

Ecole Supérieure d'Art d'Avignon

Mémoire de fin d'étude

ETUDE ET TRAITEMENT DE CONSERVATION-RESTAURATION
DEUX MASQUES BAYAKA DU MUSEE D'ETHNOGRAPHIE DE GENEVE

De l'objet à la collaboration entre conservateurs-restaurateurs européens et africains dans le cadre de la restitution du patrimoine africain.



Manon Raynaud

Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique
Option Art – Mention Conservation-Restauration
Session 2022





ETUDE ET TRAITEMENT DE CONSERVATION-RESTAURATION

DEUX MASQUES BAYAKA DU MUSEE D'ETHNOGRAPHIE DE GENEVE

De l'objet à la collaboration entre conservateurs-restaurateurs européens et africains dans le cadre de la restitution du patrimoine africain ?

Manon Raynaud

Mémoire de master II - Diplôme National Supérieur d'Expression Artistique Mention Art Spécialité Conservation-Restauration des biens culturels

Direction de mémoire et direction de projet

Bernard Muller, professeur d'anthropologie à l'école supérieure d'art d'Avignon.

Jury

Président : **Roland MAY**, directeur du centre interdisciplinaire de conservation et restauration du patrimoine à Marseille.

Enseignant coordinateur : **Salma GUEZAL**, professeure d'enseignements artistiques, spécialité sciences de la conservation-restauration des biens culturels.

Membre : **Thierry BONNOT**, anthropologue, chargé de recherches au CNRS, membre de l'Institut de recherche interdisciplinaire sur les enjeux sociaux (IRIS, Paris).

Membre : **Camille ALEMBICK**, restauratrice spécialisée dans les matériaux organiques et consultante en conservation préventive.

Membre : **Odile GUICHARD**, conservatrice et directrice de la fondation Louis Vouland d'Avignon.

REMERCIEMENTS

Pour commencer, je tiens à remercier **Mit Makambu Nkosi**, étudiante en conservation-restauration à l'Académie des beaux-arts de Kinshasa, avec qui je suis très heureuse d'avoir partagé ce projet. Je la remercie particulièrement pour l'accueil chaleureux qu'elle m'a réservé à Kinshasa. Plus qu'une très bonne relation de travail, c'est une belle amitié qui s'est nouée cette année.

Je tiens également à exprimer ma profonde gratitude à **Bernard Muller**, mon directeur de mémoire, pour son engagement, ses relectures, ses précieux conseils et sa bienveillance.

Je remercie l'équipe du musée d'ethnographie de Genève pour leur soutien dans ce projet et la confiance qu'ils m'ont accordée en me confiant ces deux objets. Particulièrement **Isabel Garcia-Gomez** et **Lucie Monot** pour leur implication, leur soutien, leurs conseils avisés, leur bienveillance et pour avoir partagé avec moi leur perception fine et sensible des objets ethnographiques. **Floriane Morin** pour avoir pris le temps de m'envoyer toutes les archives nécessaires à ma recherche. **Kilian Anheuser** grâce à qui j'ai obtenu un financement qui m'a permis de réaliser un voyage à Kinshasa sans lequel ce travail n'aurait pas eu la même ampleur.

Je remercie l'équipe du musée du Quai Branly – Jacques Chirac de m'avoir reçue en stage cette année, particulièrement **Stéphanie Elarbi** pour m'avoir accompagnée avant, durant et après ce stage et pour ses nombreux conseils, notamment pour le traitement réalisé sur les masques. **Gaëlle Beaujean** pour le vif intérêt qu'elle a porté à ce projet.

Je tiens à remercier toutes les personnes rencontrées à Kinshasa, particulièrement Monsieur **Henri Kalama Akulez**, directeur général de l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa, pour la confiance qu'il nous a accordée à Mit et moi-même. Madame **Francine Mava**, pour son implication, son affection et l'énergie qu'elle a déployée pour que notre projet puisse avancer au mieux durant mon séjour kinois. Le Professeur **Jean Damascène Bwiza Kinamula**, directeur de mémoire de Mit, pour m'avoir mise en contact avec Mit, pour avoir cru en nous et pour son investissement dans notre travail. Le professeur **Franck Kibasa Landamo**, le Professeur **Tite Cizanga Mbayabu**, le professeur **Franck Dikisongele Zatumua**, le professeur **Placide Mumbembele** et le professeur et directeur du musée national de la R.D.C **Henry Bundjoko**, pour avoir pris le temps de répondre à toutes mes questions.

