan matériel, temporel que spatial⁸. Elle ne concerne donc pas, à strictement parler, les collections du MAS.

Sur le plan matériel, la loi ne porte en effet que sur les biens meubles « relevant d'une collection muséale d'un des établissements scientifiques fédéraux [ESF] et dont l'État belge est propriétaire, à l'exclusion des restes humains et des archives »⁹. Cela comprend tous les biens meubles faisant partie des collections culturelles mais aussi des collections naturelles des différents ESF, ce qui inclut les centaines de milliers de spécimens de faune et de flore¹⁰. Les biens meubles d'autres collections muséales non fédérales – régionales, communautaires, provinciales ou communales, comme les collections du MAS –, voire des collections privées, n'entrent donc pas dans le champ d'application de la loi.

Les « restes ancestraux », repris sous le terme de « restes humains » dans la loi, et les archives sont explicitement exclus. La justification ne convainc pas entièrement : le législateur estime que pour ces catégories « une restitution directe ou [un] prêt en négociation avec les États d'origine ou certaines institutions des États d'origine » serait possible¹¹. La restitution des archives est essentielle et ne pourrait être mise de côté par cette exclusion du champ de la loi. Elle participe à la restitution des savoirs (*knowledge restitution*), tout aussi fondamentale, voire davantage même, que celle des objets : connaître l'histoire derrière certains objets, voire l'histoire plus large de certains épisodes de collectes et d'acquisitions d'objets participe à un processus de reconstruction d'une identité culturelle¹². Signalons cependant la mise en place en 2023 d'une plateforme numérique de partage des archives entre la Belgique, le Rwanda, la RDC et le Burundi¹³.

L'exclusion des restes ancestraux du texte de la loi interroge également. Si l'objectif est de procéder à des restitutions directes à l'égard de familles ou de communautés d'origine, sans passer par l'État d'origine comme c'est le cas pour les biens mobiliers dans la loi de 2022, cela pourrait se justifier. Mais tel ne semble pas être le cas. Le 18 avril 2024, une proposition de loi a été déposée au Parlement fédéral par cinq parlementaires socialistes francophones. Ce texte se calque sur la loi belge de 2022

en ce que la restitution est opérée entre deux États, même si la demande peut être faite par l'État « agissant le cas échéant au nom d'un groupe humain demeurant présent sur son territoire et dont la culture et les traditions restent actives »¹⁴. Cependant, la proposition de loi ne s'applique pas aux restes ancestraux incorporés dans un bien culturel¹⁵. Relevons que ceux-ci ne pourraient pas être récupérés par la loi de 2022 puisque cette dernière exclut tous les restes humains, sans distinction quant à leur incorporation dans un bien culturel. Si la proposition du 18 avril 2024 devait être redéposée sous la nouvelle législature, elle laisserait de côté une série de restes ancestraux pour lesquels une demande de restitution ne serait pas possible, ni sur la base de cette proposition, ni *a fortiori* sur la base de la loi de 2022.

Sur le plan spatial et temporel, la loi de 2022 est limitée aux trois anciens pays colonisés par la Belgique – devenus aujourd'hui la République démocratique du Congo, le Rwanda et le Burundi –, et ce pendant la période de domination « politique et administrative », soit de 1885 ou 1919 à 1960 ou 1962¹⁶. Notons que la loi permet une certaine flexibilité en reconnaissant que des biens qui ont été acquis avant 1885, mais sont entrés dans les collections muséales ensuite peuvent entrer dans son champ d'application.

Cette loi a permis de passer à la vitesse supérieure et ainsi d'entrer dans une nouvelle ère quant à la restitution des collections coloniales. Ce premier temps fort doit toutefois être mis en résonance avec d'autres temporalités dans le débat de la restitution.

Le vent a tourné, mais le moteur s'enraye

En permettant de visualiser quelques temps forts, la chronologie ci-après montre la complexité de l'évolution de la situation, notamment sur le plan juridique. Elle pourrait être sensiblement complétée, notamment par des évolutions juridiques à l'international sur la restitution, telle la jurisprudence internationale en matière de droits culturels, mais aussi la Déclaration de Dakar du 27 avril 2023 signée par soixante musées et la Déclaration des ministres de la Culture du G20 du 26 août 2023. On pourrait également y ajouter l'adoption de politiques publiques et de législations nationales à l'étranger ou les divers programmes et projets de recherche de provenance qui se multiplient en Belgique et ailleurs. L'ensemble de ces éléments contribue à un changement de paradigme dans le débat sur les restitutions : le vent a tourné et la question de l'appartenance – ou *belonging* – des collections muséales se pose dorénavant sans détours dans la majorité des institutions¹⁷.

- > **juin 2021**
Principes éthiques pour la gestion et la restitution des collections coloniales en Belgique.
- > **3 juillet 2022**
Loi de restitution des collections coloniales.
- > **novembre 2022**
Échec de la Commission spéciale « Passé colonial » de la Chambre des représentants.
- > **20 février 2023**
Création, en RDC, d'une « commission nationale chargée du rapatriement des biens culturels, des archives et des restes des corps humains soustraits du patrimoine culturel congolais ».
- > **18 avril 2024**
Dépôt d'une proposition de loi sur la restitution des restes humains.

Cependant, malgré ces récentes évolutions en faveur de la prise en compte de l'enjeu de la restitution de collections, le tableau reste à ce jour incomplet, à tout le moins en Belgique.

Après l'accélération générée par la loi de 2022, le moteur s'est en effet enrayé lors des discussions plus larges sur le passé colonial au Parlement fédéral¹⁸. En novembre 2022, la Commission spéciale « Passé colonial » de la Chambre des représentants n'est pas parvenue à se mettre d'accord pour valider les *Recommandations* proposées par son président Wouter De Vriendt, notamment sur la question des excuses¹⁹. Certains partis politiques, dont les libéraux et le CD&V, ont rejeté toute mention d'excuses par crainte d'actions en responsabilité en vue d'obtenir des compensations financières, alors que d'autres, comme le PS et Ecolo/Groen, n'ont rien voulu valider en l'absence de cette disposition cardinale²⁰. L'échec politique à s'accorder sur le passé colonial jette une ombre sur les discussions relatives à la restitution des collections coloniales : comment mener celles-ci de manière égalitaire et sereine si l'un des deux partenaires, en l'occurrence l'ancienne puissance colonisatrice, refuse de reconnaître ce qui s'est passé pendant cette période et les effets qu'il convient de lui réserver, notamment en termes de justice et de mémoire ?

Ce coup d'arrêt n'a toutefois pas empêché la République démocratique du Congo de poursuivre, à son propre rythme, ses réflexions sur la question des restitutions. Le 20 février 2023 a ainsi été adopté le « Décret n° 23/06 portant création, organisation

et fonctionnement d'une commission nationale chargée du rapatriement des biens culturels, des archives et des restes des corps humains soustraits du patrimoine culturel congolais »²¹. Contrairement à l'approche belge, le décret rassemble les biens culturels, les archives et les restes ancestraux. Il n'opère pas non plus de limite temporelle, parlant des objets soustraits du patrimoine culturel national « avant et après 1885 » (art. 2). Tout comme pour la loi belge, l'approche est diplomatique, le décret prévoyant même la mise en place d'une communication diplomatique avec la Belgique « afin d'assurer un rapatriement digne, concerté et amical du patrimoine culturel congolais » (art. 3), mais sans évoquer d'accord bilatéral. Le terme de « rapatriement » semble privilégié, même si celui de « restitution » est également mobilisé. Outre la commission nationale et un comité de pilotage, est également mis en place un conseil scientifique, comprenant des « experts juristes et diplomates » ainsi que des « experts dans les domaines de l'art, de l'histoire, de la philosophie et des relations internationales » (art. 9).

Entretemps, depuis la mi-2022, des discussions diplomatiques seraient engagées par le SPF Affaires étrangères avec la RDC, en vue de la conclusion d'un traité bilatéral²². Un projet d'accord bilatéral aurait par ailleurs été envoyé dans lequel la Belgique propose la mise en place d'une « commission mixte paritaire qui procéderait à l'examen scientifique » mentionné dans la loi²³. Cet examen scientifique porte sur le caractère légitime ou illégitime de l'acquisition d'objets, ce qui est plus étendu que l'analyse de la légalité ou de l'illégalité de l'acquisition. Sur la base de cet avis scientifique, le gouvernement belge pourrait décider de restituer ou non la propriété de biens meubles des collections fédérales.

Si le cadre juridique est dès lors solidement ancré, il manque encore sa mise en application : aucun accord bilatéral n'a pour l'instant été conclu entre la Belgique et la RDC, ni entre la Belgique et le Rwanda ou le Burundi. Mais aller trop vite peut également être contreproductif : la temporalité propre à chaque partenaire est essentielle à respecter pour arriver à un accord équitable²⁴. En outre, l'objectif de justice patrimoniale impliquerait de ne pas considérer ces accords diplomatiques comme un point final, mais comme des éléments dans un processus plus large de réparation et de réconciliation par rapport au passé colonial²⁵. Enfin, le cadre porte uniquement sur les collections muséales fédérales et ne résout pas la situation des autres collections coloniales.

Les collections conservées au MAS, une plus grande marge d'action ?

Les collections fédérales et les collections communales, telle celle du MAS, sont distinctes : les premières appartiennent à l'État fédéral, soit au domaine public fédéral, alors que les secondes sont la propriété de la commune, faisant partie du domaine public communal. Dans les deux cas, les collections d'un musée public, tel le MAS, font en effet partie du domaine public²⁶. Ce faisant, les objets sont indisponibles : ils sont en principe inaliénables (ils ne peuvent être vendus), imprescriptibles (ils ne peuvent devenir la propriété d'un autre par prescription, soit par la possession de l'objet après une certaine durée) et insaisissables (ils ne peuvent être saisis pour faire exécuter une obligation, de payer une dette par exemple).

L'inaliénabilité est un attribut essentiel des collections publiques afin d'assurer leur préservation au sein d'un service public muséal et pour éviter leur appauvrissement. En même temps, cette inaliénabilité peut constituer un obstacle en cas de demandes de restitution puisque rien ne pourrait sortir des collections. Elle n'est toutefois qu'un obstacle relatif, car le droit belge reconnaît au propriétaire public le pouvoir de décider de désaffecter un bien de son domaine public.

Ainsi, si un objet obtenu dans un contexte colonial faisant partie des collections du MAS est désaffecté du domaine public par son propriétaire, la Ville d'Anvers, il peut entrer dans le domaine privé de la commune et plus facilement être aliéné, en l'occurrence restitué, le cas échéant, au propriétaire d'origine. La Ville d'Anvers peut mais n'est pas tenue d'entrer dans des relations diplomatiques d'État à État puisque ses collections ne sont pas soumises à la loi de 2022. Elle pourrait ainsi entrer en contact avec des entités locales des pays d'origine ou même avec des communautés ou des personnes privées. Si elle décidait, par le biais de son conseil communal, de restituer certains objets, elle devrait bien entendu le faire de manière motivée, faute de quoi sa décision pourrait faire l'objet d'un recours en annulation devant une juridiction administrative. La décision pourrait aussi être réformée par l'autorité de tutelle de la commune, la Région flamande, qui dispose d'un pouvoir de contrôle en opportunité et non uniquement en légalité. La Région flamande peut donc entièrement revoir la décision (si elle estime la décision inopportune) et pas seulement contrôler si la décision est conforme à la loi.

Hormis l'obligation de motivation de l'acte que la commune propriétaire prendrait (décision de désaffectation du domaine public et décision de transfert de propriété),

la commune dispose d'une plus grande marge de manœuvre que le propriétaire fédéral, puisqu'elle peut opérer en dehors du cadre légal de la loi fédérale de 2022. Comme mentionné ci-dessus, elle pourrait décider de restituer à d'autres acteurs que l'État d'origine, tout comme elle pourrait mobiliser d'autres critères de restitution que celui de la légitimité de l'acquisition mentionné dans la loi fédérale. Enfin, elle pourrait élargir le champ d'application matériel (inclure les restes ancestraux et les archives par exemple), temporel et spatial. Elle pourrait ainsi prendre en compte les objets acquis dans un « contexte colonial » et non uniquement dans les trois anciennes colonies belges, et permettre d'accueillir des demandes en restitution au-delà des dates de 1885 à 1960/1962.

En même temps, l'absence de cadre juridique peut enlever un élément de pression à l'égard des autorités publiques propriétaires des collections pour avancer sur ces questions. Outre la clarté qu'amène une loi générale et abstraite, et malgré les critiques émises dans le premier point relatives à la loi fédérale de 2022, elle permet de fixer une ligne de conduite à laquelle s'accrocher et à l'aune de laquelle opérer un contrôle politique.

La loi de 2022 pourrait enfin et malgré tout créer un effet boule de neige : même si elle ne concerne que les collections fédérales, elle peut inspirer les autres collections muséales à se positionner sur ces questions. Certaines dispositions pourraient avoir un effet de modèle. Ainsi, l'*esprit* de la loi de 2022 pourrait intéresser les collections coloniales du MAS à plusieurs égards. Premièrement, en termes de recherche de provenance, l'approche générale et non objet par objet est intéressante : la loi permet de prendre en compte de manière large le contexte d'acquisition²⁷, par exemple pour l'ensemble d'une prise d'objets par une personne en particulier (*collector-focused methodology*²⁸), sans que chaque objet individuel ne doive être analysé de manière détaillée²⁹. Elle précise aussi utilement ce qu'elle entend par le contexte illégitime d'acquisition, « notamment en ce qu'il [le bien restituable] a été acquis sous la contrainte ou en raison de circonstances de violence »³⁰, même si des précisions seraient nécessaires en pratique. Ensuite, elle offre certaines définitions utiles, comme celle de « restitution » et de « retour ». Plus important, elle prévoit la décision conjointe entre les deux États, idéalement par l'établissement de commissions mixtes et paritaires (ce qui n'est pas précisé dans la loi, mais dans les travaux parlementaires), pour les modalités de restitution et de retour du bien. La scission entre la restitution juridique et le retour matériel, déjà mentionnée, constitue également un trait original qui pourrait inspirer d'autres pratiques.

Enfin, la loi prévoit explicitement que des dispositions contractuelles ou des règles de prescription acquisitive, selon lesquelles la propriété d'un objet s'acquiert avec le temps, ne peuvent être opposées à une décision de restitution³¹. Cette disposition constitue une clarification bienvenue dans le cas de donations à charge par exemple, lorsqu'un objet est donné au musée à charge de ne jamais l'en sortir (charge d'inaliénabilité).

-
1. Voir les diverses interventions d'associations, notamment de la diaspora africaine, dans le débat public, ainsi que dans les cénacles parlementaires. Voir aussi les discussions sur la décolonisation de l'espace public, menées notamment à Bruxelles, dans une approche participative, et ayant entre autres résulté en la publication d'un rapport (<https://urban.brussels/fr/news/vers-la-decolonisation-de-l-espace-public-en-region-de-bruxelles-capitale>).
 2. La notion de « collections coloniales » est entendue dans cette contribution comme « les collections acquises dans un contexte colonial ».
 3. *Restitution Belgium* (<https://restitutionbelgium.be/>).
 4. « MB21 – Recherches de PROvenance sur la Collection ethnographique » (voir <https://proche.africamuseum.be/>).
 5. Loi du 3 juillet 2022 reconnaissant le caractère aliénable des biens liés au passé colonial de l'État belge et déterminant un cadre juridique pour leur restitution et leur retour, *Moniteur belge*, 28 septembre 2022 (<http://www.ejustice.just.fgov.be/eli/loi/2022/07/03/2022042012/moniteur>).
 6. Pour une mise en regard plus poussée des différentes pratiques dans les pays concernés, voir de Clippele 2023a, pp. 227–248.
 7. Art. 4, § 1 de la loi : « La restitution d'un bien restituable ne peut intervenir qu'en exécution d'un traité conclu entre l'État belge et l'État d'origine et sur la base d'un examen scientifique, à l'initiative de l'État belge ou de l'État d'origine, portant sur le caractère illégitime de l'acquisition du bien restituable, notamment en ce qu'il a été acquis sous la contrainte ou en raison de circonstances de violence. Il appartient à l'État belge et à l'État d'origine de définir conjointement, au moyen d'un traité, les modalités de l'examen scientifique ».
 8. Comme nous l'avons formulé dans de Clippele & Demarsin 2022.
 9. Art. 3, 1° de la loi du 3 juillet 2022.
 10. Pour en savoir davantage, voir de Clippele 2023b.
 11. Projet de loi reconnaissant le caractère aliénable des biens liés au passé colonial de l'État belge et déterminant un cadre juridique pour leur restitution et leur retour, Exposé des motifs, *Doc. Parl.*, Ch., 25 avril 2022, n° 2646/001, p. 10.
 12. Voir à ce sujet par exemple : Vanhee 2016.
 13. « Colonial Sources. Improve access, Share archives and Promote knowledge on the colonial past (Belgium, Burundi, the DR Congo and Rwanda) », *Musée royal de l'Afrique centrale – Tervuren – Belgique*, <https://www.africamuseum.be/fr/research/news/CoSO>.
 14. Cette condition de la culture « active » nous paraît difficile à contrôler. D'autres conditions sont précisées à l'article 5 de la proposition de loi belge et paraissent fortement inspirées de la loi française du 26 décembre 2023 relative à la restitution de restes humains appartenant aux collections publiques (*JORF*, 27 décembre 2023, <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000048668800>). La proposition belge prévoit que les restes humains devraient concerner des personnes mortes après l'an 1000 (après l'an 1500 dans le texte français) et leur conservation porter atteinte à la dignité du groupe dont les restes humains sont issus. Enfin, la restitution à l'État d'origine ne pourrait avoir lieu qu'à des fins funéraires.
 15. « les corps humains ou éléments de corps humains appartenant au domaine public fédéral mobilier de l'État belge et conservés dans les collections des établissements, à l'exception des corps ou éléments de corps humains qui sont incorporés dans un bien culturel », art. 2, 2° de la Proposition de loi relative aux restes humains appartenant aux collections des établissements scientifiques fédéraux, *Doc. parl.*, Ch., 18 avril 2024, n° 3988/001, p. 13 (<https://www.lachambre.be/FLWB/PDF/55/3988/55K3988001.pdf>).
 16. Art. 3, 2° de la loi de 2022.
 17. Voir le récent ouvrage de Bénédicte Savoy (2024) dont la question centrale est précisément la notion

d'appartenance.

18. « Commission spéciale Passé colonial », <https://www.lachambre.be/kvvcr/showpage.cfm?language=fr§ion=/pri/congo&story=commission.xml>.
19. [https://www.lachambre.be/kvvcr/pdf_sections/pri/congo/20221122%20Aanbevelingen%20voorzitter%20def%20\(004\).pdf](https://www.lachambre.be/kvvcr/pdf_sections/pri/congo/20221122%20Aanbevelingen%20voorzitter%20def%20(004).pdf).
20. Pour une analyse plus approfondie des tensions politiques, voir Rosoux 2022.
21. Décret n° 23/06 du 20 février 2023 (https://www.droitcongolais.info/files/552.02.23-Decret-du-20-fevrier-2023_Rapatriement-des-biens-culturels_Commission.pdf).
22. Note de politique générale. Relance et investissements stratégiques et Politique scientifique, *Doc. parl.*, Ch., 27 octobre 2023, n° 3649/012, p. 24.
23. « Politique de restitution du Musée royal de l'Afrique centrale | Musée royal de l'Afrique centrale – Tervuren – Belgique », https://www.africamuseum.be/fr/about_us/restitution.
24. Van Beurden 2017, pp. 245–251.
25. « Carte blanche : la nouvelle loi sur la restitution, point final ou ouverture ? », *RTBF*, 9 juin 2022, <https://www.rtf.be/article/carte-blanche-la-nouvelle-loi-sur-la-restitution-point-final-ou-ouverture-11009062>.
26. Art. 3.45 du nouveau Code civil (voir <https://www.ejustice.just.fgov.be/eli/loi/2020/02/04/2020020347/justel>).
27. « 'Belgium no longer looks at Africa in the same way', says Thomas Dermine », *The Africa Report.com*, 8 juin 2022, <https://www.theafricareport.com/211671/belgium-no-longer-looks-at-africa-in-the-same-way-says-thomas-dermine/>.
28. C'est la méthodologie suivie dans le projet PROCHE, « Projet de recherche de provenance », *Musée royal de l'Afrique centrale – Tervuren – Belgique*, https://www.africamuseum.be/fr/discover/project_proche. Pour en savoir davantage, voir Van Beurden *et al.* 2023.
29. Nous remercions Wouter Veraart d'avoir souligné cette différence par rapport à l'approche néerlandaise lors de sa présentation du 27 mars 2024 à l'AfricaMuseum, « Recht of moraal ? Twee benaderingen van restitutie als antwoord op koloniaal onrecht ».
30. Art. 4, § 1 de la loi de 2022.
31. Art. 6 de la loi de 2022.

Chapitre 10

La recherche de provenance, une opportunité de reconnaissance culturelle

**Pauline Malenga Mwanga
& Sachka Vincent**

« L'image artistique n'est pas destinée à représenter la chose elle-même, mais plutôt la réalité de la force qu'elle contient »¹.

James Baldwin

Le mythe de la civilisation

En réponse aux questions liées à l'injustice coloniale et à la restitution, la recherche de provenance vise à retrouver l'origine historique et géographique des objets culturels obtenus dans un contexte colonial. La reconstitution minutieuse de ces histoires perdues est d'une importance capitale car des richesses culturelles authentiques et de première importance ont été volées et détruites par le colonisateur. Fondamentalement, le but de ces recherches est cependant la reconnaissance d'identités collectives historiques, actuelles, locales ou nationales, de manière à contribuer à la revalorisation d'identités opprimées au sein des diverses communautés congolaises.