Je n'oublie pas les étudiants **Liliane Feza Tshikuta** que je remercie pour les nombreux échanges que nous avons eus, ainsi que pour de m'avoir prêté de nombreux ouvrages qui ont enrichi ma recherche. **Rodrigue Ilonga Basele**, pour m'avoir consacré une journée afin de me faire visiter les musées où il travaille ainsi que leurs réserves. **Bill Muteba-Ali-Kawaya** qui restaure également des masques *bayaka* dans le cadre de son mémoire et avec qui les échanges ont été riches et **Serge Mwela-Katende**. Je les remercie tous pour leur accueil chaleureux.



Je remercie l'ensemble des personnes spécialisées ayant accepté de répondre à mes questions, dont le chercheur **Honoré Tchatchouang**, pour son expertise concernant le travail collaboratif. **Julien Volper**, conservateur des collections ethnographiques de l'Africa Museum à Tervuren en Belgique, pour ses précieuses connaissances. **Siska Genbrugge**, conservatrice-restauratrice de l'Africa Museum, pour ses conseils sur la conservation-restauration des masques *bayaka*. **Camille Romeggio**, conservatrice-restauratrice spécialisée en objets ethnographiques, pour ses connaissances sur les pigments et son retour d'expériences sur des projets collaboratifs entre acteurs du patrimoine européens et africains. **Thierry Martel**, conservateur-restaurateur spécialisé en peinture, pour ses précieux conseils concernant le traitement de la couche picturale des masques et pour tout ce qu'il m'a apporté depuis le début de mes études.

Je remercie évidemment l'ensemble de l'équipe enseignante de l'Ecole Supérieure d'Art d'Avignon, en particulier **Marc Maire**, pour avoir complètement changé ma perception des objets ethnographiques. **Camille Benecchi**, pour avoir été sensible à ce projet dès le début et pour l'avoir suivi durant toute son évolution. **Emilie Masse**, pour son énergie et sa disponibilité. **Salma El Ghezal**, pour son accompagnement. **Marie Boyer**, **Hervé Giocanti**, **Mylène Malberti** et **Jill Myhill**, pour leurs conseils.

Mais également l'équipe administrative et technique, particulièrement **Morgan Labar**, directeur de l'établissement, pour son aide et son engagement pour créer un partenariat pérenne entre l'E.S.A.A et l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa. **Raphaëlle Mancini**, pour l'énergie qu'elle a investie à chaque étape du projet pour qu'il puisse être mené à bien. **Cécile Cavagna**, **Emilie Chabert**, **Emilie Cosme** et **Laetitia Herbet**, pour leur gentillesse et leur disponibilité avec les étudiants. **Delphine Pauletto**, pour son aide, ses conseils et son écoute pour enrichir notre travail de lectures finement choisies. **Pascal Genty**, l'homme qui parle à l'oreille des machines, grâce à qui tout problème informatique trouve vite sa solution. **Jean-Louis Praet**, dont le soin qu'il porte à entretenir notre école nous a permis de travailler dans de bonnes conditions.

À tous ceux qui ont participé de près ou de loin à cette étude.

Je n'oublie pas tous mes camarades de promotion, particulièrement **Carla Theil**, mon acolyte depuis quatre ans.

Je remercie tendrement **Etienne Di Pippa** de m'avoir soutenue.

Enfin, je tiens à remercier **mes parents**, **mes frères** et **mes sœurs** pour leur soutien sans faille, leurs conseils, leur implication et qui m'ont permis d'en arriver jusqu'ici.

MUSEE D'ETHNOGRAPHIE DE GENEVE



Désignation : Masque
Nom vernaculaire : *Ndeemba*
Ethnonyme : Yaka
Usage : Porté lors du *Nkiindzi Mukanda*.
Provenance : Province de Kwango, R.D.C
Datation : Fin XIXème, début XXème
Dimensions : H57cm x L42cm x P45cm.
Date de collecte : 1938
Collecté par : Hans Himmelheber
Propriétaire : Musée d'Ethnographie de Genève
N° d'inventaire : ETHAF 015938



Désignation : Masque
Nom vernaculaire : *Ndeemba*
Ethnonyme : Yaka
Usage : Porté lors du *Nkiindzi Mukanda*.
Provenance : Province de Kwango, R.D.C
Datation : Fin XIXème, début XXème
Dimensions : H49cm x L40cm x P40cm.
Date de collecte : 1938
Collecté par : Hans Himmelheber
Propriétaire : Musée d'Ethnographie de Genève
N° d'inventaire : ETHAF 015940



RESUME / ABSTRACT

Ce mémoire porte sur la collaboration entre restaurateurs européens et africains, dans le cadre de la restitution du patrimoine africain. Ce sujet sera traité à travers l'étude et la conservation-restauration de deux masques *Ndeemba* bayaka. Ces masques sont originaires de la région de Kwango en République Démocratique du Congo et sont aujourd'hui conservés au Musée d'Ethnographie de Genève. Cette étude vise à tenter d'élaborer des outils de collaboration adaptés à notre discipline et à poser un regard critique sur la déontologie et les pratiques de conservation-restauration occidentales. Cette collaboration permettra d'aboutir à un protocole d'intervention adapté aux valeurs des masques ainsi qu'aux conditions de conservation de l'espace où les masques seront conservés après restitution.