La mission « civilisatrice » de la Belgique avait prétendument pour objectif d'éduquer les diverses populations congolaises colonisées. Cette tâche présentée comme noble s'accompagnait du projet d'assimiler les peuples « primitifs » du Congo afin de les intégrer dans un modèle civilisationnel européen fondé sur les valeurs chrétiennes. Les détenteurs du pouvoir colonial et les missionnaires avaient compris que l'anéantissement des fondements culturels et religieux de la société congolaise, des croyances locales et des traditions et coutumes ancestrales leur permettrait de contrôler plus aisément la population autochtone. La mission civilisatrice était donc en réalité un instrument idéologique destiné à effacer toute trace de ces cultures aussi riches que multiples. Nous nous référons ici au concept de « mythe de la civilisation », une construction masquant les véritables intentions des colonisateurs. Cette stratégie d'annihilation et d'oppression culturelles peut être vue comme une forme de guerre psychologique visant à priver les Congolais de leur fierté, de leur histoire et du sentiment de leur propre valeur².

Un récit eurocentriste

Cette « mission » s'est accompagnée de l'enlèvement massif d'œuvres d'art et d'objets culturels congolais de leur contexte originel, affectant profondément les communautés congolaises. Les pièces arrivant par bateau dans le port d'Anvers pendant la période coloniale n'étaient pas de simples objets d'usage courant ou

des œuvres d'art à vocation décorative : ils remplissaient aussi un rôle fonctionnel ancré dans la vie philosophique et politique quotidienne de diverses communautés congolaises et s'intégraient souvent à des rituels, à la religion et aux structures sociales. Il s'agissait par exemple d'objets de poterie, de chaises, d'appuie-têtes, d'instruments de musique, de vêtements, de bijoux, de tissus en raphia et d'objets de prestige comme les armes d'apparat de guerriers et de chefs congolais emportées en guise de trophées. Il y avait aussi de nombreux objets incarnant des forces spirituelles ou ancestrales, qui servaient aux usages les plus divers, comme prévenir ou guérir des maladies, favoriser la fécondité, prédire l'avenir ou consulter les ancêtres.

Ces objets culturels congolais se sont retrouvés dans des musées européens et des expositions coloniales où ils étaient souvent présentés comme autant de symboles de la culture « primitive » et « sous-développée » que les puissances coloniales prétendaient « civiliser ». Ces expositions n'avaient pas seulement pour but de mettre en évidence la supériorité des Blancs, mais aussi de convaincre la population européenne de la nécessité et des avantages de la domination coloniale. L'image de primitivité construite à cette époque a laissé des traces et continue aujourd'hui encore d'alimenter les discours racistes au sein de notre société.

Au début, l'Occident a considéré ces objets comme des curiosités, puis comme des exemples d'« art primitif », sans prêter davantage attention à leur véritable fonction. Souvent vus comme les expressions grotesques ou expressionnistes d'une « beauté exotique », ils servaient au plaisir de la bourgeoisie.

L'inventarisation des objets congolais dans des musées européens se faisait souvent suivant des regroupements coloniaux artificiels, sans tenir compte de la structure démographique réelle de la région. C'était le produit d'une vision eurocentrée des groupes ethniques – comme les Hemba, les Kuba ou les Songye – et de la catégorisation des objets – armes, objets religieux, bijoux, etc. Mais ces étiquettes ne reflètent pas toujours le véritable contexte d'utilisation ou les multiples significations données par les cultures congolaises à ces objets³. À la fin du 19^e siècle et au début du 20^e siècle, les pays occidentaux interprétaient et classaient les objets et les savoirs des autres sociétés selon leur propre perspective⁴. Ce phénomène est le reflet d'une dynamique générale de l'impérialisme culturel, qui fait souvent prévaloir les interprétations des détenteurs du pouvoir colonial sur les significations et les usages locaux (ill. 71).

III. 71

Reproduction d'une porteuse de coupe, identifiée comme « mendiante baluba », dans la revue *L'Illustration congolaise*, 22, mars 1940, p. 89.

Contrairement à ce qu'ont affirmé certains scientifiques par le passé, une *kabila* n'est pas une mendiante ou une nécessiteuse appelant à la générosité, mais la représentation d'un esprit féminin tenant unealebasse remplie d'argile blanche. Ces statuettes servaient d'instruments de divination à des voyants prophétiques (*bilumbu*), à des devins (*mbuki*), à des guérisseurs (*banganga*) ou à de hauts dignitaires.



Une grande partie du patrimoine africain est conservée hors d'Afrique, à travers le monde, dans des musées publics, des musées liés à des congrégations missionnaires, mais aussi au sein de nombreuses collections privées, en Europe, en Asie et en Amérique. Parmi les collections africaines parvenues en Europe à la suite de pillages coloniaux, les plus fournies se trouvent à l'AfricaMuseum – le Musée royal d'Afrique centrale à Tervuren. Sa collection compte à elle seule pas moins de 180.000 pièces. Le Humboldt Forum – qui fait partie des musées d'État de Berlin – *Staatliche Museen zu Berlin* – en compte 75.000, le Musée du Quai Branly – Jacques Chirac à Paris près de 70.000, le British Museum à Londres 73.000 et le Nationaal Museum van Wereldculturen aux Pays-Bas 66.000⁵. La collection africaine du MAS se compose de 15.000 pièces, dont 3.813 proviennent de l'actuelle République démocratique du Congo.

Recherche de provenance et restitution

À travers la recherche de provenance, les objets culturels détenus par des musées et acquis dans un contexte colonial ramènent à la lumière des histoires oubliées. Les recherches menées par le MAS s'appuient sur des sources primaires et sur des témoignages oraux congolais, qui apportent un appréciable complément aux

informations provenant des archives coloniales. L'importance de cette manière de procéder est soulignée par le concept de « bibliothèque coloniale » forgé par Valentin-Yves Mudimbe, qui met en lumière les structures de connaissance des puissances coloniales⁶. En rompant avec ces perspectives coloniales et en favorisant la diffusion d'informations issues de différentes sources, les musées sont en mesure de se distancier du récit colonial et de contribuer à une approche plus authentique de la culture d'origine. Les objets religieux ou spirituels africains conservés dans des collections occidentales sont séparés depuis longtemps déjà de leur patrie et de leurs populations d'origine⁷. Toute tentative de les recontextualiser risque de permettre au récit colonial de reprendre le dessus. On pourrait alors se demander dans quelle mesure la recherche de provenance est influencée par les récits coloniaux dans la reconstitution de faits historiques.

La recherche de provenance est essentielle car elle aide à établir la propriété légitime des objets culturels. Pendant la période coloniale, nombre d'objets ont été volés sans le moindre scrupule – juridique ou éthique – à la faveur du rapport de forces inégal entre colonisateurs et colonisés. Ce rapport de forces laisse penser que ces objets n'ont pas été cédés volontairement mais plutôt arrachés à leur contexte d'origine par la contrainte, ce qui caractérise une appropriation illégitime. Une part notable de ces objets peuvent donc être considérés comme des œuvres d'art pillées.

La recherche de provenance est une tâche très complexe et chronophage, car la documentation relative aux objets concernés est souvent lacunaire, et les angles morts dans leur long historique d'acquisition sont légion. La collection congolaise du MAS comprend des objets provenant de collections privées, dont les informations de provenance sont souvent imprécises. C'est notamment le cas des objets acquis par le biais du commerce de l'art, car les intermédiaires qui se sont procuré les objets au Congo ne sont pas consignés. La majorité de ces marchands d'art n'ont d'ailleurs jamais mis le pied au Congo. Les informations concrètes et les éléments à charge obtenus grâce à la recherche de provenance permettent de vérifier si des raisons légales et éthiques imposent la restitution des objets à leurs propriétaires légitimes. C'est une démarche importante, mais qui ne peut pas être vue comme une condition *sine qua non* pour envisager une restitution. La reconnaissance du caractère illicite des acquisitions pendant la période coloniale justifie à elle seule les efforts déployés pour assurer le retour du patrimoine culturel dans son pays d'origine même dans les cas où la recherche de provenance s'avère extrêmement malaisée.

Devoir moral ou tendance sociétale ?

La recherche de provenance permet une compréhension approfondie de la dynamique complexe au sein du secteur culturel. Un domaine qui était principalement le champ d'action des militants repose désormais sans cesse davantage sur les épaules des musées, des institutions patrimoniales et des pouvoirs publics. L'intérêt croissant pour ce thème soulève des questionnements importants dans l'opinion publique, y compris au sein des communautés afro-descendantes. L'une des raisons qui expliquent cette évolution est le fait que la recherche de provenance et la collaboration avec les pays d'origine sont souvent instrumentalisées par les musées, les institutions patrimoniales et les groupements politiques et sont de plus en plus considérées comme relevant d'un agenda politico-culturel. Il s'agit en soi d'une expression indirecte de pouvoir par le discours politique dominant⁸. Faut-il dès lors parler d'une obligation éthique intrinsèque ou plutôt d'une réaction à une tendance sociétale ?

L'insistance croissante sur l'inclusion, la participation et la transparence traduit une prise de conscience de la nécessité de se pencher activement sur les héritages coloniaux. Même si ces concepts sont fréquemment associés à la « décolonisation », la véritable nature et la durée de ces processus restent souvent insuffisamment comprises⁹.

Dans son plan d'action et de politique de gestion relatif à sa collection Cultures du monde, le MAS décrit la décolonisation comme « la reconnaissance de la violence et de l'injustice coloniales et la nécessité de réparer, de sensibiliser au racisme, aux discriminations et aux inégalités dans la société et dans les activités des musées aujourd'hui, et de promouvoir des relations sur un pied d'égalité avec les personnes et groupes dans les pays de provenance et avec la diaspora de ces pays »¹⁰. Pour réaliser un véritable changement, les musées ont le devoir moral de s'attaquer à des structures profondément enracinées. Cela signifie que les institutions culturelles doivent porter un regard critique sur leurs défis internes et sur les risques potentiels qui pourraient survenir dans la poursuite de l'inclusivité et de l'équité.

La collection congolaise conservée au MAS : et maintenant ?

Pour élaborer leurs stratégies en matière de recherche de provenance, les scientifiques à l'œuvre dans les institutions patrimoniales et les musées en

Europe peuvent s'appuyer sur les abondantes sources et objets culturels à leur disposition. Cette profusion d'informations et d'objets les met en position de mener des recherches fouillées et indépendantes sur la provenance de biens culturels patrimoniaux. À la différence de leurs collègues européens, les scientifiques congolais n'ont en revanche accès généralement qu'à un nombre limité d'archives et d'objets puisqu'une grande partie sont conservés et gérés hors de leur pays d'origine. La plupart du temps, ils sont contraints de collaborer avec des institutions européennes, ce qui réduit leur autonomie et leur pouvoir décisionnel sur le processus. Cette situation de dépendance est susceptible d'entraver l'avancement et la profondeur de leurs recherches. Une collaboration internationale est indispensable pour faciliter l'accès à ces collections et rétablir ainsi l'équilibre et renforcer la capacité de recherche au Congo même.

Parallèlement, les musées doivent adopter une attitude critique à l'égard du manque de diversité au sein de leurs propres structures. Cette faible représentativité limite souvent leurs possibilités d'atteindre les communautés qu'ils visent, notamment celles ayant des racines dans les anciennes colonies. Les musées doivent tendre activement à un environnement de travail inclusif, en embrassant la diversité et en faisant tomber les barrières à la participation, et ce, tant à l'égard des communautés de la diaspora que de celles du pays de provenance.

Pour la recherche de provenance des trois pièces maîtresses choisies, le MAS a également utilisé des informations collectées par des Congolais au Congo. En dépit de cette participation locale, les Congolais n'ont été que partiellement intégrés au processus, la direction des opérations et la coordination étant localisées pour l'essentiel en Belgique. La répartition des responsabilités et du pouvoir était donc déséquilibrée dans le projet de recherche.

Le MAS pourrait envisager d'institutionnaliser la recherche de provenance en créant un département officiel du musée qui lui serait consacré. Il conviendrait également de veiller à fournir aux chercheurs congolais les outils dont ils ont besoin pour pouvoir effectuer des recherches de provenance de façon autonome. Cela permettrait d'accélérer les processus de recherche de longue haleine et d'entendre davantage de voix critiques et reconnues du pays d'origine. Le MAS favoriserait ainsi une répartition plus correcte des connaissances et des compétences et briserait le *statu quo* dans lequel les institutions patrimoniales européennes exercent un contrôle sur la recherche autour des cultures non-européennes. Cela améliorerait

non seulement l'efficacité de la recherche de provenance, mais contribuerait également à donner une impulsion au processus de restitution.

1. « The artistic image is not intended to represent the thing itself, but, rather, the reality of the force the thing contains », Baldwin 1961, p. 20.
2. Hochschild 1998, p. 233.
3. De Roo & Sax 2020, p. 61.
4. Coombes 1994.
5. Gbadamosi 2022.
6. Le concept de « bibliothèque coloniale » forgé par Mudimbe (1988) fait référence à l'ensemble des connaissances, textes et représentations à propos de l'Afrique produits par les colonisateurs européens pour justifier et légitimer la domination coloniale.
7. DeBlock 2021.
8. Weber-Sinn & Ivanov 2020.
9. Weber-Sinn & Ivanov 2020.
10. « het erkennen van koloniaal geweld en onrecht en de nood aan herstel, het vergroten van het bewustzijn rond racisme, discriminatie en ongelijkheid in de samenleving en in de museumwerking vandaag, en het versterken van gelijkwaardige relaties met personen en groepen in de herkomstlanden en met de diaspora van deze landen », *Collectieplan MAS voor de beleidsperiode 2024–2028*, Anvers, MAS, 2023, document de politique interne.

Chapitre 11

La problématique de la restitution du patrimoine culturel congolais

Donatien Dibwe dia Mwembu

La thématique de la restitution du patrimoine culturel congolais – c'est-à-dire les objets culturels, les archives et les dépouilles des ancêtres ou restes humains – reste d'actualité partout à travers le monde. La spoliation des patrimoines culturels a toujours caractérisé les périodes de conquêtes, de guerres, de révolutions, bref, de turbulences sociopolitiques. Jolanda Van Nijen le formule en ces termes : « La question de la restitution interfère dans divers domaines. Elle surgit dans la spoliation des biens juifs, dans le pillage des sites archéologiques, dans le commerce illicite tout comme dans les biens confisqués pendant la colonisation »¹. En République démocratique du Congo (RDC), la spoliation dont il est question date de la période coloniale, un moment historique de déstructuration et de restructuration des sociétés africaines, qui voit la dépersonnalisation de l'Africain, la perte de son identité, de sa liberté et de sa dignité, bref, une étape de sa domination politique, économique, sociale et culturelle. « Pour le dire crûment, la colonisation est, avant tout, le viol d'une société par une autre. Elle est, par essence, exercice de violence et d'oppression »².

La restitution marque un grand tournant dans les rapports entre anciens pays colonisés et leurs métropoles. Elle est appelée à se dérouler en trois étapes : « la Vérité, la Réparation et la Réconciliation »³. On observe un certain engouement dans la demande de restitution des biens culturels pillés pendant la période coloniale par des puissances coloniales. Le fait n'est pas l'apanage de l'Afrique subsaharienne. L'Égypte a ainsi réclamé ses cinq stèles pharaoniques à la France et le buste de la reine Néfertiti à l'Allemagne ; la Grèce continue de réclamer au Royaume-Uni les frises du Parthénon installées au British Museum, etc.⁴

Les débats sont donc animés entre les anciennes colonies et leurs anciennes métropoles. Pour la RDC, les regards interrogateurs se tournent vers les pays occidentaux, responsables premiers du pillage de notre héritage culturel, de nos documents d'archives et de la mise à sac des tombes de nos ancêtres. Des négociations sont entamées entre les gouvernements concernés tandis que naissent des espaces de réflexion entre différents chercheurs du Sud et du Nord⁵.

La première partie de notre contribution traitera de la formation d'une société coloniale congolaise ; la deuxième de la problématique de la restitution des objets culturels et du rapatriement des restes humains, et la dernière de l'appropriation et de la resocialisation des objets culturels à travers la création d'un observatoire des pratiques culturelles ainsi que de la création dans les programmes officiels d'un cours sur les pratiques culturelles.

La formation d'une société coloniale congolaise

D'abord, il est important de circonscrire le contexte dans lequel ces objets culturels ou ces restes humains se sont retrouvés en Europe et ailleurs. Tout part de la construction de la société coloniale congolaise avec sa philosophie et la vision de son propre monde.

À son avènement, la colonisation veut s'affirmer et s'affermir, créant immédiatement deux mondes distincts, mais complémentaires : le milieu rural, bastion des Congolais, et les villes modernes, retranchement des Européens. L'administration coloniale souhaite faire de ces villes coloniales des dévoreuses de la culture ancestrale afin de construire une société congolaise urbaine détribalisée, anonyme, déstructurée et restructurée culturellement. La colonisation va diaboliser les productions artistiques congolaises en les qualifiant de sataniques. Les croyances religieuses traditionnelles vont progressivement être remplacées par les croyances religieuses coloniales : l'art « traditionnel » va devoir s'effacer face à l'art colonial dit moderne – le crucifix, la statuette de la Vierge Marie portant l'enfant Jésus, les différents saints et saintes qui vont agir dans la vie culturelle du colonisé en lieu et place du culte de ses ancêtres.

L'administration veut faire table rase de la culture ancestrale congolaise et, sur les cendres de celle-ci, construire la culture occidentale. Deux supports sont utilisés pour atteindre cet objectif : l'évangélisation et l'enseignement. La population congolaise doit se débarrasser de tout ce qui, aux yeux des colonisateurs, est synonyme de barbarie, de paganisme, etc. Elle doit aussi se dépouiller de ses fondements culturels et se revêtir de la culture occidentale d'ailleurs mal digérée. Elle est appelée à contribuer à la connaissance de la culture occidentale et en même temps à la réduction ou à l'anéantissement de sa propre culture déjà en déperdition.

Le fossé s'agrandit sans cesse davantage entre d'une part les villes coloniales – aussi appelées *mu kizungu*⁶ ou « monde blanc civilisé » – érigées en véritables dévoreuses des pratiques et savoirs culturels traditionnels et, d'autre part, les villages, restés le bastion des *bashenzi*, puisqu'ils continuent à être gérés par des valeurs ancestrales.

Pouvons-nous considérer comme des poches de résistance au génocide culturel congolais les associations socioculturelles à base tribale ou ethnique curieusement tolérées dans les centres urbains par les fossoyeurs des pratiques culturelles

congolaises ? Relevons que ces associations sont alors de véritables centres culturels qui prônent la sauvegarde des patrimoines culturels et des traditions villageoises, prolongeant ainsi la vie culturelle des villages en ville. Les différends entre leurs membres y sont réglés selon la coutume et ne sont que rarement portés à la connaissance ou au jugement des autorités judiciaires coloniales. Outre leur rôle de sauvegarde de l'identité culturelle du groupe, ces associations servent de point de chute des nouveaux immigrants, organisent l'entraide mutuelle, etc. Mettre sur pied des réunions dans les diverses langues maternelles, avec chants et danses culturelles, constitue alors un véritable défi. Avec le temps, ces associations en viennent cependant à être dirigées par des évolués. Certaines perdent leur caractère apolitique, se transformant en partis à la veille de l'indépendance. Elles sont prises en otages par le monde politique ou le prennent elles-mêmes en otage, finissant par perdre leur fonction première, celle de combattre le génocide des pratiques culturelles qui s'installe confortablement dans les villes coloniales et postcoloniales⁷.

La problématique de la restitution

La lutte pour la restitution – en particulier à la RDC – des biens culturels spoliés n'a pas commencé avec l'annonce du président français Emmanuel Macron, en novembre 2017 à Ouagadougou, qui affirmait sa volonté de restituer aux pays africains concernés leurs biens culturels pillés durant la colonisation⁸.

En RDC, la restitution des biens culturels a une longue histoire qui a commencé dès la période coloniale⁹. C'est ainsi qu'en 1878 déjà, le chef kongo Ne Kuko, village de Kikuku (Bas-Congo), réclame son *nkishi nkondi* qui lui a été ravi par le commerçant belge Alexandre Delcommune¹⁰. Puis l'eau a coulé sous les ponts... et les victimes se sont tuées, par crainte de représailles, vaincues aussi par l'évangélisation faisant passer les objets culturels pour sataniques. Au cours des années 1950, les intellectuels – par le truchement du manifeste *Conscience africaine* (1956) – réclament le retour au Congo des objets culturels, même s'ils ne s'affirment pas pour autant attachés à leur culture ancestrale. Ils sont suivis, en 1960, à l'occasion de la Table ronde économique, par des personnalités politiques congolaises qui expriment le vœu de voir la Belgique et le Congo se partager les objets en provenance du Congo qui ornent alors les vitrines du Musée de Tervuren¹¹. Le président Mobutu, dans son discours du 12 septembre 1973 devant l'Association internationale des Critiques d'Art (AICA), à Kinshasa, a demandé la restitution des œuvres d'art traditionnelles congolaises¹². En réponse à cette requête, la Belgique restitue ou, plutôt, opère

un transfert en deux temps de 114 pièces ethnographiques à la République du Zaïre entre 1976 et 1982¹³. La signature, le 9 novembre 2021, par les présidents français Emmanuel Macron et béninois Patrice Talon, du document validant l'accord de restitution au Bénin des vingt-six œuvres du trésor royal d'Abomey, capitale historique de l'ancien royaume du Dahomey, pillées en 1892 va avoir un effet de contagion¹⁴. La visite à Kinshasa, à la fin de ce même mois, de Thomas Dermine, secrétaire d'État belge en charge du dossier de la restitution des musées fédéraux, est alors un signe évident du désir du gouvernement belge d'amorcer le processus de restitution des biens culturels.

La restitution physique des objets culturels et le rapatriement des restes humains sont l'objet de débats houleux au sein même du monde scientifique. Deux tendances s'opposent.

Les pro-restitution

Des conférences, des ateliers de sensibilisation, de réappropriation et de resocialisation ont été organisés. Des débats houleux ont eu lieu au sein même de la population congolaise, notamment sur la nécessité et la légitimité de la restitution des objets culturels, ainsi que du rapatriement des restes humains. Dans ce contexte, Jolanda Van Nijen relève : « D'aucuns désignent ce patrimoine expatrié par 'diaspora des objets' ou encore par 'mémoricide', ce qui résume bien l'intensité de leur manque ressenti par les collectivités sources. Cette absence entraîne des répercussions sur le plan culturel, éducatif, identitaire, affectif, politique, matériel, sociologique, religieux, économique, localement et globalement »¹⁵. Un rappel sommaire sur l'importance de l'art est nécessaire. En effet, l'art fait partie de la culture d'un peuple et traduit sa conception du monde. Il est lié aussi aux cérémonies rituelles, comme la naissance de jumeaux, la fertilité du sol, la fécondité, la protection de la population contre les épidémies meurtrières, les ennemis, la sécheresse ou les maladies pouvant toucher les femmes enceintes, la réussite de la chasse, la sortie de l'école d'initiation traditionnelle, c'est-à-dire le passage de la jeunesse à l'âge adulte, etc. Les masques, les chants et les danses appropriés en faisaient partie.

Pendant la période précoloniale et même au cours de la période coloniale, l'art était au centre des préoccupations sociales. Tous ces objets culturels que nous, Congolais, appelons fétiches, statuettes, masques, etc. étaient au service de la population et exerçaient plusieurs fonctions.

Les communautés sources relèvent que la colonisation a occasionné la spoliation de leurs biens et la mort d'individus, tout en demeurant la cause du détachement des Congolais de leurs pratiques culturelles en leur imposant une autre civilisation vis-à-vis de laquelle ils restent de perpétuels apprenants. Dans le Sud-Est de la RDC, par exemple, les communautés-sources Tabwa et Yeke sont favorables à la restitution afin d'y trouver une réparation et la reconnexion à leurs traditions. Ces deux ethnies ont en commun le fait que leurs chefs Lusinga et M'Siri ont été tués puis décapités, respectivement en 1884 et en 1891. Si le crâne de Lusinga a été emporté en Belgique par Émile Storms¹⁶ en guise de trophée de guerre, la tête de M'Siri a pris une direction inconnue. Mais des rumeurs perdurent. Selon la première, officielle ou d'origine royale, elle aurait été emportée en Belgique, alors que, selon une autre, elle aurait été abandonnée sur la colline Kashengeneke, dans le territoire de Mpweto, au nord de l'actuelle province du Haut-Katanga¹⁷.

Les Tabwa voient dans la restitution la solution aux différents conflits qui sévissent aujourd'hui au sein de leur communauté. La restitution leur permettrait de limiter les atrocités qui s'y perpètrent. Depuis la spoliation de leurs biens culturels, et la décapitation de Lusinga en 1884, cette région est restée le théâtre d'incursions et de décapitations des chefs. Trois chefs tabwa (Kafwaya Kandanga, Kyabauni et Kamale) ont connu ce destin, et leurs têtes n'ont jamais été retrouvées. Le retour des objets culturels et le rapatriement du crâne de Lusinga seraient une opportunité pour redynamiser et améliorer la collaboration entre les vivants et les ancêtres. En effet, les Tabwa déclarent que depuis le départ des *mikisi mipasi* (statuettes en bois représentant les ancêtres), les *mipasi* (les esprits ancestraux) ne sont plus présents et attentifs à leurs prières ; d'où la persistance des conflits entre les clans. La restitution permettrait de restaurer l'unité communautaire¹⁸.

Dans le cadre de la recherche de provenance organisée par le MAS, nous avons mené des enquêtes orales sur quatre statuettes : la statue à pouvoirs (*nkishi*) du chef Nkolomonyi des Songo Meno du village d'Indanga, territoire de Kole dans la province de Sankuru ; la statuette ancestrale (*singiti*) des Hemba/Niembo du territoire de Kongolo dans la province de Tanganyika et les deux figures à pouvoirs en fer forgé de Mushenge. Certaines personnes de ces différentes communautés sources ont exprimé le vœu de voir le MAS leur restituer leurs objets culturels dont les fonctions protectrices ont marqué leur mémoire collective. Le pillage de ces objets culturels les a déconnectées de leurs ancêtres avec comme conséquence négative, la rupture de la communication entre la population et la nature. Le retour de ces figures à

III. 72

Photographie de groupe dans le bureau du professeur Donatien Dibwe dia Mwemba (assis), avec, de gauche à droite, Prodige Makonga, Els De Palmaer, Bram Cleys et Aisha Drame, Université de Lubumbashi, 28 août 2024.



pouvoirs rétablirait ce lien longtemps rompu et permettrait donc une reconnexion entre les vivants et les esprits.

Les anti-restitution

La deuxième tendance rassemble les personnes défavorables à la restitution physique des objets culturels. Les raisons avancées pour justifier leur rejet sont multiples. D'abord, elles rappellent le vol des objets restitués au cours des années 1970 à la chute du régime Mobutu. Ensuite, le fait que ces objets seraient exposés à des risques de détérioration, d'être revendus à des collectionneurs en Europe, aux États-Unis comme à l'époque de Mobutu, par des employés mal payés qui en ignorent la valeur culturelle. Bref, les mentalités en RDC d'aujourd'hui ne donneraient aucune garantie à une bonne conservation des objets restitués. Mieux vaut dès lors les laisser en sécurité et assurés pour l'éternité en Belgique. Enfin, elles estiment que les infrastructures d'accueil de ces objets, les musées nationaux congolais, sont inadéquates, mal équipées et insuffisantes pour accueillir et conserver convenablement les objets qui seraient restitués. Enfin, dans une contrée désormais à vocation chrétienne, restituer les biens culturels ne serait-il pas considéré comme un retour aux œuvres du diable ?

La création d'un Observatoire des pratiques culturelles

La problématique de la restitution des biens culturels et des restes humains nous a offert l'opportunité de créer un Observatoire des pratiques culturelles (OPC). Cet espace d'échanges constituera une stratégie de réappropriation et de revalorisation du patrimoine culturel de la RDC. Il amènera les Congolais et les Congolaises à comprendre la nécessité et la légitimité de la restitution à l'Afrique, en général, et à la RDC en particulier, de leurs biens culturels spoliés autrefois par l'Europe colonisatrice. Cet observatoire renforcera également les possibilités des institutions muséales, des communautés et des acteurs de la société civile de conserver, de valoriser et de diffuser les éléments de leur patrimoine. Il pourra aussi recueillir leurs opinions sur la destination des biens culturels restitués (musées nationaux ou communautés locales) et organiser des manifestations culturelles comme les chants et les danses traditionnels dans le cadre de multiples événements – mariage, naissance de jumeaux, initiation, décès d'un chef coutumier, cataclysmes naturels –

III. 73

Donatien Dibwe dia Mwemba examinant des statuettes songye dans le dépôt-musée de l'Hessenhuis durant une visite de travail au MAS, Anvers, 20 mars 2023.



permettant ainsi aux populations brassées des villes congolaises de se rendre compte que leurs cultures ont davantage de points communs que de divergences. L'OPC constituera aussi un lieu et un moment d'échanges entre les différentes générations, notamment les jeunes et leurs parents, sur l'évolution des pratiques culturelles dont certaines sont en train de s'éteindre à cause de l'influence des mouvements religieux qui considèrent comme incompatible avec la parole de Dieu l'existence de certaines œuvres d'art africaines et cérémonies traditionnelles qui y sont liées. Enfin, l'Observatoire des pratiques culturelles, à travers l'organisation des activités culturelles des différentes communautés congolaises présentes dans cette région, contribuera au vivre ensemble, à la cohésion sociale, à la reconstruction et à l'affermissement de l'unité nationale.

Une deuxième stratégie de réhabilitation et de valorisation des pratiques culturelles serait l'insertion dans le programme d'enseignement, depuis le primaire jusqu'aux institutions supérieures et universitaires, d'un cours sur les pratiques culturelles ancestrales.

En conclusion, il apparaît que la restitution des biens culturels s'avère une œuvre de longue haleine, impliquant tout à la fois le monde politique et celui de la recherche et appelant à l'ouverture de négociations entre les autorités belges et congolaises compétentes, à la création d'une commission mixte chargée d'étudier le dossier, au financement de la recherche de provenance pour les objets insuffisamment documentés et dont on ignore encore les conditions de leur collecte et de leur migration jusqu'au MAS, leur milieu d'accueil (ill. 73).

Les universités congolaises, les différents musées nationaux du Congo et les centres culturels doivent conjuguer leurs efforts dans la conscientisation et la réappropriation de ces biens culturels par la population. Outre des manifestations culturelles qu'organiseront ces institutions, un cours sur les pratiques culturelles devrait être introduit dans les programmes scolaires de façon à permettre aux élèves et étudiants de s'imprégner de l'importance de la culture et de la gestion de leurs objets culturels, un facteur de leur identité. À Lubumbashi, l'Observatoire des pratiques culturelles sera un espace d'échanges entre les différents acteurs culturels, les populations sources et les chercheurs.

1. Van Nijen 2020, p. 3.
2. Guy Vanthemsche, « Enfin découvrir la vérité historique. La Belgique face à son passé colonial », 29 juin 2020, <https://www.les-plats-pays.com/article/enfin-decouvrir-la-verite-historique-1/>.
3. Van Nijen 2020, p. 4, qui cite Wole Soyinka, *The Burden of Memory. The Muse of Forgiveness*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1999.
4. Voir à ce propos : https://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/01/04/restitution-des-biens-culturels-mal-acquis-a-qui-appartient-l-art_5237626_3212.html.
5. Dans ce contexte, des conventions sur le rapatriement des restes humains ont été signées entre, par exemple, l'Université de Lubumbashi et l'Université de Genève d'une part et, d'autre part, l'Université libre de Bruxelles. Mais, des questionnements sur leur gestion, leur conservation, les infrastructures d'accueil en RDC divisent les chercheurs, ainsi que les acteurs culturels et politiques congolais.
6. *Mu kizungu* se traduit littéralement par « chez les Blancs ». *Muzungu* c'est l'homme blanc. Ici l'expression signifie un « monde des Blancs », donc « civilisé » par rapport au monde traditionnel, le village, considéré comme arriéré et primitif, *bashenzi* (des primitifs, des arriérés, encore menés par la tradition).
7. Dibwe dia Mwembu 2008, pp. 35–57 et O'Bweng Okwess 2001.
8. Sarr & Savoy 2018, p. 1.
9. Dibwe dia Mwembu 2018.
10. Couttenier 2020, pp. 48–50.
11. Interview de Placide Mumbembe Sanger, Kinshasa, juin 2019. Professeur en anthropologie à l'UNIKIN (Université de Kinshasa), Mumbembe a également évoqué cette question lors de la conférence *Restitution of Colonial Collections in Europe. Possibilities, Challenges, Dilemmas* tenue à Gand les 2–3 décembre 2019 et organisée par le FWO, TAPAS/Thinking About the PAST, le Centre for Anthropological Research on Affect and Materiality (CARAM) et l'UGent.
12. Voir afriqart.hypotheses.org/tag/restitution#sdfootnot.
13. Wastiau 1999, pp. 6–11.
14. Voir <https://www.quaibranly.fr/fr/collections/vie-des-collections/actualites/restitution-de-26-oeuvres-a-la-republique-du-benin>.
15. Van Nijen 2020, p. 3.
16. <https://www.africamuseum.be/fr/learn/provenance/storms>.
17. Sur les rumeurs à propos de la tête de M'Siri, voir Dibwe dia Mwembu 2023, pp. 102–103.
18. Rencontre avec Hervé Katolo Kaseba, doctorant en histoire, interviewé sur les résultats de son enquête chez les Tabwa, Lubumbashi, 26 août 2024.

Épilogue

Ill. 74
Emblème, peuples kongo
(RDC), 19^e–20^e siècle (?), ivoire,
14 × 3 × 2,8 cm.
MAS, Anvers,
inv. AE.1959.0015.0019, achat
au père Jan Vissers, 1959.



Poing serré

Mboté, sœurs & frères

Au cœur de l'oubli, sur des étagères en acier d'une froideur lugubre,
repose ma patrie,
une profusion de récits,
colonisée, pillée, déracinée, érodée par le temps.
Mais peu à peu s'éveille la puissance de la vérité.

Mon art, ma culture, l'héritage d'un peuple fier,
imbibé de sang, criblé de balles,
marqué à jamais par les coups de fouet.
Mon art prend aujourd'hui la poussière,
En témoins silencieux d'un passé sanglant.
Et désormais, ils révèlent leurs secrets, à voix haute,
sans censure ni retenue.

Dans des musées lointains, en terre étrangère,
mon héritage étincelle derrière des vitrines,
tel un phare dans une obscurité essentielle.
Volé, spolié, négocié sous le manteau,
mais jamais plus oublié.
Aujourd'hui, ensemble, nous révélons ces vérités embarrassantes
entourant des chefs-d'œuvre du Congo longtemps dissimulés.

Là où autrefois régnait le silence, un cri résonne désormais,
l'appel à la restitution, l'appel à la réparation,
l'exigence... de la reconnaissance.
Le chemin est long, semé d'embûches et de préjugés.
Mais chaque pas nous rapproche de notre destination, rappel après rappel.

Nous, les échos du Congo, sommes souvent tombés dans l'oreille d'un sourd.
Aujourd'hui unis – nous l'espérons – dans notre quête conflictuelle de notre
identité.
La recherche de provenance, une première lueur d'espoir ?
Une promesse éphémère de changement.
Nous rêvons avec prudence d'un avenir incertain d'égalité, d'ouverture, de
restitution peut-être ?

Mais allons plus loin, cherchons et creusons davantage,
inlassablement, vigoureusement, pertinemment et surtout, ensemble, vers
la justice,
pour retrouver notre honneur, pour nos ancêtres.
Que ce rapport soit un premier pas,
une perspective pour nos frères et sœurs.
Car nous n'en sommes qu'au début.
Un nouveau testament de prospection,
la Genèse de notre âme égale & commune.

Yves Kibi Puati Nelen, août 2024

Annexe

Acteurs impliqués, jusqu'en 1960, dans la constitution de la collection Congo conservée au MAS

Les pièces de la collection d'objets congolais gérée aujourd'hui par le MAS relevaient autrefois d'autres institutions. À la fin du 19^e siècle, la collection originelle est conservée au sein du Musée des Antiquités, dans le Steen. Ensuite, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, elle est intégrée au Musée des Antiquités et des Arts appliqués de la Vleeshuis et enfin, de 1988 à 2007, au Musée d'Ethnographie, sur la Suikerrui. L'acquisition de ces objets par ces institutions et l'enrichissement de la collection jusqu'en 1960 ont impliqué de multiples acteurs – individus et institutions – d'Anvers, de Belgique et d'Europe, ainsi que quelques Congolais. Cette partie de notre recherche propose un répertoire alphabétique de ces intervenants, nourri d'informations essentiellement issues de documents conservés dans les archives du MAS – notamment les registres d'entrée du Musée Vleeshuis, ainsi que les « dossiers nominatifs » et les « dossiers d'objet » du Musée d'Ethnographie – et de sources imprimées ou digitales. Un dossier d'objet reprend des données relatives à une pièce spécifique (notamment son état de conservation, ses éventuelles restaurations ou ses prêts à des tiers). Un dossier nominatif reprend des informations – généralement succinctes et incomplètes – sur la personne ou l'institution impliquée dans la transmission de l'objet à la Ville d'Anvers, que ce soit par vente, par donation ou legs, ou encore, plus exceptionnellement, par un échange avec un ou plusieurs autres objets. L'instance à laquelle les acteurs ont transmis un ou plusieurs objets n'est mentionnée dans cet aperçu que s'il a été possible de l'établir avec certitude. La Collection en ligne du MAS – <https://search.mas.be/home> – permet de découvrir ce que chaque acteur a précisément transmis aux prédécesseurs du MAS, à l'aide de la fonction de recherche « Acquis de », sous « Recherche avancée ». Dans le répertoire qui suit, les noms précédés d'un * disposent de leur propre entrée.

Reconnaissez-vous une ou plusieurs personnes reprises dans le répertoire ? Pouvez-vous nous fournir des informations biographiques complémentaires ou d'autres renseignements ? N'hésitez pas à nous envoyer un courriel à l'adresse mas@antwerpen.be.

J.E. Adriaensen, pour lequel aucun dossier nominatif n'est conservé dans les archives du MAS, a fait don de huit calebasses du Bas-Congo au Musée Vleeshuis en 1935.

L. Andreikovits, pelletier installé à Anvers, apparaît en 1924 dans la vente d'un bonnet mbole orné de poils de singe au Musée Vleeshuis. Le registre des étrangers de la Ville d'Anvers et du service d'état civil du ministère de la Justice, qui enregistrait les demandes de non-Belges souhaitant s'établir sur le territoire belge, mentionne les marchands de fourrure Jean Andreikovits (1814 – ?) et Léontine Andreikovits (Anvers, 1852 – ?). Gerard Portielje, artiste peintre et membre de la commission du Musée Vleeshuis, est marié à Carolina Henriette Andreikovits (Anvers, 1859 – ?), peut-être une parente de la famille de pelletiers. [EDP]
https://agatha.arch.be/data/ead/BE-A0510_001550_005389/annexes/BE-A0510_001550_005389_dut.ead.pdf
<https://inventaris.onroenderfgoed.be/erfgoedobjecten/6852>.

L'Association maritime belge ou Belgische Zeevaartvereniging (1903–1961) a joué un rôle déterminant dans la formation maritime en Belgique. À l'aide de ses navires-écoles *L'Avenir* et le *Mercator*, mis à l'eau respectivement en 1908 et 1932, l'association proposait un enseignement théorique et une formation pratique aux étudiants de l'École supérieure de Navigation et aux futurs officiers de la marine marchande. Lorsque le Musée des Antiquités du Steen est remplacé en 1953 par le Musée national de la Marine, 63 objets congolais, probablement acquis par des hommes d'équipage de l'Association maritime belge, sont transférés au Musée d'Ethnographie d'Anvers, fondé en 1952. Parmi ces objets figurent des statues, des peignes, des poteries, des calebasses et des armes ornementales, ainsi que des statuettes en ébène réalisées au sein de missions chrétiennes. [WD]

Jules Baetes (Anvers, 1861 – Anvers, 1937), sculpteur, graveur, médailleur et concepteur de cortèges, a notamment imaginé le défilé *Congo* organisé par la chambre de commerce d'Anvers en 1909 en l'honneur de l'annexion du Congo par la Belgique. En tant que sculpteur, il a collaboré au *Monument du Congo belge*, conçu par Emiel Van Averbek et érigé sur la Rubenslei à Anvers en 1911. Il était membre de plusieurs cercles artistiques anversois comme De Scalden ou le Cercle Rubens. Dans le cadre de l'Exposition internationale coloniale, maritime et d'art flamand à Anvers en 1930, il était membre actif de toute une série de commissions d'organisation. Baetes a aussi été conservateur adjoint de la coupole du Musée des Antiquités anversois, auquel il a légué de nombreux objets, notamment une série de peintures chinoises et d'estampes japonaises. Au total, 757 objets ont rejoint la collection du MAS grâce à Baetes, dont 43 proviennent du Congo belge de l'époque. [CR]
La Belgique active. Monographie des communes belges et biographie des personnalités, Bruxelles, Henri Willem, 1931–1934, p. 25.

Edgar Beer (Russie, 1909 – Sainte-Ode, 1984), antiquaire, commerçant d'art et libraire installé à Bruxelles, il a obtenu la naturalisation belge le 29 juillet 1938, d'abord enregistré comme antiquaire puis comme bibliothécaire. Le 1^{er} octobre 1952, il est mentionné comme membre de la Société des Océanistes. Il a vendu des œuvres à de nombreux musées européens disposant de collections non-européennes, comme le Musée du Congo belge à Tervuren, les Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles et le Museum Volkenkunde à Leyde, ainsi qu'à plusieurs collectionneurs privés. Entre 1940 et 1960, il a entretenu une correspondance intense, d'abord avec *Pieter Jan Vandenhoute, ensuite avec Adriaan Claerhout, conservateur au Musée d'Ethnographie, pour leur vendre diverses pièces. Il s'agit d'œuvres congolaises d'exception acheminées en

Belgique dès la dernière décennie du 19^e siècle, notamment des objets issus des collections d'agents coloniaux tels qu'Émile Wangermée, vice-gouverneur de l'État indépendant du Congo. Les budgets d'acquisitions étant insuffisants, ses offres ont été refusées. Dans les années 1950 et 1960, le Musée d'Ethnographie lui a néanmoins acheté une dizaine d'objets d'Océanie, d'Amérique du Nord, d'Amérique latine, d'Asie et d'Afrique, dont deux couvercles à proverbes woyo de la région du Bas-Congo. [EDP]
https://issuu.com/tropenmuseum/docs/2021_provenance_2__benin__e-book/s/11970209.