This dissertation focuses on the collaboration between European and African conservators, in the context of the restitution of African heritage, through the study and conservation-restoration of two *Ndeemba* bayaka masks. These masks are from the Kwango region in the Democratic Republic of Congo and are now kept at the Museum of Ethnography in Geneva. This study aims to try and develop collaborative tools adapted to our discipline and to take a critical look at Western conservation-restoration ethics and practices. This collaboration will lead to an intervention protocol adapted to the values of the masks as well as to the conservation conditions of the space where the masks will be kept after the restitution.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	4
RESUME / ABSTRACT	7
TABLE DES MATIERES	8
INTRODUCTION	14
RECHERCHES HISTORIQUES ET ANTHROPOLOGIQUES	17
A. L'enquête menée autour des deux masques	18
1. Présentation des deux masques	18
2. Contextualisation	19
3. Être Yaka aujourd'hui	21
4. Le Congo-Belge	22
5. Le contexte d'usage des masques, la cérémonie d'initiation <i>Mukanda</i>	23
6. Hans Himmelheber, un grand changement dans l'étude de l'art africain.	32
7. Himmelheber et le MEG.	35
8. Le statut des collections ethnographiques en Europe.	36
9. La méconnaissance des matériaux constitutifs et des modes de fabrication des objets.	38
B. Vers une nouvelle définition du musée	38
1. La « décolonisation » des musées.	38
2. Une nouvelle éthique relationnelle.	39
3. La restitution du patrimoine africain, sujet sensible et peu nuancé.	40
4. Le positionnement de l'I.C.O.M face à ces nouveaux enjeux.	42
5. Le Musée d'ethnographie de Genève et son processus de décolonisation.	43
6. La décolonisation de la conservation-restauration.	44
C. Une collaboration équitable	45
1. Pourquoi travaillons-nous ensemble ?	45
2. Mon séjour à Kinshasa.	46
3. Protocole à appliquer en cas de restauration avant restitution.	47
ETUDE STYLISTIQUE ET TECHNOLOGIQUE	49
1. La partie faciale	51
2. La coiffe	53
3. Le collier de fibres végétales	59
4. L'assemblage des éléments entre eux	61
5. La catégorie des deux masques étudiés	61
ETAT DE CONSERVATION ET MECANISMES D'ALTERATION	63
A. Remarques générales	65



1. Empoussièrèment.....	65
B. La partie faciale	65
1. Lacunes et fragmentation du bois.....	65
2. Accrocs	66
3. Lacunes et ancienne restauration	67
4. Les traces d'usage	67
5. Couche picturale peu liée.....	68
6. Couche picturale lacunaire.....	68
7. Numéro d'inventaire trop visible	69
C. La coiffe	69
1. Encrassement	69
2. Soulèvements et lacunes de la couche picturale	70
3. Déchirure et déformation de la toile de raphia sur une antenne.....	72
4. Lacunes au niveau des liens en raphia inter antennes.....	72
D. LE COLLIER DE FIBRES VEGETALES.....	78
1. Des traces d'usage.....	78
2. Rupture des fibres et perte de matière.....	79
3. Déformation des fibres.....	79
E. Résumé des altérations	81
TESTS ET PROPOSITION DE TRAITEMENT.....	83
A. Classification des altérations et objectifs des interventions.....	85
B. Tests effectués.....	86
1. Test de nettoyage.....	86
2. Tests de refixage de la couche picturale des coiffes	87
3. Tests de résistance des adhésifs au climat tropical	91
TRAITEMENT DE CONSERVATION-RESTAURATION ET RECOMMANDATIONS DE CONSERVATION PREVENTIVE.....	93
A. Protocole de traitement de conservation-restauration	94
1. Dépoussiérage	94
2. Refixage de la couche picturale.....	94
Retrait du fil de fer et remise en forme des fibres de raphia sur le masque 38.	94
3. Déplacement du numéro d'inventaire du masque 38.	94
2. Remise en forme de la toile de raphia autour de l'extrémité de l'antenne avant du masque 38. 94	
B. Protocole à appliquer en cas de restauration avant restitution.	95
C. Traitement de conservation-restauration.....	95
1. Dépoussiérage.....	95



2.	Refixage de la couche picturale.....	96
3.	Retrait du fil de fer et remise en forme des fibres de raphia sur le masque 38.	96
4.	Déplacement du numéro d'inventaire du masque 38.	96
5.	Remise en forme de la toile de raphia autour de l'extrémité de l'antenne avant du masque 38.	97
D.	Recommandations concernant la conservation préventive et la présentation des masques..	97
1.	Eclairage	97
2.	Températures et humidité relative	98
3.	Manipulations.....	98
4.	Conditionnement de stockage	98
5.	Conditionnement de transport	99
	ANNEXES.....	101
	CONCLUSION	101
	BIBLIOGRAPHIE.....	102
	ANNEXES.....	106
	Annexe 1 : corpus de 11 objets collectés par Hans Himmelheber en 1938 pour le M.E.G.	106
	Annexe 2 : Lettre écrite en 1938 par Hans Himmelheber à Eugène Pittard au sujet de la collecte d'objets bayaka. Archives du M.E.G.	109
	Annexe 3 : Lettre écrite en 1938 par Hans Himmelheber à Eugène Pittard au sujet de son séjour au Gabon. Archives du M.E.G.....	111
	Annexe 4 : Facture envoyée en 1933 par Hans Himmelheber à Eugène Pittard de Côte d'Ivoire. Archives du M.E.G.	113
	Annexe 5 : Relevé des motifs du masque 38	114
	Annexe 6 : Relevé des motifs du masque 40	115
	Annexe 7 : Observations au microscope USB du masque 38	116
	Annexe 8 : Observations au microscope USB du masque 40.	117
	Annexe 9 : Test de résistance des adhésifs au climat tropical.....	118
	Annexe 10 : Masque 38 après traitement	123
	Annexe 11 : Masque 40 après traitement.	124
	Annexe 12 : Fiche technique de l'aquazol®.	125



Contexte d'étude

L'étude technologique et le constat d'état de ces masques sont réalisés en vue de leur restauration dans le cadre du diplôme national supérieur d'expression plastique mention conservation-restauration à l'Ecole Supérieure d'Art d'Avignon.

Conditions d'intervention

Lieu : Atelier de restauration de L'E.S.A.A

Présentation : Objets libres, manipulables sous lumières artificielles indirectes.

Conditionnement : Plateau en carton neutre, socle en mousse de polyéthylène couverte d'intissé de polyéthylène (Tyvek®).

Date de l'étude : Année scolaire 2021-2022.

Etudiant en charge de l'étude et de la restauration : Manon Raynaud.

Directeur de mémoire : Bernard Müller.

Personne de référence au M.E.G : Isabel Garcia-Gomez (conservatrice-restauratrice).

Afin de simplifier la lecture de ce document, les masques seront respectivement nommés par les deux derniers chiffres de leur numéro d'inventaire et accompagnés de bandeaux de couleurs différentes. Ainsi, le masque ETHAF 015938 sera désigné « **Masque 38** » et le masque ETHAF 015940 sera désigné « **Masque 40** ».

Sigles employés dans le mémoire :

E.S.A.A : Ecole Supérieure d'Art d'Avignon.

A.B.A.K : Académie des Beaux-Arts de Kinshasa.

M.E.G : Musée d'Ethnographie de Genève.

M.Q.B : Musée du Quai Branly Jacques-Chirac.

M.N.R.D.C : Musée national de la République Démocratique du Congo.

I.M.N.C : Institut des Musées Nationaux du Congo.

I.C.O.M : International Council of Museum.



Congo, tu n'es pas comme les autres !

Ton avenir n'en finit pas de cahoter
 À chaque répulsion des temps et des lieux
 Ton présent capote et tes signes mentent
 Ils t'offrent de la dorure pour ta façade
 Celle qui camoufle les sottises des notables
 Les balivernes des chefs coutumiers ivres
 Ton futur peine à s'écrire sur tes pages
 Aux plis et replis de tes destins décomposés
 Car, tu n'es pas comme les autres

Ton berceau est un bassin providentiel
 Des ressources énergétiques et de végétation
 Des minerais recherchés sous une terre prodigieuse
 Tu es l'adoubé des cieux et des ancêtres
 Mais, malgré ta fertilité, où est ta souveraineté ?
 De ta dimension, ils cherchent la balkanisation
 Riche, tu n'es pas encore affranchi de la pauvreté
 Ils te convoitent et te courtisent pour te voler
 Leurs cabales séculaires visent à te déstabiliser
 Car, tu n'es pas comme les autres