Karel Bollengier (Ledeberg, 1885 – Anvers, 1959) a décroché son diplôme d'ingénieur en 1909 à l'Université de Gand. La même année, il a été nommé ingénieur au service des travaux portuaires de la Ville d'Anvers. En 1922, il est devenu ingénieur en chef de ce même service. Pendant quarante ans, il a œuvré à l'extension du port. À partir de 1925, il a donné cours à la faculté des sciences d'ingénierie et d'architecture et, en 1934, il est devenu professeur ordinaire à la faculté des sciences de l'Université de Gand. En 1920, le ministère des Colonies a désigné Bollengier pour concevoir le port de Léopoldville (auj. Kinshasa) et étendre ceux de Matadi, Boma et Stanleyville (auj. Kisangani). En 1922, il a été conseiller du ministère des Colonies pour les travaux portuaires et l'assainissement des eaux usées au Congo. Après sa mise à la retraite, il a voyagé entre 1948 et 1957 à travers l'Afrique, notamment au Congo, au Kenya, en Ouganda et en Angola. Sa veuve a fait don de 21 objets congolais au Musée d'Ethnographie en 1959–1960, notamment des tissus kuba du Kasai. Il est fort probable, mais non certain, que Bollengier les ait acquis durant sa période d'activités au Congo belge. [CR]
<https://www.ugentmemorialis.be/catalog/000001046>.
https://libstore.ugent.be/fulltxt/MEM10/000/001/046/MEM10-000001046_1960.pdf.

La **Galerie Breckpot** est fondée dans l'entre-deux-guerres par Joseph Breckpot dans la rue Royale à Bruxelles, avant de déménager à Anvers. En 1930, la galerie a organisé une vente aux enchères de trois jours – *Art nègre du Congo* – sous la supervision de F. De Laet, de *Frans Claes, conservateur du Musée Vleeshuis à l'époque, et de son frère Vincent. Au total, la galerie a mis aux enchères 1.479 lots d'objets d'art, d'armes et d'objets utilitaires congolais. Dans le catalogue, ils sont présentés comme « beaux, rares, joli travail d'art et remarquables » et provenant de « pionniers coloniaux de la première heure », non identifiés nommément. La Ville d'Anvers a acquis lors de cette vente pas moins de 57 objets congolais pour 17.312 francs belges. Les données de provenance et le nom des collectionneurs privés impliqués dans cette vente font défaut. [EDP]
De Jong 2020, p. 108.
De Laet, Claes & Claes 1930.

A. Bulens d'Anvers a proposé à la vente plus de trente objets africains au Musée Vleeshuis en 1945. À l'exception d'un poignard à lame courbe du Maghreb, tous les objets provenaient du Congo belge. Il s'agit principalement d'armes (lances, piques, couteaux) et d'engins de pêche (harpons), outre une pipe luba et une sculpture en ivoire lega. La correspondance indique que la vente devait se conclure rapidement, Bulens ayant été mobilisé, à l'instar de nombreux hommes belges au lendemain immédiat de la Seconde Guerre mondiale. Selon les collaborateurs du musée de l'époque, le prix d'acquisition des dix-huit objets congolais retenus a à peine atteint les 900 francs belges. [EDP]

? Buyens de Malines indique, dans un courrier adressé au Musée d'Ethnographie en 1956, que, revenu du Congo belge, il souhaite faire don d'une série d'objets susceptibles d'intéresser le musée. Il précise également les provinces coloniales et peuples

congolais d'origine de ces objets. Le musée acceptera plusieurs pièces sans équivalentes dans ses collections : deux statues luba/songye de la région de Bakwanga (province du Kasai), un objet-monnaie métallique kete du Kasai et deux instruments de musique de l'Ubangi. Buyens a déposé en personne ces objets du Congo et les a identifiés, mais aucune information complémentaire n'est disponible sur les circonstances de ses acquisitions. [EDP]
Claerhout & Smekens 1960, p. 7.

Les frères mineurs **capucins** flamands possédaient des missions au Congo belge. En 1958, le procureur des Missions étrangères des frères capucins, installées sur l'Ossenmarkt à Anvers, a mis à la disposition de la Ville d'Anvers plusieurs cruches yakoma en poterie de la région congolaise de l'Ubangi. Il s'agit probablement d'un don. En échange, la Ville leur donnera six objets congolais conservés au Musée d'Ethnographie. La justification de cet échange exceptionnel est de remplacer des doublons dans la collection congolaise par des pièces plus rares et de combler certaines lacunes. [EDP]

Frans, Vincent et Willem Claes faisaient partie de la bourgeoisie anversoise fortunée. **Frans** (Anvers, 1860 – Anvers, 1933) collectionnait avec son frère **Vincent** (Anvers, 1861 – Anvers, 1949) les objets les plus divers. Leur maison de commerce anversoise – Les Frères F. & V. Claes – participait activement à l'aménagement du pavillon du Congo à l'Exposition universelle de 1885 à Anvers. À l'époque, ils faisaient également commerce d'animaux naturalisés et d'objets du Congo et du reste de l'Afrique avec le Museum Volkenkunde de Leyde, puis également avec des musées allemands. Frans Claes a officié comme conservateur du Musée des Antiquités (au Steen, puis à la Vleeshuis) de 1911 à 1939. Tout comme son frère, il a été pendant longtemps l'une des chevilles ouvrières de la commission du

Musée Vleeshuis. À l'instar de son oncle Vincent, **Willem** a prêté, en 1937, des objets congolais pour l'exposition *Kongo-Kunst* de Frans Olbrechts qui s'est tenue dans la salle des fêtes de la Ville d'Anvers. En 1926, Willem a convolé avec mademoiselle Froment dans la ville congolaise de Kongolo, au cœur du pays luba. En 1941, il a fait don d'une coiffe luba ornée de plumes, peut-être obtenue *in situ*. [EDP]
De Palmenaeer 2020a, pp. 66–67.
Olbrechts 1937, p. 7.

E. Colie, dont aucun dossier nominatif n'est conservé dans les archives du MAS, a fait don en 1924 de deux armes congolaises à la Ville d'Anvers.

Yvonne Crets d'Hoboken (Anvers) s'est adressée en 1945 à *Pieter Jan Vandenhoute car elle souhaitait vendre des objets congolais à la Ville d'Anvers et non au Musée du Congo belge à Tervuren car le Musée Vleeshuis disposait déjà d'une riche collection. Un cousin ou un neveu dont le nom n'est pas précisé lui a ramené ces objets du Congo belge, où il est décédé pendant la guerre. La Ville lui a acheté seize objets congolais (essentiellement des armes). [EDP]

Charles-Louis-Constantin Crèveœur (Ostende, 1866 – en mer, 1897) a sollicité en 1896 un emploi auprès de l'État indépendant du Congo comme commis de première classe. Le 27 janvier 1897, il a embarqué à Anvers. Il est arrivé le 18 février dans la ville portuaire de Boma, alors capitale de l'État indépendant du Congo, pour rejoindre la direction des Finances. Le 5 mars, il a été désigné comme vérificateur des impôts à Banana mais il a rapidement donné sa démission pour maladie. Il est décédé à bord du *SS Eduard Bohlen*, qui a levé l'ancre vers l'Europe le 21 avril. En 1896, l'année précédant son départ pour le Congo, il avait fait don à la Ville d'Anvers d'une statue funéraire yombe, considérée comme l'objet congolais à la date d'entrée la plus précoce. Même si nous

disposons de ces quelques données biographiques, aucune information sur les circonstances de la collecte de cette statue n'a été conservée.

[BC]

A. Lacroix, « Crève-cœur (Charles-Louis-Constantin) », dans *Biographie coloniale belge*, vol. III, 1952, col. 173.
https://www.kaowarsom.be/fr/notices_crevecoeur_charles_louis_constantin.

Gustave Guillaume Dehondt, souvent orthographié erronément De Hondt (1875 – ?), était un imprimeur et grand collectionneur bruxellois, notamment d'objets artistiques congolais. Il a prêté de nombreuses pièces pour l'exposition *Kongo-Kunst* organisée par Frans Olbrechts dans la salle des fêtes de la Ville d'Anvers en 1937–1938. Le 22 février 1938, il a fait livrer, à la demande d'Olbrechts, un mortier tshokwe au Musée Vleeshuis. Cette acquisition a été enregistrée sans prix de vente, ni provenance précise. [EDP]
Olbrechts 1937, p. 7.
<https://detoursdesmondes.typepad.com/files/winter-bruneaf-2019.pdf>.

A. De Jong (1881 – ?), Anverso, a fait don, entre 1941 et 1958, de plusieurs objets issus de sa collection personnelle à la Ville d'Anvers. Ils provenaient des Indes néerlandaises de l'époque, des Philippines, de Chine et d'Afrique. Du Congo belge, il s'agissait entre autres d'une statue à pouvoirs kongo (*nkisi*), de cruches en terre cuite, de peaux de serpents et de dents de poissons. Les douze objets culturels congolais ont alors rejoint les « Collections ethnographiques » de la Ville d'Anvers, et les pièces d'origine animale la section d'histoire naturelle du Steen. La correspondance de *Pieter Jan Vandenhoude remontant aux années 1940 indique qu'il a demandé au donateur des précisions supplémentaires sur la provenance, les circonstances de l'acquisition et l'identité de la personne ayant transmis ces pièces mais le dossier ne comprend malheureusement aucune réponse à ces questions. En revanche, il renferme un carnet de croquis avec de délicats dessins au crayon de

plusieurs de ces objets provenant des Indes néerlandaises et du Congo belge. [EDP]

C. Delbecque, dont aucun dossier nominatif n'est conservé dans les archives du MAS, a vendu, en 1948, 46 objets du Congo belge à la Ville d'Anvers, dont quelques armes, des coiffes et des instruments de musique. [EDP]

? Deprez, dont aucun dossier nominatif n'est conservé dans les archives du MAS, a fait don en 1923 et 1924 d'armes, de sculptures en ivoire, de paniers, d'une calebasse et d'un peigne du Congo belge, sans informations sur sa provenance. [EDP]

F. De Schlutterbach, Anverso, dont aucun dossier nominatif n'est conservé dans les archives du MAS, a fait don en 1956 d'une statue congolaise représentant un colon. [EDP]
Claerhout & Smekens 1960, p. 7.

« **Monsieur** » **J. De Vos**, Anverso, dont aucun dossier nominatif n'est conservé dans les archives du MAS, a fait don en 1958 d'un couteau du Congo belge, sans informations sur sa provenance. [EDP]
Claerhout & Smekens 1960, p. 7.

Philippe Dupont, dont aucun dossier nominatif n'est conservé dans les archives du MAS, a vendu en 1954 au Musée d'Ethnographie une lance congolaise, sans informations sur sa provenance. [EDP]

Max Elskamp (Anvers, 1862 – Anvers, 1931), artiste graphique, poète, juriste libre-penseur, avec une forte affinité pour le bouddhisme est issu de la riche bourgeoisie anversoise. Il a rédigé de la prose et de la poésie en français sur des thèmes religieux et populaires. Il collectionnait des objets issus de la culture populaire locale anversoise tout autant que des estampes persanes, japonaises et indiennes. En 1900, il a plaidé pour la fondation d'un musée consacré aux arts et traditions populaires à Anvers, qui finira par

voir le jour sous le nom de Musée de Folklore, le premier musée du genre en Flandre. Elskamp ne s'est jamais rendu en Afrique. En 1915, il a fait don de deux trompes en ivoire, ainsi que d'une série de répliques de monnaies d'échange africaines fixées sur des cartons. Les autres objets du Congo attachés à son nom ont rejoint la collection du musée en 1932 par le biais de son legs. Aujourd'hui, cet ensemble éclectique est intégré aux collections conservées au MAS. [EDP]
Beyers 2011, pp. 14–15.

Frans Engels, Anverso, a été, en 1935, membre de la commission des musées anversois du Steen et de la Vleeshuis. En tant qu'érudit, il avait une prédilection pour les objets archéologiques. En 1941, il a vendu au Musée Vleeshuis une statuette teke et, en 1959, quelque 210 artefacts en pierre d'Amérique, d'Océanie et d'Afrique. Son dossier conserve – fait singulier – les anciennes étiquettes des objets en pierre, qui indiquent que certains proviennent de la collection privée de *Frans Claes et que quelques objets paléolithiques ont été mis au jour au Congo belge par un certain « colonel Van Dorp ». [EDP]

Louis Franck (Anvers, 1869 – Wijnegem, 1937) est issu d'une famille anversoise libérale, libre-penseuse, progressiste et aisée, intégrée dans un vaste réseau d'hommes politiques et d'artistes. Après ses études secondaires à l'Athénée royal d'Anvers, il a étudié le droit à l'ULB et s'est installé à Anvers comme avocat spécialisé en droit maritime. En 1911, il a été élu conseiller communal. En 1914, il a entrepris un premier voyage au Congo belge. Son périple a commencé en Afrique du Sud, où il a été invité personnellement par quelques théoriciens du futur apartheid. Il a ensuite rejoint le Katanga, au Congo belge, mais a dû mettre un terme à son voyage en raison du déclenchement de la Première Guerre mondiale. En 1920, il a effectué un second voyage au Congo belge, cette fois

en tant que ministre des Colonies. Au cours de ce voyage d'inspection, il est entré en possession d'objets culturels congolais, dont plusieurs pièces uniques. À son retour, il a fait don de ces pièces artistiques et d'usage courant non pas au Musée du Congo belge à Tervuren, malgré son statut de ministre, mais bien au Musée Vleeshuis d'Anvers. La même année, il a fondé la Koloniale Hogeschool – ou, en français, l'« Université coloniale de Belgique » – sur l'actuel campus du Middelheim de l'Universiteit Antwerpen. En compagnie de *Frans et Vincent Claes, il a collaboré activement en 1920 à l'acquisition, pour le Musée Vleeshuis, de la collection artistique congolaise d'*Henri Pareyn. En 1926, Franck est devenu gouverneur de la Banque nationale de Belgique. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages dont *Le Congo belge* (1930), *Études de colonisation comparée* (1924), *Congo, land en volk* (1926) et *La question des langues au Congo* (1929). Au total, Franck aura fait don de 96 objets, dont 14 provenant d'Afrique mais non du Congo. Parmi ceux-ci, dix ont été réalisés au Rwanda. Au moment du voyage d'inspection de Franck en 1920, ce territoire venait d'être attribué sous mandat à la Belgique et c'était l'une des premières étapes de son périple. Sur les 14 objets africains, trois sont enregistrés comme provenant respectivement de régions d'Afrique centrale, de Mauritanie et du Gabon. Ces attributions ont cependant été faites *a posteriori* et ne reposent pas sur des informations directement fournies par Franck. Il n'est pas exclu qu'il s'agisse d'attributions erronées et que les objets culturels viennent bel et bien du Congo. Le don de Franck comprenait à l'origine un autre objet issu du Congo mais il a été échangé en 1966, avec cinq autres, contre des pièces de la collection du Philadelphia Civic Center Museum (partiellement transférée à l'African American Museum en 1991). Ses publications ne mentionnent aucune information précise sur sa provenance, ni sur

les circonstances d'acquisition des objets culturels congolais obtenus durant ses voyages au Congo belge. [EDP-BC]

Joos 2016.
Meeuwis 2020, p. 78.

Edmond Geudens (Anvers, 1846 – Anvers, 1922), historien, archiviste et collectionneur de médailles et de monnaies est entré, en 1863, au service des Hospices civils, dont il est devenu archiviste en 1884. Il y travaillera jusqu'à son décès. À partir de 1911, il a également occupé la fonction d'archiviste de l'Église Notre-Dame. Il rédigera une cinquantaine d'ouvrages, dont la plupart portent sur les organisations caritatives anversoises comme la Maagdenhuis (« Maison des Vierges ») et la Vondelingenhuis (« Maison des Enfants trouvés »). D'après un article de presse, il a reversé les revenus générés par son ouvrage *De Keizerskapel* (1920) aux pères blancs au Congo belge, « pour aider les pères courageux dans leur lourde mission apostolique, où ils font se lever le soleil de la vérité de Dieu sur la sombre Afrique ». En 1923, le Musée Vleeshuis a acquis grâce à son legs une collection de médailles et de pièces de monnaie en argent et en or, des objets culturels indiens et chinois, et deux tissus kuba du Congo belge, enregistrés sans la moindre indication de provenance. [CR]

Gazet van Antwerpen, 20 novembre 1920.

« **Monsieur** » **C. Gombert**, de Boom, a fait don, un an avant l'indépendance du Congo, de sept flèches et de trois fouets au Musée d'Ethnographie. Les objets ont été enregistrés en 1959 comme provenant d'Afrique centrale, et pourraient donc provenir du Congo belge. Au sein de l'État indépendant du Congo, les colons utilisaient la *chicotte* – ce fouet à lanières nouées en cuir d'hippopotame – comme instrument de mise au travail forcé et de punition, avec ou sans procès. La *chicotte* est le symbole emblématique du régime colonial de terreur. [EDP]

Bossaerts 2007, pp. 211–212.

« **Monsieur** » **M. Grauls**, directeur du Bureau des Œuvres sociales à Anvers, a fait don d'un instrument de musique congolais au Musée du Folklore, sans informations sur sa provenance. En 1938, cet instrument de musique a intégré la collection congolaise du Musée Vleeshuis. [EDP]

Alfred Haag aurait, selon un document issu des archives du MAS, livré plusieurs malles au Musée des Antiquités au début de la Première Guerre mondiale, contenant des dizaines d'objets culturels d'Asie, d'Amérique, d'Afrique et d'Australie. Il s'agit surtout d'armes, de paniers, de chapeaux et de chaussures. Les armes cérémonielles des Fidji (inv. AE.0002 à 0004) font partie des tout premiers objets catalogués de la collection désormais conservée au MAS. Parmi les objets congolais de la collection Haag figurent des « amulettes magiques » fixées sur des fiches en carton. Aucune donnée biographique n'est conservée à son propos. Il pourrait s'agir, mais sans certitudes, d'un certain Jules Alfred Haag (*1877), enregistré comme « étranger » dans le registre de population d'Anvers. [EDP]

Le **Handelsmuseum** (« Musée du Commerce ») (1897) d'Anvers, communément appelé « Warenmuseum », se situait en 1902 au sein de l'École nationale de commerce d'Anvers (également connue sous le nom d'« Handelsgesticht ») de la rue Coquilhat. Ce musée exposait, à destination des étudiants et des commerçants et en guise de matériel didactique illustrant le commerce colonial, des matières premières et produits industriels nationaux et étrangers, par exemple des échantillons de caoutchouc africain. Il possédait également des objets culturels d'Océanie, d'Asie, d'Afrique et d'Amérique. En 1916, le musée a fait don de plus de 182 objets de sa collection didactique au Musée Vleeshuis, dont 30 objets congolais, sans indications de provenance. [EDP]

https://nl.wikipedia.org/wiki/Nationaal_Scheepvaartmuseum.
Lagae, De Palmenaeer & Sabakinu Kivilu 2012.

Béla Dezső Hein (Kremnica, Empire austro-hongrois, auj. en Slovaquie, 1883 – Paris, 1931), critique d'art, commerçant et collectionneur d'art, s'est établi en 1904 à Paris. En 1920, il a ouvert la galerie Hein Antiquités, spécialisée en peinture. En parallèle, il s'est constitué une collection d'art africain. En 1927, il a acquis auprès d'*Henri Pareyn de nombreux ivoires lega. Il était très proche de l'artiste français André Derain, qui a peint son portrait avec son épouse. En 1930, il a prêté une statue hembra (inv. AE.0864) – acquise auprès d'Henri Pareyn – pour l'exposition *Art nègre. Arts anciens de l'Afrique noire* au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. La Ville d'Anvers a ensuite acquis cette pièce pour la somme de 20.000 francs français. [BCL-EDP] <https://www.bernarddegrunne.com/usr/library/documents/publications1/legamasques-burn-ens-bernard-de-grunne-2021.pdf>.

Ch. Hemeleers, dont aucun dossier nominatif n'est conservé dans les archives du MAS, a fait don en 1925 de plus de 74 objets au Musée Vleeshuis, principalement des armes et des masques d'Océanie. Parmi les armes non identifiées (flèches et fers de lance), plusieurs pièces pourraient provenir du Congo belge. [EDP]

Eug. Herkens a fait don, en 1919, au Musée Vleeshuis de trois panoplies composées de 47 armes et boucliers du Congo belge. Il s'agit très probablement d'Eugeen Herkens, courtier et coadministrateur de la Meunerie Herkens à Merksem. [BC] *Geïllustreerde zondagsgazet* : *familieblad*, 14 novembre 1915. <https://nieuwsvandegrooteoorlog.hetarchief.be/nl/media/geïllustreerde-zondagsgazet-familieblad/R2eG9WYW67YehYC8wCeaF80M>.

Jan Jaak (Jacques) Jacobs (Anvers, 1909 – Anvers, 1991) a étudié l'architecture, mais après des débuts très prometteurs à la fin des années 1930, sa carrière était dans une impasse. En 1942, il a ouvert une librairie et s'est lancé comme commerçant

d'art. La même année, il a vendu plusieurs objets du Congo belge au Musée Vleeshuis. Deux d'entre eux sont des statues à pouvoirs (*minkisi*) dont il fait don au nom du propriétaire, un certain Sterkendries d'Anvers. Celui-ci a prêté en 1937 les deux statues à pouvoirs – un « fétiche à miroir » et un « fétiche à clous » – pour l'exposition *Kongo-Kunst* de Frans Olbrechts dans la salle des fêtes de la Ville. Cette deuxième statue aurait été obtenue à la fin du 19^e siècle lors de l'« expédition Audiffret », mais elle n'a pas encore pu être identifiée. Les circonstances de ces acquisitions restent dès lors floues. La correspondance entre Jacobs et *Pieter Jan Vandenhouste indique qu'il tenait à finaliser la vente rapidement car d'autres acheteurs avaient manifesté leur intérêt. Il demandait dès lors à la Ville de libérer les fonds nécessaires d'urgence. Le prix demandé a été jugé excessif en raison de la guerre mais, à l'issue de négociations, la Ville d'Anvers a fini par acheter, avec paiement en trois ans, une dizaine d'objets du Congo belge, dont les deux statues à pouvoirs. Il est à noter que le « fétiche à miroir » (inv. AE.1942.0002.0001) issu de l'ancienne collection Sterkendries a été échangé en 1955 contre des objets culturels océaniques issus de la collection privée de *Jef Vanderstraete. Le dossier nominatif conserve des dessins au crayon d'une série des objets achetés, dont un masque kuba (inv. AE.1942.0001.0001). [BC-EDP] Olbrechts 1937, pp. 36–37, cat. 407 et 426. <https://inventaris.onroerendergoed.be/personen/9164>. https://www.gva.be/cnt/dmf20190827_04576974. Communication personnelle de Nel Lernout à Bram Cleys, 24 septembre 2024.

Willy Jaspers (? – 1963) était à la tête de l'entreprise de déménagement Jaspers, une entreprise familiale fondée en 1896 qui a évolué d'une entreprise générale de déménagement et de transport à une entreprise spécialisée dans le transport d'œuvres d'art. De 1959 à 1964, le Musée d'Ethnographie était

en accord avec l'entreprise pour l'exécution de tous ses transports à l'étranger avec suivi des formalités douanières. L'entreprise collaborait en outre étroitement avec d'autres commerçants en « objets culturels ethnographiques », dont les célèbres galeries parisiennes Charles Ratton, La Reine Margot et Paul Vérité. Selon des témoignages oraux, des démenageurs de l'entreprise avaient remarqué la statue luba/hembra représentant une femme agenouillée avec une calebasse (inv. AE.1958.0015.0001) sur le marché du vendredi à Anvers, spécialisé dans la brocante. Willy Jaspers en a fait don en 1958 au Musée d'Ethnographie. [EDP] <https://etwie.be/nl/kennisbank/actoren/jaspers-verhuis>. Communication personnelle de Frank Herremans à Els De Palmenaeer, Anvers, 26 mai 2025.

Ch. Jongelings, actif à Élisabethville (auj. Lubumbashi), était avocat et photographe. En 1923, il a fait don au Musée Vleeshuis de quatorze objets du Congo belge, sans informations sur leur provenance. Il est impossible de dire s'il les a obtenus *in situ*. [BC]

« Mademoiselle » Kampers, Anversoise, a fait don en 1935 au Musée Vleeshuis de six objets utilitaires congolais (couteaux, pots, paniers et pagne en raphia), qui ont rejoint la section congolaise du Musée Vleeshuis, sans indications de provenance. [EDP]

« Monsieur » M. Katz, Anversois, a fait don en 1956 au Musée d'Ethnographie d'un kriss javanais, d'une épée soudanaise et de deux armes d'Afrique centrale, sans indications de provenance. [EDP] Claerhout & Smekens 1960, p. 7.

Lore Kegel-Konietzko, née Lore Lessing (Düsseldorf, 1901 – Hambourg, 1980), collectionneuse et commerçante allemande établie à Hambourg. On sait d'elle qu'elle voyageait beaucoup au volant de sa Volkswagen en Afrique de l'Ouest et en Afrique centrale, de village en village, pour récolter

des objets d'arts et culturels. Elle s'est d'abord mariée avec Julius Konietzko, puis avec Georg Kegel. En 1934, après son divorce, elle a repris la galerie d'art de Konietzko sous le nom de Lore Kegel Exotische Kunst. Lorsque son fils Boris Konietzko (1925–2020) a rejoint l'entreprise, elle a été rebaptisée Kegel und Konietzko, Import & Export. En 1953, Lore a rejoint le Congo belge, parcourant le Kwango et le Kasai. Boris a lui aussi séjourné plusieurs années au Congo belge, où il travaillait pour l'Institut des Parcs nationaux du Congo belge et comme collecteur pour sa mère. Le Musée d'Ethnographie a essentiellement acheté à Lore Kegel des objets d'Afrique occidentale et, en 1959, onze objets congolais, dont une offrande funéraire kuba. [BCL-BC]
<https://www.kkd-gallery.com/history>.
https://static1.squarespace.com/static/60a162c7632adb0030946cad/t/60eb222058c6623f039604c7/1626022435551/Boris_Tribute_TAM_99.pdf.

Kot áPe (également connu sous les noms de Kot a Pey, Kwete Peshanga Kena et Kweet Peshanga Kena) est né vers 1873. De 1902 à 1916, il était à la tête du royaume kuba, régnant depuis sa capitale Mushenge sur un vaste territoire dans le Kasai. Selon certains historiens, il est arrivé au pouvoir à l'un des moments les plus critiques de l'histoire du peuple kuba. De 1900 à 1902, le royaume a en effet été ravagé par une épidémie de variole, tout en souffrant douloureusement des raids du colonisateur belge. En outre, peu avant son accession au trône, ses deux prédécesseurs sont décédés en un court laps de temps. Le roi Mbop Kyeen est décédé en 1900 des suites de la variole, trois mois après son intronisation, et Miko mi-Kyeen a régné neuf mois seulement, en 1901–1902. En 1907, le chef d'expédition Emil Torday a atteint le royaume kuba. Profitant de la situation de crise, il est parvenu à acheminer des milliers d'objets culturels kuba en Europe. On sait de Kot áPe qu'il a fait don de statues royales (*ndop*) à des étrangers, tel Emil Torday, mais aussi à Jules Renkin, le ministre belge des Colonies, rencontré

lors du voyage d'inspection de ce dernier au Congo belge en 1909. Les deux statuettes kuba en fer forgé décrites par ailleurs (voir chapitre 4), et conservées aujourd'hui au MAS, ont disparu de Mushenge sous son règne. Il les aurait offertes à un officier colonial belge dont le nom n'a pas (encore) été retrouvé. En 1916, Mbop áMbweeky a succédé à Kot áPe. Il régnera jusqu'en 1919. [EDP]
 Torday & Joyce 1910.
 Vansina 2007, pp. 5–29.
 LaGamma 2011, pp. 164, 174.
 Etambala 2020, pp. 61, 69, 93, 105.

Jan Kunnen, Anverso, dont aucun dossier nominatif n'est conservé dans les archives du MAS, a fait don en 1954 à la Ville d'Anvers d'un appui-dos mongo du Congo belge, sans informations sur sa provenance. [EDP]

Antoine Lamot, Anverso, a fait don en 1954 à la Ville de deux couteaux reçus d'un Suédois non identifié. Grâce à la collaboration d'Olga Boone (1903–1992), la première femme chercheuse au Musée du Congo belge à Tervuren, les couteaux ont pu être attribués au groupe ethnique nkundu. [EDP]

Henri Lenaerts, propriétaire du commerce d'art *Borromeo*, a vendu en 1959 au Musée d'Ethnographie deux pots en terre cuite de la région du Bas-Congo pour la somme de 900 francs belges. L'un d'entre eux a quitté la collection en 1961 dans le cadre d'un accord d'échange avec l'Etnografisch Museum de Delft. Il pourrait s'agir du sculpteur, dessinateur et artiste peintre belge Henri Lenaerts (1923–2006), collectionneur sa vie durant d'antiquités, notamment des œuvres d'art chinoises et des sculptures africaines. [EDP]

Arthur Leyssens, de Deurne, était membre de la commission du Musée Vleeshuis et de l'Association belge des Amateurs d'armes et d'armures. En 1945, il a fait don de deux fers de lance de l'Ubangi. Il est étonnant de constater que, même dans le cas d'un don par un membre de la commission, aucun détail n'était consigné sur la provenance

de l'objet, ni sur les circonstances de son acquisition. [EDP]

Anna Looymans (Anvers, 1866 – Wilrijk, 1951), professeure de musique et sœur du peintre, dessinateur et graveur anverso Romain Looymans (1864–1914) a fait don de dizaines d'œuvres d'art, conservées aujourd'hui au Museum Plantin-Moretus et à la Rubenshuis, dont un grand nombre de la main de son frère. En 1953, une statue yaka a été enregistrée à titre posthume comme pièce d'une donation très fournie à la Ville d'Anvers. [EDP]

Willy Jean Mestach (Bruxelles, 1926–2014), peintre, sculpteur, collectionneur et marchand d'art belge, a collectionné dans un premier temps des objets archéologiques. En 1940, après s'être vu offrir une cuillère bembé du Congo belge, il s'est davantage spécialisé dans l'art et la culture africains et non-européens. Il est devenu l'un des principaux marchands d'art du quartier bruxellois du Sablon. En 1956, il a vendu une trompe très rare nande/pere au Musée d'Ethnographie, qui a ensuite conclu un accord d'échange avec lui. Il a ainsi reçu une statue mbole (inv. AE.0670) d'une valeur de 9.000 francs belges en échange d'une série d'objets d'Océanie et d'Algérie pour une valeur de 9.500 francs belges. Ce qui a motivé cet échange est le fait que le musée possédait déjà cinq autres statues mbole et qu'il pouvait ainsi enrichir sa collection océanienne, tout en intégrant pour la première fois un objet artistique kabyle d'Algérie. Les objets culturels non-européens de la collection personnelle de Mestach ont été publiés dans de nombreux catalogues et ouvrages. [BCL-EDP]
 Maurer 1991.

? Meyers, dont aucun dossier nominatif n'est conservé dans les archives du MAS, a fait don en 1939 au Musée Vleeshuis d'une épée ngombe à lame courbe et manche en bois, sans informations sur sa provenance. [EDP]

? Milpas, dont aucun dossier nominatif n'est conservé dans les archives du MAS, a fait don en 1903 au Musée Vleeshuis de six lances du Congo belge, sans informations sur leur provenance. [EDP]

Le **Musée des Antiquités** installé dans le Steen à Anvers n'est pas mentionné en tant que tel dans le système d'enregistrement des collections. Tous les objets culturels congolais du musée ont été transférés du Steen vers le nouveau Musée Vleeshuis en 1914. Dans le système d'enregistrement, ils sont repris comme provenant du « Museum Steen » ou – erronément – du « Nationaal Scheepvaartmuseum » (qui n'est fondé qu'en 1953). Les objets d'autres collections partielles mentionnées dans l'ill. 19 (Asie, Amérique, objets maritimes, etc.), ont souvent été transférés bien plus tard dans des collections désormais rassemblées au MAS.

Le **Museum voor Folklore** de Zottegem a fait don en 1958 au Musée d'Ethnographie d'un couteau de jet zande du Congo belge, sans informations sur sa provenance. [EDP]

Mutombo Mukumbule (alias Ya Nkumba), influent *nganga* (spécialiste en rituels) et chef songye originaire de la région de Kabinda. Jusqu'en 1921, il aurait été catéchiste au sein de la mission catholique belge de Kabinda. Dans de nombreux villages de la région de Bena Dibele, il a propagé de nouveaux rituels sous le nom de « Kasadi ». Dans ce contexte, il a introduit, en 1923, dans la communauté villageoise des Songo-Meno d'Indanga une statue à pouvoirs songye (*nkishi*), nommée « Kasadi », et il a proposé ses services au chef songye-meno *Nkolomonyi. Il a activé la statue et préparé un breuvage empoisonné que les villageois ont été contraints de boire sous l'ordre de leur chef. Les Songo-Meno et les Songye considèrent encore aujourd'hui Ya Nkumba comme un célèbre et influent *nganga*, capable d'activer avec une grande

efficacité des statues à pouvoirs (*minkishi*) et, grâce à ses pouvoirs et talents innés, de faire office d'intermédiaire entre les hommes et le monde invisible des esprits. [BC-EDP]
Dibwe dia Mwembu, Cleys & De Palmenaar 2024, pp. 8–19.

Nkolomonyi, chef et spécialiste en rituels d'origine songye-meno, a possédé une statue à pouvoirs songye qui, en 1923, est tombée entre les mains du Belge *Paul Osterrieth. Le groupe ethnique des Songo-Meno appartient aux peuples nkutshu (mongo) qui ont migré des régions équatoriales pour s'installer au nord-ouest du Kasai dans la zone tampon entre les groupes ethniques tetela et songye. Troisième chef d'Indanga, Nkolomonyi a introduit dans sa communauté, avec la collaboration du *nganga* *Mutombo Mukumbule, une statue à pouvoirs – nommée « Kasadi » – réalisée par un artiste songye. Nkolomonyi aurait ensuite empoisonné dix-sept personnes avec le breuvage préparé par le *nganga*. Condamné par l'administration coloniale belge, Nkolomonyi serait mort en 1923, peu après son arrestation, noyé dans le fleuve Sankuru, soit dans une tentative de fuite, soit sur ordre de l'administration coloniale. S'il existe plusieurs versions sur les circonstances de sa mort, il est établi que Nkolomonyi est bel et bien décédé à la suite d'une confrontation avec le pouvoir colonial et que bon nombre de ses biens ont été brûlés. On sait à son propos qu'il a lutté contre la colonisation et la christianisation des Congolais. Il a ainsi ignoré l'ordre de renoncer à ses propres rituels congolais, refusant ouvertement le baptême. En tant que chef anticatholique et polygame, il n'a laissé aucun enfant car il ne voulait pas sacrifier sa virilité. Le chef Besambo Yatshululu, le troisième fils de son frère lyoko Yatshululu, lui a succédé. Il a été élu car lui aussi ne souhaitait pas se faire baptiser. Certaines des épouses de Nkolomonyi se sont remariées par la suite. Les archives coloniales belges ne font pas mention d'une

exécution effective. La famille de Paul *Osterrieth, qui a obtenu la statue en 1923, en a fait don seize ans plus tard au Musée Vleeshuis. [EDP-BC]
Dibwe dia Mwembu, Cleys & De Palmenaar 2024, pp. 8–19.
Dieudonné Kabuetele, entretiens avec des informateurs congolais d'Indanga, mars 2023, enquête complémentaire, rapport inédit.

« **Monsieur** » **A. Nuyens**, de Wilrijk, dont aucun dossier nominatif n'est conservé dans les archives du MAS, a fait don en 1936 d'un peigne en bois yaka du Congo belge, sans informations sur sa provenance. [EDP]

Edmond Odeurs (? , 1867 – Anvers, 1939), secrétaire de la Ville d'Anvers et secrétaire de la loge Marnix van Sint-Aldegonde. Avec son fils **Hugo Odeurs** (? , 1893 – Anvers, 1939), comptable à la Koninklijke Stapelhuis, ils ont organisé des événements culturels et des commémorations de la Première Guerre mondiale. Ils faisaient l'un et l'autre partie du réseau libéral anversoïse et occupaient des fonctions au sein de la direction de la section anversoïse du Willemsfonds. En 1921, 1922, 1924, 1926 et 1937, Hugo Odeurs a fait don au Musée Vleeshuis de divers objets congolais, sans aucune information sur leur provenance. En 1966, un objet congolais a quitté la collection dans le cadre d'un accord d'échange avec le Philadelphia Civic Center Museum (fermé en 1991). [CR-BC]

La famille **Osterrieth**, originaire d'Allemagne, faisait partie de la haute bourgeoisie anversoïse. Jacob Ernst (ou Jacques Ernest) **Osterrieth** (Francfort-sur-le-Main, 1826 – Brasschaat, 1893) a émigré en 1850 de Francfort-sur-le-Main à Anvers. En 1880, il a fondé l'entreprise E. Osterrieth & Cie, qui faisait du commerce de fourrures et de laine d'Amérique du Sud. L'entreprise familiale a pris de l'ampleur, devenant un pion essentiel dans le négoce de caoutchouc, de café et de copal du Congo et des Indes néerlandaises. **Léonie Osterrieth-Mols** (Anvers,

1843 – Anvers, 1918), troisième épouse de Jacob Ernst, était la sœur d'Alexis Mols (1853–1923), homme politique libéral anversoise, homme de confiance de Léopold II et coadministrateur de la société anversoise Anglo-Belgian India Rubber Company (ABIR), plus connue ensuite sous le nom de Compagnie du Congo belge, qui détenait des concessions de caoutchouc dans l'État indépendant du Congo. Figure centrale de la haute société anversoise, Léonie Osterrieth tenait un salon dans le palais familial du Meir, invitant compositeurs, artistes et scientifiques. En 1885, elle s'est impliquée dans l'organisation de la première exposition universelle anversoise et a été, brièvement, la seule femme membre de la commission du Musée Vleeshuis. Henri Morton Stanley, mais aussi Adrien de Gerlache ont fait partie de son cercle d'amis. Avec ses fils Robert et Paul, elle a investi dans l'expédition au pôle Sud menée par de Gerlache en 1897–1899. Elle ne s'est jamais rendue en personne au Congo. **Robert Osterrieth** (Anvers, 1869 – Bruxelles, 1947), fils aîné de Jacob Ernst Osterrieth et de Léonie Mols, a poursuivi le travail de ses parents. En 1898, il a voyagé au Congo en tant que directeur de la Compagnie des Produits du Congo pour l'inauguration officielle du chemin de fer reliant Matadi au Stanley Pool (auj. Pool Malebo), en présence de représentants d'autres pays et d'entreprises européennes ayant des intérêts coloniaux. En 1924, il a été membre du comité pour l'organisation de la 1^{ère} Foire coloniale d'Anvers. Aux côtés d'Édouard Bunge, l'un des bailleurs de fonds de l'exploitation du Congo sous le règne de Léopold II, il a été coprésident de l'Exposition universelle de 1930 à Anvers. Pour le reste, il a temporairement officié comme membre de la commission du Musée Vleeshuis. Robert Osterrieth a pour la première fois fait don d'un objet du Congo en 1920. Ensuite, il en offrira un autre en 1923 et les 153 restants en 1929, en majorité des armes. **Paul Osterrieth** (Anvers, 1872 – Cannes,

1939), fils cadet de Jacob Ernst Osterrieth et de Léonie Mols, a obtenu son diplôme d'ingénieur à Liège. Tout comme ses parents et son frère Paul, il a marqué de son empreinte l'économie d'Anvers, ville portuaire coloniale. Il a joué un rôle important dans l'extension de l'entreprise familiale Osterrieth & Cie vers la Chine et l'Afrique du Sud, mais cette société sera dissoute en 1908. Il a également été membre de la direction de la Société anonyme belge des Verreries coloniales, fondée en 1898 et dont le siège social était à Anvers. Cette entreprise a néanmoins fait long feu, devant mettre la clé sous la porte moins de dix ans plus tard, en 1906. Jusqu'en 1935 au moins, il a été comme commissaire de plusieurs banques à Anvers et occupé de hautes fonctions dans plusieurs entreprises coloniales anversoises. C'est ainsi qu'il est devenu propriétaire ou copropriétaire de nombreuses plantations au Congo belge. En 1923, il y a voyagé, obtenant, à Lusambo, la statue à pouvoirs du chef *Nkolomonyi. Paul est resté célibataire et sans enfant. Après son décès, à Cannes, sa sœur cadette Emma Osterrieth de Bertier de Sauvigny a fait don, au nom de sa famille, de la collection privée de Paul (plus de 21 objets) au Musée Vleeshuis, dont la statue à pouvoirs bien documentée de Nkolomonyi et un ensemble de photographies du Congo et de l'Exposition universelle d'Anvers de 1894. [CR-EDP]
Compagnie du Chemin de fer du Congo 1898. « Oost-Vlaanderen », dans *Gazet van Antwerpen*, 17 décembre 1899, p. 8.
« Stadsnieuws », dans *Gazet van Antwerpen*, 28 mars 1900, p. 5.
Bayer 1921, pp. 648–649.
« Eerste Coloniale Jaarmarkt van Antwerpen », dans *Gazet van Antwerpen*, 14 juillet 1924, p. 2. « De wereldtentoonstelling van 1930 te Antwerpen », dans *Gazet van Antwerpen*, 4 octobre 1924, p. 2.
Pelckmans 1994, pp. 115, 142.
<https://ancestors.familysearch.org/en/KZMS-BDH/leonie-marie-mols-1843-1918>.
https://www.entreprises-coloniales.fr/empire/Mols_et_Osterrieth.pdf.

Henri Pareyn (Saint-Amand-sur-Ornain, Meuse, 1869 – Anvers, 1928), fils d'un batelier ouest-flandrien. Né sur le bateau de

ses parents à l'écluse 13 du canal de la Marne au Rhin, il a grandi à Bruges. Après son mariage avec Cesarina Deraedt en 1896, il s'est installé à Anvers, comme négociant en cordages. Dans la ville portuaire, maillon essentiel entre la colonie et la Belgique au début du 20^e siècle, il a été l'un des premiers collectionneurs belges d'objets culturels congolais, se constituant un vaste réseau de musées belges et néerlandais, de nombreux collectionneurs privés et de marchands d'art parisiens comme Paul Guillaume, Charles Rattou et *Béla Dezső Hein. Parmi sa clientèle figuraient, outre la haute bourgeoisie, des artistes français majeurs tels André Breton et Tristan Tzara. En 1913, il a vendu des milliers d'objets congolais au Musée du Congo belge à Tervuren et, en 1920, également au Musée Vleeshuis. Après son décès en 1928, sa veuve a vendu le reste de sa vaste collection lors d'une vente aux enchères au Grand Hôtel Weber à Anvers. Les plus de deux mille lots ont rapporté près de deux millions de francs belges. La majeure partie de la collection de Pareyn a abouti entre les mains de *Sir Henry Wellcome, qui a ainsi jeté les bases, à Londres, via sa société pharmaceutique, de la *Wellcome Collection. Des milliers d'objets ont ainsi été disséminés en Angleterre et aux États-Unis. Homme d'affaires et marchand d'objets d'art congolais, Pareyn n'a pourtant jamais mis les pieds au Congo. Ses listes de ventes, conservées dans les archives du MAS, ne reprennent aucune donnée essentielle permettant d'approfondir les recherches, comme le moment de l'acquisition et le nom des intermédiaires qui lui ont permis de rentrer en possession de ces objets. Aujourd'hui, le MAS conserve toujours 2.782 objets acquis en 1920 auprès de Pareyn, dont 1.365 objets culturels congolais. En 1928, le Musée Vleeshuis a encore acheté 18 objets lors de la vente aux enchères de la collection Pareyn après son décès. La collection d'objets congolais acquis auprès

de Pareyn comportait à l'origine 34 objets supplémentaires, mais ils ont quitté la collection au fil des ans dans le cadre d'accords d'échanges : un en 1953 avec le collectionneur danois Carl Kjersmeier ; un en 1955 avec le collectionneur *Jacques Schwob ; deux en 1955 avec le commerçant d'art *Jef Vanderstraete ; deux en 1956 avec le commerçant d'art anversois Matthias L.J. Lemaire ; huit en 1957 avec le Koninklijk Instituut voor de Tropen (Amsterdam) ; six en 1957 avec les frères *capucins ; trois en 1958 avec les missionnaires du Sacré-Cœur (Tilburg), quatre en 1961 avec les pères blancs ; quatre en 1961 avec l'Etnografisch Museum de Delft et trois en 1966 avec le Philadelphia Civic Center Museum (fermé en 1991). Son nom est souvent erronément orthographié « Henry Parein ». [EDP – BC]
De Palmenaeer 2020c.
<https://proche.africamuseum.be/article/19>.
<https://storymaps.arcgis.com/stories/f18048fa10294450beda283ae701fd70>.
<https://nl.geneanet.org/fonds/individueel/?go=1&nom=PAREYN&page=1&size=20>.
Communication personnelle de descendants de la famille Pareyn, 2024.

? Pauwels, dont aucun dossier nominatif n'est conservé dans les archives du MAS, a fait don en 1958 de deux petits couteaux du Congo belge au Musée d'Ethnographie, sans informations sur leur provenance. [EDP]

? Rasmussen a vendu en 1954 à la Ville d'Anvers une ceinture tressée mongo pour 175 francs belges, qu'il a erronément identifiée comme un objet kuba. Il est difficile de dire si ce vendeur, domicilié à Hopland, à Anvers, correspond au marchand français René Rasmussen (1912–1979). Ce dernier faisait du commerce d'objets artistiques non-européens. Sa galerie A.A.A., rue de Seine à Paris, a été active de 1959 à 1979. Il a acquis bon nombre de ses pièces grâce à un réseau de commerçants africains – ses « fournisseurs ». Il constituait alors une source importante pour de nombreux autres marchands européens spécialisés dans l'art

africain. [BCL et EDP]

Jacques Schwob (Genève, 1899 - Bruxelles, 1955) et **Denise Schwob-Druart** (1916–2008) collectionnaient des objets culturels non-européens dans leur maison bruxelloise, se constituant au fil du temps un solide réseau de marchands d'art, dont René Withofs. Ils étaient amis avec le couple de collectionneurs anversois *George et Ady Van Deuren. Après le décès de son mari, Denise Schwob a participé à la mise sur pied d'expositions au Musée du Congo belge à Tervuren. Le Musée d'Ethnographie a conclu plusieurs accords d'échanges avec le couple, peut-être facilités par leur lien avec George Van Deuren, qui travaillait alors au sein du musée anversois. C'est ainsi qu'en 1955, plusieurs pièces sont passées de leur collection au musée : un masque tatanau, une statue ancestrale, une spatule en chaux et un crâne modelé d'Océanie, un bouclier australien et un pendentif hungana du Congo. En échange, ils ont obtenu du musée anversois un masque tatanau de Nouvelle-Irlande, deux statues songye, une statue mbole et des ivoires pende du Congo belge. De nombreux objets artistiques africains de la collection privée de Schwob ont également atterri dans le circuit du marché de l'art. C'est par exemple le cas d'un pendentif pende en ivoire anciennement conservé par le Musée d'Ethnographie, vendu aux enchères par un héritier pour 133.500 euros en 2015. [EDP]
<https://www.christies.com/lot/pendentif-pende-en-ivoire-ikhokoivory-pende-pendent-5911794/?intObjectID=5911794&lid=1>.
Communication personnelle de Frank Herrema à Els De Palmenaeer, Anvers, 26 mai 2025.

Jozef Maria Nicolaas Sieren (Anvers, 1870–1951), comptable et collectionneur, avec une préférence marquée pour les armes et les armures. Dès ses vingt et un ans, il a entamé sa collection de dagues et de pistolets européens du 18^e siècle mais, au fil du temps, il s'est plutôt focalisé sur les armes non-européennes, d'Asie, d'Océanie

et d'Afrique. Anversois discret sans descendants, il a légué sa collection d'armes à sa ville natale bien-aimée. Son legs est réparti entre deux musées : les armes européennes au Musée Vleeshuis, les non-européennes au Musée d'Ethnographie. Parmi les armes africaines figurent des pièces du Maghreb ou issues des régions coloniales d'Afrique occidentale et d'Afrique centrale, mais aussi 95 pièces du Congo belge. En 1954, le legs de Sieren a été exposé au Musée Vleeshuis. [EDP]
Leysens e.a. 1954.
« Belangwekkende wapentoonstelling in het Vleeshuis », dans *Gazet van Antwerpen*, 21 juin 1954.
« Plechtige opening van de tentoonstelling wapens. Legaat aan de stad Antwerpen van wijlen de heer Sieren », *Het Handelsblad*, 21 juin 1954.

Paul Timmermans (1931–1976) était actif au Congo belge dès les années 1950. En 1956, il a été engagé comme professeur de dessin à l'Athénée interraciale de Luluabourg (auj. Kananga). Durant son temps libre, il parcourait chaque année des milliers de kilomètres dans le Kasai, à la recherche d'objets culturels, explorant la région kuba autour de Mweka et le district songye de Kabinda, mais se focalisant surtout sur les objets luluwa. Il a été l'initiateur et la cheville ouvrière du Musée d'Art et de Folklore de Luluabourg, qui a ouvert ses portes en mars 1959. La même année, il a succédé à Robert Verly en tant que directeur de la coupole Ateliers sociaux d'Art indigène du Sud-Kasai et en tant que conservateur des musées du Kasai. À la demande du conservateur-adjoint Adriaan Claerhout, il a acquis de nombreux objets luluwa *in situ* pour le Musée d'Ethnographie. La Ville d'Anvers n'étant pas à même d'acheter immédiatement les objets collectés du fait de leur prix élevé, Timmermans a accepté un prêt temporaire. Mais dès 1959, il a réclamé l'ensemble des objets luluwa, hormis trois pièces dont il a fait don au musée. Des documents d'archives du MAS indiquent que les propriétaires originels ont rechigné à vendre les objets rituels vu leur importance,

et que de vives discussions avec des notables du village ont précédé la cession. Timmermans relate ainsi l'une de ses acquisitions les plus douloureuses : entendant des femmes pleurer après le paiement d'un masque songye, il est parti à vive allure en voiture. En 2010, la famille Karel Timmermans-Haems-Oms a transmis sa collection à la KU Leuven. Comme Paul, son frère Karel s'intéressait particulièrement à l'art luluwa. [EDP]

Raymaekers 2013.
<https://blendeff.be/s/nl/item-set/171>.

Jules van Beylen (Anvers, 1918 – Anvers, 2000), Anversoïse, collectionneur, journaliste, dessinateur, écrivain et constructeur de maquettes de bateaux. Habitant près du port avec sa famille, il a erré dès ses dix-sept ans sur les docks. C'est à cette époque que remontent son intérêt et son amour pour la navigation. De 1953 à 1983, il a été conservateur du Nationaal Scheepvaartmuseum, installé en 1952 au Steen. Les collections maritimes de ce musée font désormais partie du MAS. En 1959, il a fait don au Musée d'Ethnographie de trois objets congolais, sans informations sur leur provenance. [EDP]

<https://arnehistorie.com/arneklanken/visserij/42-dr-j-van-beylen-1918-2000.html>.

Madame Henk Van Daele, dont aucun dossier nominatif n'est conservé dans les archives du MAS, a fait don en 1935 de cinq objets de la région du Bas-Congo, sans informations sur leur provenance. Un certain Van Daele, peut-être un membre de sa famille, a acquis une cruche en poterie sur le marché local de la ville portuaire congolaise de Matadi. [EDP]

? Van Damme, dont aucun dossier nominatif n'est conservé dans les archives du MAS, a fait don en 1936 d'un couteau en fer au Musée Vleeshuis. [EDP]

Remi Van de Sande (Haecht, 1893 – Anvers, 1969) a été, de 1927 à 1932, l'ultime commandant du navire-école *L'Avenir* et ensuite, de 1932 à 1955, commandant du navire-école le *Mercator*. Grâce à ce trois-mâts,

Van de Sande a acheminé deux statues de près de six tonnes depuis l'île de Pâques et, en 1936, la dépouille du père Damien depuis Honolulu. Il a terminé sa carrière en tant que directeur de l'École supérieure de navigation d'Anvers. En 1959, le Musée d'Ethnographie lui a acheté plusieurs objets de l'île de Pâques, désormais conservés au MAS, et deux objets africains, un bâton mbundu et un masque lwena. [EDP]

? Van Den Eynde, dont aucun dossier nominatif n'est conservé dans les archives du MAS, a fait don en 1924 d'une arme congolaise et d'un bouclier tressé, sans informations sur leur provenance.

Pieter Jan Vandenhouste (Puurs, 1913 – Smuid, 1978), docteur en histoire de l'art et en archéologie, a été enseignant à la Rijksuniversiteit Gent de 1948 à son décès. Il a été l'un des premiers historiens de l'art spécialisés en art africain à combiner les analyses formelles et stylistiques avec un travail de terrain approfondi. En tant qu'étudiant de Frans Olbrechts, il a participé avec Albert Maesen, en 1938-1939, à l'expédition en Côte d'Ivoire de la Rijksuniversiteit Gent et du Musée Vleeshuis. Il a effectué des recherches auprès de la population dans la Côte d'Ivoire. De 1941 à 1947, il a été responsable des sections ethnographiques du Musée des Antiquités et des Arts appliqués d'Anvers, alors hébergées par le Musée Vleeshuis et l'Hessenhuis. Il y a travaillé à une inventarisation approfondie des collections africaines. En 1958, il a été désigné conservateur des collections ethnographiques de la Rijksuniversiteit Gent. Le 24 avril 1960, il a vendu au Musée d'Ethnographie une statue luluwa, sans informations sur sa provenance. Une partie des objets culturels qu'il a documentés et acquis lors de ses recherches sur le terrain en Côte d'Ivoire sont désormais conservés au GUM – Gents Universiteitsmuseum et au MAS. En 2019, ses filles Annemarie et Gertrudis Vandenhouste ont fait

don de ses archives personnelles au MAS, dont sa thèse de doctorat inédite. [EDP]

<https://www.ugentmemorialis.be/catalog/000000705>.

Aldemar Camillo Van der Cruyssen (Nevele, 1836 – Anvers, 1926), enseignant et inspecteur scolaire dans plusieurs villes flamandes, s'est installé à Anvers après son départ à la retraite en 1897. Se consacrant pleinement à l'écriture, il s'est aussi impliqué dans le monde politique et le réseau libéral de la ville portuaire. En 1877, il a publié *Afrika naar de beste bronnen* (« L'Afrique d'après les meilleures sources ») basé sur les écrits de Henry Morton Stanley, Georg August Schweinfurth et David Livingstone, parmi d'autres. Il a été membre du Liberale Vlaamsche Bond d'Anvers et de la section anversoïse du Willemsfonds. Flamant libéral, il a entretenu des liens étroits avec *Louis Franck, un autre membre du cercle libéral. De 1900 jusqu'à son décès, il a siégé au conseil provincial anversoïse. Son fils **Maurice-Pierre Van der Cruyssen** (Tielt, 1871 – Pervijze-Schoorbakke, 1914), lieutenant dans l'armée belge, est parti pour la première fois au Congo en 1899. Jusqu'en 1914, il y a exercé quatre mandats successifs : capitaine et capitaine-commandant au sein de la Force publique, puis commissaire de district de l'Ubangi. Il est mort sur le front de l'Yser, le 20 octobre 1914. En 1922, son père Aldemar a fait don de 111 objets culturels congolais au Musée Vleeshuis. Il s'agit pour l'essentiel d'armes, d'épingles à cheveux en ivoire et de trompes de l'Ubangi, mais aussi de cuillères et d'une statue à pouvoirs kongo. Ils ont tous plus que probablement été acquis durant le séjour africain de son fils Maurice-Pierre. [CR-EDP]

Van der Cruyssen 1892.
 R. Moris, « Van der Cruyssen [sic], Maurice-Pierre », dans *Biographie coloniale belge*, vol. II, 1952, col. 213.
https://www.kaowarsom.be/documents/bbom/Tome_II/Cruyssen_van_Der.Maurice_Pierre_Ulric.pdf.

Jef Vanderstraete (1904-1984) – souvent erronément orthographié

« Vander Straete » – était l'un des principaux marchands-collectionneurs belges de la génération ayant succédé à *Henri Pareyn. Il a grandi en Angleterre, où ses parents s'étaient réfugiés durant la Première Guerre mondiale. Devenu ébéniste, il a acheté son premier objet africain en 1952, un bâton luba qui sera la pierre angulaire de sa vaste collection privée. N'ayant jamais voyagé au Congo belge, il a constitué sa collection *via* des annonces dans les journaux, entrant ainsi en contact avec des (anciens) colons et plusieurs missionnaires catholiques actifs au Congo. En 1955, il a ouvert un musée privé à Lasne, dans le Brabant wallon. Son fils René et sa compagne Ann van Cutsem ont suivi ses traces de marchands-collectionneurs d'objets d'art africain et océanien. Dans leur collection figurait jusqu'il y a peu une statue à pouvoirs songye (*nkishi*), qui a peut-être été réalisée par le même sculpteur songye que celle de *Nkolomonyi exposée au MAS. [EDP]

Corbey 1999.
Corbey 2000, pp. 39–41.
Baeke 2004, pp. 25, 29.

George (Joris) Van Deuren (vers 1920–1995) est l'un des premiers collaborateurs du Musée d'Ethnographie d'Anvers, fondé en 1952. Coresponsable du catalogage des objets d'art et culturels non-européens, il a contribué à plusieurs expositions et catalogues. Après son départ à la retraite en 1981, il est resté membre actif du conseil de gestion des Amis du Musée d'Ethnographie. Avec son épouse **Adriana (Ady) Van Remoortere** (1920–2001), il a constitué tant durant sa carrière qu'ensuite, une collection privée d'objets culturels d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et d'Amérique. Si certains de ces objets ont été acquis durant leurs voyages, la plupart l'ont été au cours des années 1950 et 1960 au sein de leur circuit de marchands d'art belges, néerlandais et français. Leur carnet de collection conservé au MAS indique qu'ils ont acheté des pièces à la Galerie

Lemaire à Amsterdam et Paul Vérité à Paris, et chez de nombreux marchands-collectionneurs comme *Edgar Beer, Hendrik (Rik) Elias, *Jean Willy Mestach, *René Rasmussen, Mon Steyaert, *Jef Vanderstraete et Jeanne Walschot. La composition de leur collection a évolué sans cesse car ils ont souvent échangé des pièces de leur propre collection avec d'autres collectionneurs, comme *Jacques et Denise Schwob, les pères d'Aalbeek, le Tropeninstituut d'Amsterdam et le collectionneur danois Carl Kiersmeier. Par ailleurs, ils en ont vendu à Gilberte Ghesquière, épouse du diamantaire anversois John Lens, et au Musée de Tervuren. Leur collection s'est également enrichie grâce à des dons, notamment des objets kuba transmis par leur oncle **René Van Deuren** (1893 – ?), administrateur territorial dans le Kasaï en 1930. Entre 1954 et 2000, le couple a donné ou vendu une centaine d'objets culturels au Musée d'Ethnographie. Sans enfants, ils ont transmis leur collection au même musée, par un legs, entré en 2003. Tous les objets de leur collection sont dépourvus d'informations de provenance, à l'exception des intermédiaires. [EDP]

« René Van Deuren bij de Kuba als hoofdadministrator », *L'Illustration congolaise. Journal mensuel*, 219, 1939, p. 7613, ill. 3.
De Jong 2020, p. 263.

J. Van de Walle a peut-être travaillé au Congo belge, mais aucune autre donnée biographique précise n'a pu être retrouvée à son sujet. Le 10 septembre 1960, un peu plus de deux mois après l'indépendance du Congo, il adresse un courrier à John Wilms, échevin des Beaux-Arts d'Anvers, pour expliquer qu'il dispose de pièces de bien meilleure qualité que celles présentées à l'exposition *Ouest-sud-est* dans la salle des fêtes, et qu'il souhaite les vendre au plus offrant. Certains des objets acquis dans le sud du Congo belge chez les Pende, les Yaka, les Tshokwe et les Luluwa ont plus de cinquante ans. À l'époque, la Ville d'Anvers ne dispose pas des moyens suffisants

pour acquérir l'ensemble de sa collection, amenant Adriaan Claerhout, conservateur adjoint du Musée d'Ethnographie, à sélectionner dans la maison de Van de Walle huit objets congolais, pour un montant de 22.500 francs belges. Parmi ces acquisitions figure une boîte luluwa unique en ivoire (inv. AE.1960.0046.0008), avec des motifs gravés que, selon Van de Walle, tout Luluwa peut lire et qui raconte leur longue histoire et leurs origines. Il aurait certainement pu fournir des informations précises sur les modalités d'acquisition de ces objets, mais elles ne figurent pas dans les archives du MAS. [EDP]

? **Van Hauwaert**, dont aucun dossier nominatif n'est conservé dans les archives du MAS, a fait don en 1931 au Musée Vleeshuis d'une arme congolaise, sans informations sur sa provenance.

F. Van Heesvelde, numismate anversois, est devenu, le 4 septembre 1941, membre de la commission du Musée des Antiquités du Steen et de la Vleeshuis. En 1943, il a fait don au Musée Vleeshuis de 31 objets congolais provenant d'un héritage. Il aurait fourni plus tardivement des informations complémentaires sur leur provenance, mais aucune trace n'en subsiste dans les archives du MAS. [EDP]

Alfons Van Remoortere a vendu en 1959 au Musée d'Ethnographie, où travaillait son beau-fils *George Van Deuren, une statue pendue pour 4.500 francs belges et, en 1960, un bâton luluwa pour 2.500 francs belges, sans informations sur leur provenance. [EDP]

« **Mademoiselle** » **L. Van Schoor** a fait don, le 9 décembre 1960, d'une statue congolaise, sans informations sur sa provenance, enregistrée comme luluwa, puis modifiée en kanyok.

Walter Van Uytfangh (Anvers, 1938 – Borgerhout, 2025), journaliste indépendant, travaillait également pour l'agence de presse Belga. En février 1960, il a fait don au Musée d'Ethnographie d'un costume de danse pende, porté par un danseur pende du groupe de danse Change Yetu, qui s'est produit durant l'Exposition universelle de 1958 à Bruxelles. Le nom Change Yetu vient du mot swahili « Shangwe Yetu » et signifie « Notre fête ». Le contexte d'acquisition de ce costume est flou. [EDP-BC]
Communication personnelle de la doctorante Emily Hardick à Els De Palmenaer, 2024.

? Verhulzen, dont aucun dossier nominatif n'est conservé dans les archives du MAS, a vendu en 1937 un tambour à fentes en bois du Congo belge, sans informations sur sa provenance.

Emiel J.B. Verleyen, docteur en ingénierie d'Anvers, était professeur à l'Antwerpse Universitaire Instituut voor de Overzeese Gebieden (d'abord UNIOG, puis UNIVOG). Dans les années 1950, il a parcouru le Congo belge. Il a publié un carnet de voyage détaillé, illustré de ses propres photographies, sous le titre *Congo, Belgisch patrimonium*. En 1960, il a fait don au Musée d'Ethnographie d'une fourche à trois dents en forme de griffe ayant appartenu à l'association fermée Aniota, également connue sous le nom d'association des « hommes-léopards », originaire de la population bali du village Waita-Maida dans le nord-est du Congo. L'objet a pu être acquis *in situ*. [EDP-BC]
Verleyen 1956.
<https://blog.uantwerpen.be/collectief-geheugen/koloniale-hogeschool-univog/>.

Jan Vissers (La Haye, 1916 – Gennepe, 1989), père néerlandais actif de 1946 jusque dans les années 1960 au sein de la congrégation missionnaire du Saint-Esprit – ou « spiritains » – auprès de divers peuples kongo dans le nord de l'Angola et dans l'enclave de Cabinda. Il s'est révélé missionnaire-ethnologue, estimant que l'art traditionnel

des peuples kongo n'en avait plus pour longtemps. Il a donc acquis et documenté frénétiquement leurs objets culturels, dont de nombreuses statues en croix, qui font aujourd'hui partie de la collection du MAS. Il a également collecté des pièces pour le Musée du Congo belge de Tervuren et pour l'Afrika Museum de Berg en Dal. Ce sont d'ailleurs des frères et pères de la congrégation du Saint-Esprit actifs en Afrique qui ont jeté les bases de la collection de ce musée néerlandais. Son frère de sang, Frans Vissers (1918–1994), a lui aussi été missionnaire, dans le nord de l'Angola. [EDP]
Grootaers e.a. 2002, pp. 34, 43.

? Vollemaere, dont aucun dossier nominatif n'est conservé dans les archives du MAS, a fait don en 1954 d'un bouclier tressé et d'une lance du Congo belge, sans informations de provenance. [EDP]

Sir Henry Solomon Wellcome (Almond, Wisconsin, 1853 – Londres, 1936), Anglais d'origine américaine, a été, en 1880, l'un des cofondateurs de l'entreprise pharmaceutique londonienne Burroughs Wellcome & Company. Fervent voyageur et collectionneur passionné d'objets médicaux du monde entier, il s'est également intéressé aux objets culturels et artefacts archéologiques. Une partie de sa collection était abritée au sein de son Wellcome Historical Medical Museum & Library à Londres. En 1928, à Anvers, il s'est porté acquéreur de la majeure partie de la collection d'*Henri Pareyn, mise en vente par sa veuve, l'intégrant au Wellcome Museum. Par testament, il a laissé un patrimoine considérable qui permettra de créer l'organisation caritative médicale Wellcome Trust, qui cherchera, en 1964, une nouvelle destination pour son immense collection non-européenne. Des milliers d'objets, dont des centaines de pièces congolaises issues de la vente aux enchères Pareyn, ont ainsi été transférés au Fowler Museum de l'université de Los Angeles (UCLA). Des institutions belges et

congolaises conservent également des dons issus de la collection Wellcome, comme le MAS, la KU Leuven, l'UCLouvain et l'Université de Kinshasa. [BCL-EDP]
<https://storymaps.arcgis.com/stories/f18048fa10294450beda283ae701fd70>.

Le **Zilvermuseum Sterckshof**, musée consacré à l'orfèvrerie, installé jusqu'en 2014 au château Sterckshof, à Deurne, a déposé sa collection, en 2018, au DIVA, le musée anversois des bijoux, de l'argent et du diamant, sur la Suikerrui, dans les bâtiments de l'ancien Musée d'Ethnographie. En 1959, le Zilvermuseum Sterckshof a fait don au Musée d'Ethnographie de 174 objets, dont de nombreuses armes congolaises, sans informations de provenance. [EDP]

Lotte Bauweraerts [LB]
Bruno Claessens [BCL]
Bram Cleys [BC]
Els De Palmenaer [EDP]
Waander Devillé [WD]
Charlotte Ringoet [CR]

Les auteurs et autrices

Bram CLEYS (Belgique) est licencié en Histoire contemporaine (KU Leuven). De 2005 à 2008, dans le cadre d'un projet financé par le FWO (Fonds de la recherche scientifique en Flandre), il a mené des recherches sur l'histoire spatiale du monde missionnaire au Congo belge. Il a notamment participé à l'ouvrage collectif *Religion, Colonization and Decolonization in Congo 1885–1960*, qu'il a codirigé avec Vincent Viaene et Jan De Maeyer. Il est également l'auteur de la contribution *Katholieke missionarissen in Congo. Een groepsportret* qui accompagnait l'exposition du KADOC *Getuigen van een missie. Foto's uit Congo*. Bram Cleys a séjourné plusieurs fois en RDC (2007, 2011 et 2016), notamment dans le cadre de projets de recherche, et a travaillé comme chef de projet dans le secteur de la coopération internationale. En 2022, il a été engagé comme chercheur et coordinateur en Belgique du projet de recherche de provenance de la collection congolaise conservée au MAS.

Marie-Sophie DE CLIPPELE (Belgique) est professeure assistante en droit à l'UCLouvain Saint-Louis à Bruxelles, où elle occupe la chaire « Droit de la nature et droit de la culture » au Centre d'Étude du Droit de l'Environnement et du Patrimoine (CEDRE). En 2023, elle a publié *Restes humains et patrimoine culturel, de quels droits ?*, un ouvrage traitant des aspects juridiques de l'étude de restes humains dans un contexte archéologique ou muséal.

Els DE PALMENAER (Belgique) est licenciée en Histoire de l'art et Archéologie, avec une spécialisation en Arts et cultures africains (UGent). De 1993 à 1999, elle a travaillé à l'AfricaMuseum de Tervuren. De 2000 à 2009, elle a été conservatrice du département Afrique de l'ancien Musée d'Ethnographie d'Anvers. Elle a ensuite rejoint, en même temps que la collection, le MAS, qui a ouvert ses portes en 2011. En collaboration avec des commissaires belges et internationaux, elle a monté de nombreuses expositions essentiellement consacrées à l'Afrique. Sa fonction de conservatrice l'a amenée à entreprendre des voyages réguliers en Afrique et notamment en RDC. En 2020–2021, elle a été commissaire de l'exposition temporaire du MAS *100 × Congo. Un siècle d'art congolais à Anvers*, qui a été nommée meilleure exposition internationale 2021 par l'organisation britannique Museums + Heritage. Ce projet de recherche de provenance s'inscrit dans le prolongement de ses travaux menés en collaboration avec des scientifiques congolais dans le cadre de cette exposition et du catalogue qui l'accompagne.

Donatien DIBWE dia Mwembu (République démocratique du Congo) est docteur en histoire (Université Laval, Québec) et professeur émérite du département Sciences historiques de l'Université de Lubumbashi. Il est président du comité scientifique du projet Mémoires de Lubumbashi et coordinateur de l'Observatoire du Changement urbain au sein de l'Université de Lubumbashi. En Belgique, il a participé à de nombreux colloques nationaux et internationaux. Membre correspondant honoraire de l'Académie royale des Sciences d'Outre-Mer, ses centres d'intérêt sont l'histoire des populations africaines et la culture populaire urbaine. Dans le cadre de l'exposition du MAS *100 × Congo. Un siècle d'art congolais à Anvers* (2020–2021), il a publié l'article « La statuaire songye du chef Nkolomonyi dans une perspective congolaise ». Les recherches entreprises à l'époque pour déterminer la provenance de cette statuette ont été approfondies de 2022 à 2024. Donatien Dibwe dia Mwembu a en effet coordonné le projet de recherches de provenance en RDC et encadré la collecte de nouveaux témoignages oraux sur le terrain, avec la collaboration de Philippe Mikobi Pongo, Dieudonné Kabuetele et Constantin Kasongo Kitenge.

Dieudonné KABUETELE Ejiba (République démocratique du Congo) est diplômé en Sciences politiques et administratives de l'Université de Lubumbashi. Il est actuellement chef de travaux à l'Université de Kabinda, province de Lomami, et doctorant à l'Université de Lubumbashi. Il a organisé plusieurs débats/conférences à l'Université de Kabinda et est l'auteur de plusieurs publications scientifiques, dont *Les attitudes des Songye du Lomami devant la mort* (2018).

Yves KIBI Puati Nelen (Belgique) est un poète et créateur de communautés passionné. À travers les organisations Kibi's Academy et Proza-K, il poursuit l'ambition d'enrichir la communauté artistique d'Anvers et au-delà en offrant un espace où les individus peuvent découvrir et perfectionner leur talent et faire entendre leur voix en toute confiance. Il a notamment organisé le « Slampioenschap » (« slampionnat ») d'Anvers, un événement annuel autour du slam, et a été l'un des Poètes de la Ville d'Anvers. Il collabore avec des institutions renommées telles que le M HKA et le MAS.

Fernand NOUWLIBETO (République du Bénin) est chargé de cours et chercheur au département de Littérature moderne de la faculté des Lettres, Langues, Arts et Communication de l'Université d'Abomey-Calavi au Bénin. Il a écrit des articles pour quantité de revues scientifiques, éditées tant au Bénin que dans d'autres

pays. Il est en outre l'auteur de diverses publications sur le théâtre au Bénin, mais aussi de textes de fiction, dont des pièces de théâtre. Sociologue et journaliste, il s'intéresse particulièrement à l'histoire de la littérature, aux études génétiques et à la configuration des champs littéraires et artistiques.

Prodige Tumba MAKONGA (République démocratique du Congo), aussi connu comme Mister Mr Makonga, est un artiste et créateur multidisciplinaire originaire de Lubumbashi. Détenteur d'un diplôme B-TECH en design multimédia à l'université de Johannesburg, il réalise des illustrations et des vidéos et crée dans le domaine des médias numériques. Son travail est centré sur l'identité, la migration et la vie urbaine. On y retrouve souvent le symbole du pigeon, métaphore du mouvement et de l'adaptation. Mêlant techniques analogiques et numériques, humour et critique culturelle, il crée un langage visuel hybride. Prodige Tumba Makonga est attaché au Centre d'art Waza de Lubumbashi.

Pauline MALENGA Mwanga (Belgique) était attachée de presse de l'AfricaMuseum de Tervuren. Depuis octobre 2025 elle est doctorante en histoire et linguistique à l'Universiteit Antwerpen. Elle a obtenu un master en Conflict and Development Studies à l'UGent. Elle est membre du Cercle congolais, une organisation qui s'attache à revaloriser la culture, l'histoire et l'éducation congolaises en Flandre. Dans ce contexte, elle a participé activement à des projets attirant l'attention sur l'identité culturelle et l'histoire du Congo et offrant une plateforme aux voix congolaises en Belgique.

Sachka VINCENT (Belgique) est responsable des publications chez Bamko (aujourd'hui Femīya), une asbl encourageant la réflexion critique sur des thématiques telles que l'histoire coloniale, le racisme et les questions de genre. Elle est titulaire d'un master en Linguistique et Littérature (français-espagnol) de l'UGent. Ses études l'ont menée à Cuba, où elle a observé les différentes strates de colonisation et les aspects sociopolitiques de la culture cubaine à travers la littérature et la linguistique. Elle est par ailleurs impliquée dans des projets littéraires, linguistiques et culturels en lien avec l'histoire coloniale et la question de la décolonisation.

Archives et institutions patrimoniales

AGR. Archives générales du Royaume, Bruxelles

CMB. Compagnie maritime belge, Anvers

EHC. Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Anvers

FelixArchief, Anvers

KADOC. Documentatie- en Onderzoekscentrum voor Religie, Cultuur en Samenleving, Louvain

Liberas. Centrum voor de Geschiedenis van het Vrije Denken en Handelen, Gand

MRA. Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire, Bruxelles

MRAC. Musée royal de l'Afrique centrale / AfricaMuseum, Tervuren

MAS-Archief, Anvers

Palais des Beaux-Arts, Bozar Archives, Bruxelles

UArchief. Universiteit Antwerpen, Anvers

Wellcome Historical Medical Museum and Library, Londres

Bibliographie

Baeke 2004

Viviane Baeke, *Le sensible et la force. Photographies de Hugues Dubois et sculptures Songye* (cat. exp.), Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 2004.

Baldwin 1961

James Baldwin, *Nobody knows my Name*, New York, Dial Press, 1961 (1^{ère} éd.).

Bayer 1921

M.F. Bayer, « Commerce et industrie : le copal congolais », *Congo. Revue générale de la colonie Belge*, 10, 1921, pp. 648–649.

Le Belgique active 1931–1934

Le Belgique active. Monographie des communes belges et biographie des personnalités, Bruxelles, Henri Willem éditeur, 1931–1934.

Beyers 2011

Leen Beyers (dir.), *MAS – Le guide*, Schoten, BAI / Anvers, MAS Books, 2011.

Beyers & De Palmenaer 2018

Leen Beyers et Els De Palmenaer, « La collection extra-européenne du MAS, depuis 1862 dans le contexte portuaire d'Anvers », dans Thomas Beaufilet et Chang Ming Peng (dir.), *Arts premiers dans les musées de l'Europe du Nord-Ouest (Belgique, France, Pays-Bas)*, Villeneuve-d'Ascq, Publications de l'Institut de Recherches historiques du Septentrion (IRHIS), Université de Lille, 2018 (books.openedition.org/irhis/3200).

Binkley 2025

David A. Binkley, *A Private Passion. The Donald and Adele Hall Collection of African Art*. Seattle, Marquand Books, 2015.

Biographie coloniale belge 1952

Biographie coloniale belge, Bruxelles, Institut royal colonial belge, 1952 (www.kaowarsom.be/fr/collections-biographiques/)

biographie-coloniale-belge-
biographie-belge-doutre-mer/
tomes-i-ix).

Bloembergen 2022

Marieke Bloembergen, « Koloniale overvloed zonder onbehagen. Herkomst van museale voorwerpen en de economie van verzamelen », dans Jona Mooren, Klaas Stutje et Frank van Vree (dir.), *Sporen. Onderzoek naar herkomstgeschiedenis en betekenisgeving van culturele objecten en collecties verworven in koloniale situaties*, Amsterdam, NIOD, Stichting Nationaal Museum van Wereldculturen, Rijksmuseum, 2022, pp. 67–70 (<https://www.niod.nl/publicaties/sporen-PPROCE>).

Bope 2020

Matthieu Bope Nyim-a Nkwem, « Kuba », dans De Palmenaer 2020a, pp. 213–227.

Bossaerts 2007

Désiré Bossaerts, *Herinneringen aan Congo : ambtenaar in Boma [1904–1907]*, Anvers, Manteau, 2007.

Claerhout 1961

Adriaan Claerhout, dans « Correspondence », *Current Anthropology*, 2 (1), février 1961, p. 62.

Claerhout 1975

Adriaan Claerhout, « Twee smeedijzeren beeldjes van de Kuba, Zaïre », *Bulletin van de Vrienden van het Etnografisch Museum Antwerpen*, 2 (3–4), décembre 1975, pp. 2–5.

Claerhout 1976

Adriaan Claerhout, « Two Kuba Wrought-Iron Statuettes », *African Arts*, 9 (4), juillet 1976, pp. 60–64, 92.

Claerhout & Smekens 1960

Adriaan Claerhout et Frans Smekens, *West-zuid-oost*.

Kunst buiten Europa, uit de verzamelingen van het Etnografisch Museum (cat. exp.), Anvers, Ville d'Anvers, 1960.

Colard 2022

Sandrine Colard (dir.), *Recapturing Congo. Afrikaanse woorden en koloniale beelden / Récits africains et photographies coloniales* (cat. exp.), Tielt, Lannoo / Anvers, FOMU, 2022.

Compagnie du Chemin de fer du Congo 1898

Compagnie du Chemin de fer du Congo, *Inauguration de la ligne de Matadi au Stanley-Pool, juin-août 1898*, Bruxelles, Charles Bulens, 1898.

Coombes 1994

Annie E. Coombes, *Reinventing Africa. Museums, Material Culture and Popular Imagination in Late Victorian and Edwardian England*, New Haven, Yale University Press, 1994.

Corbey 1999

Raymond Corbey, « African Art in Brussels », *Anthropology Today*, 15(6), 1999, pp. 11–16.

Corbey 2000

Raymond Corbey, *Tribal Art Traffic. A Chronicle of Taste, Trade and Desire in Colonial and Post-Colonial Times*, Amsterdam, Royal Tropical Institute of the Netherlands, 2000.

Corbey 2024

Raymond Corbey, *Death and Display. Kuba Funerary Art from the Congo River Basin*, Leyde, Sidestone Press, 2024.

Cornet 1972

Joseph Cornet, *Art de l'Afrique noire au pays du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972.

Cornet 1982

Joseph Cornet, *Art royal Kuba*, Milan, Edizioni Sipiel, 1982.

Couttenier 2020

Maarten Couttenier, « Le Congo à Anvers, avant Berlin et Leyde », dans De Palmenaer 2020a, pp. 49–50.

DeBlock 2021

Hugo DeBlock, « Object Biographies and Museums : 100 × Congo in Antwerp, Exhibition at the Museum aan de Stroom, Antwerp, Belgium, 3 October 2020–12 September 2021 », *Museum & Society*, 19 (3), 2021, pp. 395–409.

de Clippele 2023a

Marie-Sophie de Clippele, *Restes humains et patrimoine culturel : de quels droits ?*, Limal, Anthémis, 2023.

de Clippele 2023b

Marie-Sophie de Clippele, « Numériser les collections scientifiques naturelles : à qui les droits d'accès et de partage ? », dans Hervé Jacquemin et Amélie Lachapelle (dir.), *Numérique et développement durable. Obstacles et opportunités pour le droit*, Bruxelles, Larcier, 2023, pp. 153–200.

de Clippele & Demarsin 2022

Marie-Sophie de Clippele et Bert Demarsin, « Pioneering Belgium. Parliamentary Legislation on the Restitution of Colonial Collections », *Santander Art and Culture Law Review*, décembre 2022, pp. 277–294 (<https://www.ejournals.eu/SAACLR/2022/2-2022/art/22607/>).

de Grunne 2025

Bernard de Grunne, *Buli Hemba. Reflections on the Buli Style and the first Discoveries of Hemba Statuary*, Bruxelles, Publications de Bernard de Grunne, 2025.

De Jong 2020

Leen De Jong, *Schenkingen aan het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 1818–2018*, Tiel, Lannoo, 2020.

De Laet, Claes & Claes 1930

F. De Laet, F. et V. Claes, *Catalogue : porcelaines et faïences...*

sculptures, eaux-fortes, gravures, livres, tableaux anciens et modernes... art nègre du Congo, Anvers, Imprimerie Brouwers Fils & C°, 1930.

De Palmenaer 2011

Els De Palmenaer, « Collectionneurs éclairés. Henri Pareyn », dans Beyers 2011, pp. 18–20.

De Palmenaer 2020a

Els De Palmenaer (dir.), *100 × Congo. Un siècle d'art congolais à Anvers* (cat. exp.), Kontich, BAI / Anvers, MAS Books, 2020.

De Palmenaer 2020b

Els De Palmenaer, « La collection congolaise du MAS : un bref historique », dans De Palmenaer 2020a, pp. 64–72.

De Palmenaer 2020c

Els De Palmenaer, « Henri Pareyn, collectionneur anversoïse et marchand d'art africain », dans De Palmenaer 2020a, pp. 73–77.

De Palmenaer & Nsaiyi 2020

Els De Palmenaer et Nadia Nsaiyi, *100 × Congo. Un siècle d'art congolais à Anvers. Guide du visiteur*, Kontich, BAI, 2020 (https://issuu.com/museastadantwerpen/docs/fr_bezoekersgids_congo-v5).

De Roo & Sax 2020

Bas De Roo et Aline Sax (dir.), « Waarom reisden zo veel Congolese voorwerpen naar België ? – wetenschap », dans *Koloniaal debat in België, historisch bekeken. Educatieve fiches voor leerkrachten*, Anvers, Geheugen Collectief, 2020.

De Strycker 1974

Louis De Strycker, *La statuaire Hemba du culte des ancêtres. Éléments de différenciation des Hemba par rapport aux Luba et Luba-Hemba*, mémoire de licence inédit, Institut international de Catéchèse et de Pastorale de Bruxelles, Bruxelles, 1974.

Deutscher Museumsbund 2021

Guide à l'usage des musées

allemands. Le traitement des biens de collections issus de contextes coloniaux, 3^e éd., Deutscher Museumsbund, Berlin, 2021 (<https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2021/03/mb-leitfaden-fr-web.pdf>).

Dewey & Roberts 2019

William J. Dewey et Allen F. Roberts, « Of Blacksmiths and Kings: A Central Bantu World », dans Allen F. Roberts, Tom Joyce et Marla C. Berns, *Striking Iron. The Art of African Blacksmiths* (cat. exp.), Los Angeles, Fowler Museum at UCLA, 2019, pp. 366–389.

Dibwe dia Mwembu 2008

Donatien Dibwe dia Mwembu, *Faire de l'histoire orale dans une ville africaine. La méthode de Jan Vansina appliquée à Lubumbashi (RD Congo)*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Dibwe dia Mwembu 2013

Donatien Dibwe dia Mwembu, « The Role of Firearms in the Songye Region (1869–1960) », dans Robert Ross, Marja Hinfelaar et Iva Peša (dir.), *The Objects of Life in Central Africa. The History of Consumption and Social Change, 1840–1980*, Leyde-Boston, Brill, 2013, pp. 41–64.

Dibwe dia Mwembu 2018

Donatien Dibwe dia Mwembu, « Le débat sur la restitution des œuvres d'art entre Belgique et RDC », *Africa e Mediterraneo. Vivre sur le seuil. Rencontres congolaises*, n° 90, 2018, pp. 26–33.

Dibwe dia Mwembu 2020a

Donatien Dibwe dia Mwembu, « La statuaire songye du chef Nkolomonyi dans une perspective congolaise », dans De Palmenaer 2020a, pp. 85–88.

Dibwe dia Mwembu 2020b

Donatien Dibwe dia Mwembu, « Songye », dans De Palmenaer 2020a, pp. 234–247.

Dibwe dia Mwembu 2023

Donatien Dibwe dia Mwembu, « La place des sources orales dans la recherche de provenance des objets

culturels », dans Van Beurden *et al.* 2023.

Dibwe dia Mwembu, Cleys & De Palmenaer 2024

Donatien Dibwe dia Mwembu, Bram Cleys et Els De Palmenaer, « Entre archives belges et sources orales congolaises dans la recherche de provenance. Le cas de la statue à pouvoir du chef Nkolomonyi au MAS (Belgique) », *Africa e Mediterraneo*, 100, 2024, pp. 8–19.

Durinx & De Palmenaer 2020

Willy Durinx et Els De Palmenaer, *La tragédie oubliée de 1894*, dans De Palmenaer 2020a, pp. 61–63.

Elsen 1992

Jan Elsen *et al.*, *Beauté fatale. Armes d'Afrique centrale* (cat. exp.), Bruxelles, Crédit communal de Belgique, 1992.

Etambala 2020

Mathieu Zana Etambala, *Veroverd, bezet, gekoloniseerd. Congo (1876–1914)*, Gorredijk, Sterck & De Vreese, 2020.

Gbadamosi 2022

Nosmot Gbadamosi, « Africa's Stolen Art Debate Is Frozen in Time », *Foreign Policy*, 2022 (<https://foreignpolicy.com/2022/05/15/africa-art-museum-europe-restitution-debate-book-colonialism-artifacts/>).

Grootaers e.a. 2002

Jan Lodewijk Grootaers, *Vormen van verwondering. De geschiedenis en de collecties van het Afrika Museum, Berg en Dal*, Berg en Dal, Afrika Museum, 2002.

Herreman & Petridis 1993

Frank Herreman et Constantine Petridis (dir.), *Face of the Spirits. Masks from the Zaire Basin* (cat. exp.), Anvers, Snoeck-Ducaju, 1993.

Hersak 1995

Dunja Hersak, cat. 142–147, dans Gustaaf Verswijver, *Trésors cachés du Musée de Tervuren* (cat. exp.), Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 1995, pp. 345–347

Hersak 2013

Dunja Hersak, « Beyond the Naked Eye. Ethnography Screened through the Scientific Lens », *Critical Interventions*, 11, printemps 2013, pp. 95–104.

Joos 2016

Erwin Joos, *Franck: een uitzonderlijke Antwerpse familie / Franck: An Outstanding Antwerp Family*, Kontich, BAI, 2016.

Hochschild 1998

Adam Hochschild, *King Leopold's Ghost. A Story of Greed, Terror, and Heroism in Colonial Africa*, New York, Houghton Mifflin, 1998 (éd. fr. : *Les fantômes du roi Léopold. Un holocauste oublié*, Paris, Belfond, 1998 ; rééd. *Les fantômes du roi Léopold. La terreur coloniale dans l'État du Congo, 1844–1908*, Paris, Tallandier, 2019).

Kruger 2019

Colleen E. Kriger, « Forgering Power and Memory in West-Central Africa », dans Allen F. Roberts, Tom Joyce et Marla C. Berns (dir.), *Striking Iron. The Art of African Blacksmiths*, (cat. exp.), Los Angeles, Fowler Museum at UCLA, 2019, pp. 350–365.

Lagae, De Palmenaer & Sabakinu Kivilu 2012

Johan Lagae, Els De Palmenaer et Jacob Sabakinu Kivilu, « Koloniale haven », dans Jef Vrelust (dir.), *Wereldhaven. Over handel en scheepvaart*, Wommelgem, BAI, 2012, pp. 106–107.

LaGamma 2011

Alisa LaGamma, *Heroic Africans. Legendary Leaders, Iconic Sculptures* (cat. exp.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2011.

Leysens e.a. 1954

A. Leysens e.a., *Wapenverzameling legaat J. Sieren: tentoonstelling*, Anvers, Oudheidkundige Musea, 1954.

Lukanda Lwa Malale Ndeke 2020

Florent Lukanda Lwa Malale Ndeke, « Bahemba », dans De Palmenaer 2020a, pp. 260–265.

Maes & Lavachery 1930

Joseph Maes et Henri Lavachery, *L'art nègre à l'exposition du Palais des Beaux-Arts du 15 novembre au 31 décembre 1930* (cat. exp.), Bruxelles / Paris, Librairie nationale d'Art et d'Histoire, 1930.

Malraux 1952

André Malraux, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Paris, Gallimard, 1952.

Mathys 2021

Gillian Mathys, « Traces profondes d'une politique identitaire coloniale », dans *Commission spéciale chargée d'examiner l'État indépendant du Congo et le passé colonial de la Belgique au Congo, au Rwanda et au Burundi, ses conséquences et les suites qu'il convient d'y réserver. Rapport des experts*, Chambre des Représentants de Belgique, 2021, pp. 232–235 (<https://www.lachambre.be/FLWB/PDF/55/1462/55K1462006.pdf>).

Maurer 1991

Evan M. Maurer, *The Intelligence of Forms. An Artist Collects African Art*, Minneapolis, The Minneapolis Museum of Art, 1991.

Meeuwis 2020

Michael Meeuwis, « Louis Franck, un donateur différentialiste », dans De Palmenaer 2020a, pp. 78–81.

Meyer & Savoy 2023

Andrea Meyer et Bénédicte Savoy (dir.), *Atlas der Abwesenheit. Kameruns Kulturerbe in Deutschland*, Berlin, Reimer, 2023 (<https://books.ub.uni-heidelberg.de/arhistoricum/catalog/book/1219>).

Mudimbe 1988

Valentin-Yves Mudimbe, *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.

Mulumbati 1975

Ngasha Mulumbati, *L'impact de la colonisation belge sur les institutions socio-politiques traditionnelles de la République*

du Zaïre. Le cas de la société hemba, thèse de doctorat inédite, Université de Bordeaux, 1975.

Neyt 1977

François Neyt, *La grande statuaire hemba au Zaïre* (Publications d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université catholique de Louvain, 12), Louvain-La Neuve, Institut supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'art, 1977.

Nouwligbèto 2020

Fernand Nouwligbèto, *À chaque jour suffit son théâtre (Essai biographique sur l'artiste Lazare Houétin : de la brousse africaine aux gratte-ciel d'Amérique)*, Cotonou, Star Éditions, 2020.

O'Bweng Okwess 2001

Kizobo O'Bweng Okwess, *Les associations socioculturelles à Lubumbashi (1990-2000). Témoignages d'une nouvelle solidarité en milieu urbain congolais*, Lubumbashi, Presses universitaires de Lubumbashi, 2001.

Olbrechts 1937

Frans Olbrechts, *Tentoonstelling van Kongo-Kunst: catalogus* (cat. exp.), Anvers, Comité der Antwerpsche Propagandaweken, 1937.

Olbrechts & Maesen 1946/1959

Frans Olbrechts et Albert Maesen, *Plastiek van Kongo* (cat. exp.), Anvers, Standaard, 1946 (éd. fr. : *Les arts plastiques du Congo belge*, Bruxelles / Anvers, Éditions Érasme, 1959).

Pavis 2011

Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Armand Colin, 1^{ère} éd., 2011.

Pavis 2019

Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2019 (4^e éd. augmentée).

Pelckmans 1994

Geert Pelckmans, *De Duitse kolonie te Antwerpen en haar invloed op de Antwerpse samenleving (19e eeuw-*

1914), mémoire de licence inédit, KU Leuven, 1994.

Petridis 2001

Constantijn Petridis, *Frans M. Olbrechts 1899-1958. Op zoek naar kunst in Afrika* (cat. exp.), Anvers, Etnografisch Museum, 2001.

Raymaekers 2013

Jan Raymaekers, « Het Museum voor Kunst en Folklore van Luluaburg », *Bulletin des séances. Académie royale des Sciences d'Outre-Mer*, 59 (2-4), 2013, pp. 243-282 (https://www.kaowarsom.be/documents/BULLETINS_MEDEDELINGEN/ARSOM_KAOW_Bulletin_59_2-4_DEF.pdf).

Rosoux 2022

Valérie Rosoux, « Negotiating Post-Colonial Legacies. Conflicting Justice Notions in the Belgian Case », *International Negotiation*, septembre 2022, pp. 1-27 (DOI : 10.1163/15718069-bja10064).

Sarr & Savoy 2018

Felwine Sarr et Bénédicte Savoy, *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, UMR 7220 (CNRS – ENS Paris Saclay – Université Paris Nanterre, novembre 2018 (https://collections.naturalsciences.be/ssh-anthropology/home/background/background-documents/sarr_savoy_fr.pdf)).

Sartre 1948

Jean-Paul Sartre, « Orphée noir », dans Léopold Sédar Senghor, *L'anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, PUF, 1948, p. IX (https://dl1.cuni.cz/pluginfile.php/489096/mod_resource/content/1/03b%20-%20Orph%C3%A9%20noir%20-%20Sartre.pdf).

Savoy 2024

Bénédicte Savoy, *À qui appartient la beauté ?*, Paris, La Découverte, 2024.

Senghor 1990

Léopold Sédar Senghor, « Prière aux masques », dans *Œuvre*

poétique, Paris, Seuil, 1990, p. 23.

Sheppard 2017

Rebekah Sheppard, *A History of Encounter, an Encounter with History. The Emil Torday Expedition 1907-1909*, these inédite, Norwich, University of East Anglia, 2017 (https://ueaeprints.uea.ac.uk/id/eprint/67861/1/Rebekah_Sheppard_consolidated.pdf).

Smitz 2024

Nathalie Smitz, *BopCo Species Identification Report*, rapport inédit, Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, septembre 2024.

Spina & Petridis 2017

Luigi Spina et Constantijn Petridis, *Hemba*, Milan, 5 Continents Editions, 2017.

Steinbock & Dibbitts 2023

Eliza Steinbock et Hester Dibbitts (dir.), *De kritische bezoeker. Erfgoedpraktijken in verandering. Work in Progress*, Rotterdam, Wereldmuseum / Maastricht University / Amsterdam, Reinwardt Academie, 2023.

Tallier, Van Eeckenrode & Van Schuylenbergh 2021

Pierre-Alain Tallier, Marie Van Eeckenrode et Patricia Van Schuylenbergh (dir.), *Belgique, Congo, Rwanda et Burundi. Guide des sources de l'histoire de la colonisation. Vers un patrimoine mieux partagé !*, 2 vol., Turnhout, Brepols, 2021 (<https://www.brepolsonline.net/doi/epdf/10.1484/M.STMCH-EB.5.127294>).

Torday & Joyce 1910

Emil Torday et Thomas Athol Joyce, *Notes ethnographiques sur les peuples communément appelés Bakuba ainsi que les peuplades apparentées, les Bushongo*, Bruxelles, Musée royal de l'Afrique centrale, 1910 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6475837f/f370.item.textelimage.zoom>).

Van Beurden 2015

Sarah Van Beurden, *Authentically African. Arts and the Transnational Politics of Congolese Culture*,

Athens (Ohio), Ohio University Press, 2015.

Van Beurden 2017

Jos Van Beurden, *Treasures in Trusted Hands. Negotiating the Future of Colonial Cultural Objects*, Leyde, Sidestone Press, 2017.

Van Beurden 2021a

Jos van Beurden, *Ongemakkelijk erfgoed. Koloniale collecties en teruggave in de Lage Landen*, Zutphen, Walburgers, 2021.

Van Beurden 2021b

Sarah Van Beurden, « Impérialisme culturel et cultures de connaissances », dans *Commission spéciale chargée d'examiner l'État indépendant du Congo et le passé colonial de la Belgique au Congo, au Rwanda et au Burundi, ses conséquences et les suites qu'il convient d'y réserver. Rapport des experts*, Chambre des Représentants de Belgique, 2021, pp. 271–344 (<https://www.lachambre.be/FLWB/PDF/55/1462/55K1462006.pdf>).

Van Beurden & D'Hamers 2021

Sarah Van Beurden et Katrijn D'Hamers (dir.), *Principes éthiques pour la gestion et la restitution des collections coloniales en Belgique*, 2021 (www.restitutionbelgium.be).

Van Beurden et al. 2023

Sarah Van Beurden, Didier Gondola et Agnès Lacaille (dir.), *(Re)Making Collections. Origins, Trajectories, & Reconnections – La fabrique des collections. Origines, trajectoires & reconnections*, Studies in Social Sciences and Humanities, vol. 181, Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 2023.

Van der Cruyssen 1892

Aldemar Van der Cruyssen, *Afrika naar de beste bronnen*, Gand, Vanderpoorten, 1892 (3^e édition).

Vanhee 2016

Hein Vanhee, « On Shared Heritage and Its (False) Promises », *African Arts*, septembre 2016, vol. 49, pp. 1–7 (DOI : 10.1162/AFAR_a_00295).

Vanhee 2023

Hein Vanhee, « Collecting Congo

before World War I. The Spoils of Violent Conquest », dans Van Beurden et al. 2023, pp. 83–95.

Van Nijen 2020

Jolanda Van Nijen, *La restitution du patrimoine culturel africain. L'Afrique au musée, les musées en Afrique : solutions et impasses*, mémoire rédigé pour l'obtention du Certificat Cours de base en muséologie, ICOM, 2019–2020, mai 2020, p. 2 (www.museologie.org/site/file/source/travaux_participants/memoires/la_restitution_du_patrimoine_2020_1.pdf).

Vansina 1963

Jan Vansina, *Geschiedenis van de Kuba van ongeveer 1500 tot 1904*, Annales des Sciences humaines du MRAC, Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 1963.

Vansina 1992

Jan Vansina, « Het Kuba koninkrijk », dans Erna Beumers et Hans-Joachim Koloss, *Kings of Africa. Paleiskunst uit de koninkrijken van Centraal-Afrika. Collectie Museum für Völkerkunde, Berlin* (cat. exp.), Maestricht, Stichting Kings of Africa, 1992, pp. 79–97.

Vansina 2007

Jan Vansina, « La survie du royaume kuba à l'époque coloniale et les arts », *Annales Aequatoria*, 28, 2007, pp. 5–29.

Vansina 2010

Jan Vansina, *Being Colonized. The Kuba Experience in Rural Congo, 1880–1960*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2010.

Verleyen 1956

Emiel J.B. Verleyen, *Congo, Belgisch patrimonium*, Hasselt, Heidelberg, 1956.

Wastiau 1999

Boris Wastiau, *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*, Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 1999.

Weber-Sinn & Ivanov 2020

Kristin Weber-Sinn et Paola Ivanov, « 'Collaborative' Provenance Research – About the (Im) possibility of Smashing Colonial Frameworks », *Museum & Society*, 18 (1), 2020, pp. 66–81.

Colophon

Direction éditoriale

Els De Palmenaer, Donatien Dibwe dia Mwembu, Bram Cleys

Coordination éditoriale

Marianne Thys

Auteurs

Leen Beyers, Lies Buyse, Bram Cleys, Marie-Sophie De Clippele, Els De Palmenaer, Donatien Dibwe dia Mwembu, Dieudonné Kabuetele Ejiba, Yves Kibi Puati Nelen, Prodige Tumba Makonga, Pauline Malengwa Mwanga, Fernand Nouwligbéto, Sachka Vincent
Avec la collaboration de Lotte Bauweraerts, Bruno Claessens, Charlotte Ringoet, Philippe Mikobi Pongo et Constantin Kasongo Kitenge

Rédaction finale

Claude Fagne

Traduction

Muriel Weis (chapitres 1–6, 10)
Claude Fagne (épilogue)
Lucas Bernaerts (annexe)

Conception graphique

Dhondt-Ravijts, Deurne
Brecht Vanzieleghem (couverture)

Cartes et graphiques

Bram Cleys et Dhondt-Ravijts

Suivi iconographique

Tom Van Ghent

Partenaires institutionnels du projet de Recherche de provenance du MAS

AfricaMuseum, Tervuren, Belgique
FARO, Vlaams steunpunt voor cultureel erfgoed, Bruxelles, Belgique
KADOC, Louvain, Belgique
Centre d'art Waza, Lubumbashi, République démocratique du Congo
Université de Lubumbashi, République démocratique du Congo

Frontispice I^{re} partie :

Scénographie de la section congolaise du Musée Vleeshuis, 1939 (?). MAS, Anvers, inv. AE.2009.0152.0010.

Frontispice II^e partie :

Statue à pouvoirs (*nkishi*) appartenant au chef songo meno Nkolomonyi, début du 20^e siècle, bois non identifié, fibres végétales, fragments de peaux de mammifère et de reptile (*Python sebae*), perles de verre, cuivre, fer, raphia, corne de buffle, molaires humaines, 90,5 × 63 × 58 cm.

MAS, Anvers, inv. AE.1940.0001.0047, donation de la famille de Paul Osterrieth, 1940.

Frontispice III^e partie et couverture:

Statue d'ancêtre hembra représentant une figure masculine debout (*singiti*), 19^e siècle (?), bois et patine huileuse, 89 × 22,5 × 22 cm.

MAS Anvers, inv. AE.0864, achat à Béla Dezsó Hein, 1931, ancienne collection Henri Pareyn.

Frontispice IV^e partie :

Figure féminine agenouillée tenant une calebasse, Hembra, 20^e siècle, bois, cuivre, 28 × 26,5 × 14 cm.

MAS, Anvers, inv. AE.1958.0015.0001, donation Willy Jambers, 1958.

Crédits photographiques

Nous nous sommes efforcés de contacter tous les ayants droit. Quiconque estime néanmoins pouvoir faire valoir des droits est invité à contacter le MAS | Museum aan de Stroom, Hanzenstedenplaats, 1, B-2000 Antwerpen

Bernard de Grunne, Bruxelles : ill. 14

Dieudonné Kabuetele Ejiba, Kabinda : ill. 31, 32, 33

Centre d'art Waza, Lubumbashi, photo Kevin Kabambi : ill. 53, 54 ; photo Ted Kayumba-Kasongo : ill. 65, 67

MAS, Anvers, photo Sarah Blee : ill. 56 ; photo Els De Palmenaeer : ill. 55, 62, 63, 68, 69, 70, 72, 73 ; photo Bart

Huysmans : ill. 13, 39 ; photo Bart Huysmans et Michel Wuyts : ill. 7, 8, 9, 20, 34, 45, 66, 74, frontispice III^e et IV^e

parties ; photo Tom Van Ghent : ill. 6, 57, 58, 59, 60, 61, frontispice II^e partie ; photographe inconnu : ill. 36, 37, 51

Philippe Mikobi Pongo, Lubumbashi : ill. 40

Albert Paulis : ill. 15

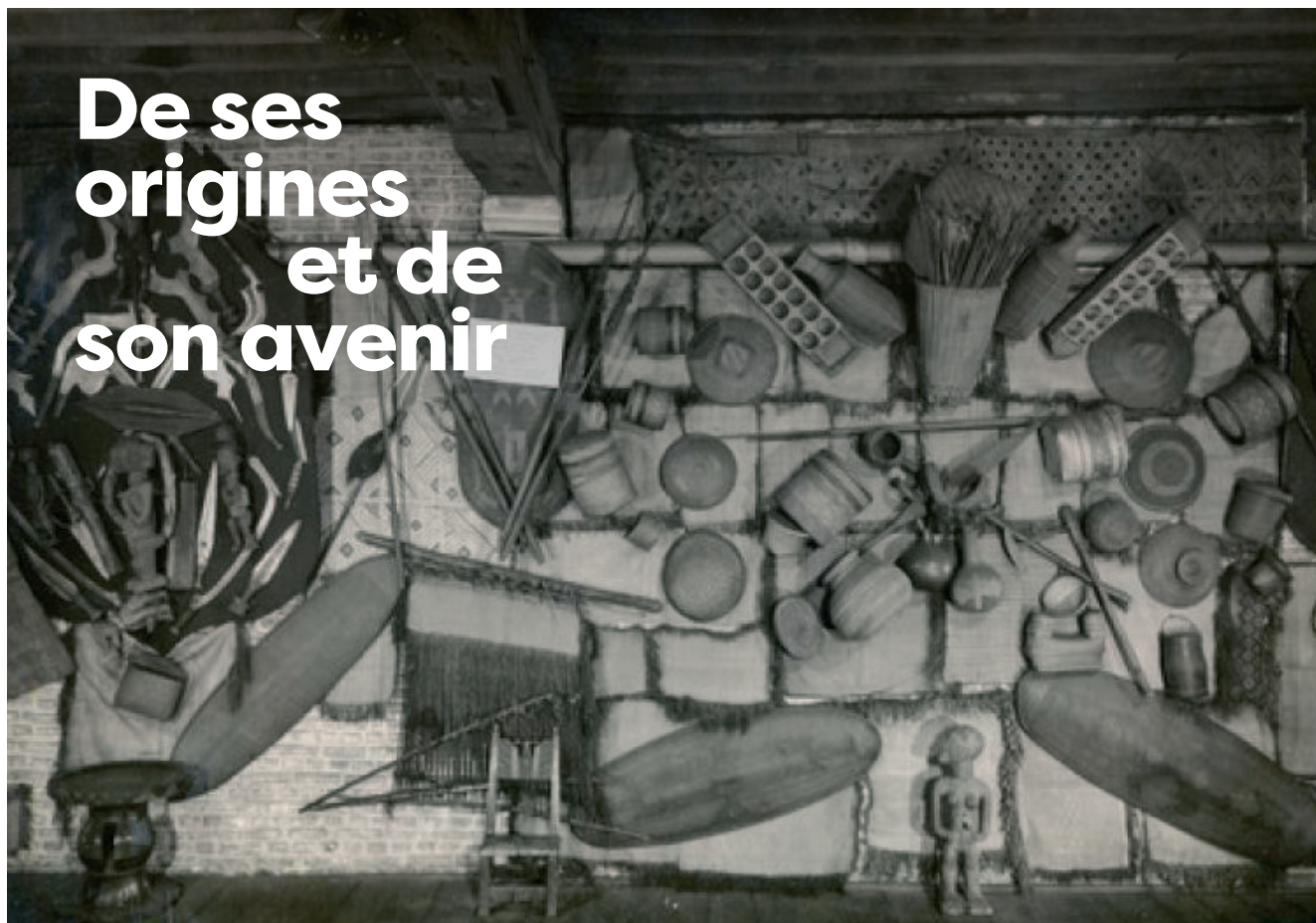
Geert Van der Snickt : ill. 24, 25

Germaine Van Parys : ill. 47

Une publication du MAS | Museum aan de Stroom, Anvers, Belgique © 2025 textes : MAS et les auteurs. Aucune partie de cet ouvrage ne peut être reproduite ou publiée, par impression, photocopie, microfilm ou tout autre moyen, sans l'autorisation écrite préalable du MAS, Anvers.



De ses origines et de son avenir



**M
A
S**

Dans le territoire qui correspond aujourd'hui à la République démocratique du Congo, d'innombrables objets culturels ont été spoliés durant la période coloniale (1885–1960). Ces faits sont intervenus dans un contexte de violences et de rapports de force d'ordre colonial. Nombre de ces objets ont ainsi été cédés sous la contrainte, puis expédiés à Anvers, où ils ont trouvé place chez des collectionneurs et dans des musées. Par divers chemins, ils ont finalement abouti au MAS | Museum aan de Stroom, qui conserve aujourd'hui environ 3.800 de ces objets, désormais détachés de leur communauté d'origine.

Le MAS a initié des recherches sur leur provenance et sur les circonstances dans lesquelles certaines pièces majeures ont été soustraites à leurs propriétaires d'origine. Cet ouvrage est le résultat de cette étude approfondie, menée dans une perspective belgo-congolaise. Le MAS souhaite le partager en toute transparence avec un large public en Belgique, au Congo et au-delà. Ce rapport met ainsi en lumière l'histoire de la collection, mais aussi la valeur qu'elle conserve aujourd'hui pour les artistes et les communautés congolaises. Les connaissances qui en découlent sont essentielles pour permettre la poursuite du dialogue sur l'avenir de la collection, mais aussi pour envisager une réparation.