Il est vrai que leurs gadgets s'expriment avec ton coltan
 Les cous de leurs femmes sont sertis de tes diamants
 Il est vrai que les ogives de leurs vaisseaux spatiaux
 Qui sillonnent l'espace bleu sont de ton cobalt
 Que l'or de tes alluvions, de tes entrailles mortifiées
 Décorent leurs palais, leurs dentiers et leurs montures
 Il fait jour dans leurs profondes nuits avec ton cuivre
 Mais, ils fanfaronnent pendant que tu te cramponnes
 Pendant qu'ils consolident ta misère et t'achètent
 À travers leurs contrats confectionnés de tous les maux,
 De tous les mots porteurs de faux espoirs, de fausse gloire
 Car, tu n'es pas comme les autres

Ils ont tellement pris, qu'ils sont surpris
 De te voir encore debout, riant et dansant
 Aux rythmes de tes fétiches aux mille lucioles
 Ressuscité sur les cendres de ta sève immortelle
 Malgré la présence des renégats parmi ta progéniture
 Ces tristes bonimenteurs, acteurs de matricides
 Eux qui ont décrété l'amitié pour les pillards
 Ceux qui cherchent à assécher la moelle de ton existence
 Et s'éteignent à éteindre la flamme sur ton pas
 Car, tu n'es pas comme les autres
 Congo Ô¹

¹ Lambert M. Kabatantshi, *Du sang à l'odeur des larmes suivi de Sentiments démultipliés : poèmes* (Saint-Denis: Édilivre, 2018) pages 7 et 8.

INTRODUCTION

En 1997, le professeur James Clifford a proposé l'idée de « musées comme zones de contact »² où différentes cultures entrent en contact et collaborent pour tenter de créer un environnement muséal propice à la discussion et à la compréhension. Aujourd'hui, Internet facilite la connexion de personnes de cultures et d'horizons différents, leur permettant de collaborer et d'échanger sur tous les sujets³.

Les musées ne sont pas des espaces neutres où l'on s'adonne à une observation passive. Ce sont des espaces controversés, « éminemment [liés] au politique⁴ » et donc généralement en phase avec l'actualité. La tendance actuelle vise à passer progressivement d'espaces exclusifs et coloniaux à des espaces inclusifs, promouvant durabilité et équité et où l'on opère de façon professionnelle et éthique⁵. Ce changement implique de reconsidérer globalement les institutions muséales et donne lieu à des questionnements essentiels comme « qui a le droit de représenter une culture, ou un groupe de personnes, dans un monde globalisé et comment est-il possible de représenter une minorité, ou une culture non-occidentale, sans les exploiter ?⁶ ». Clifford déclare que nous pourrions « commencer à lutter contre les difficultés de dialogue, d'alliance, d'inégalité et de traduction »⁷ qui accompagnent le territoire de la conservation d'expositions ethnographiques. Cette réciprocité au sein des zones de contact est la clé qui permet de tendre vers une décentralisation contre l'héritage colonial toujours influent. Cette réciprocité, Felwine Sarr la défend également en parlant d'une « nouvelle éthique relationnelle »⁸ basée sur un équilibre permettant un enrichissement mutuel entre les différents partis, européens et africains, notamment autour de la question de la restitution. Pour atteindre cet équilibre relationnel, il faut penser un universel multiple et non plus uniquement occidental. Ce que Felwine Sarr dénonce, c'est que le patrimoine ethnographique dans les musées européens est plus à l'image des cultures qui les conservent que de celles qui les ont produits. Par conséquent, pour atteindre cette réciprocité, il est nécessaire de réviser un système de collaboration avec chaque groupe concerné afin de « développer les échanges scientifiques et la coopération culturelle entre les institutions culturelles et universitaires entre les pays » pour « améliorer la connaissance réciproque des publics des États parties sur l'art africain et la provenance des objets présentés dans leurs musées » en définissant « un programme de missions d'assistance technique, de coopération et d'expertise

² James Clifford, *Museums as contact zones in Routes: travel and translation in the late twentieth century* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1997).

³ Olivia Marciano, « RxArt — James Clifford's "Museums as Contact Zones" », 21 avril 2014, <https://rxart.net/blog/james-cliffords-museums-contact-zones/>.

⁴ Julien Bondaz, « Camille Mazé, Frédéric Poulard et Christelle Ventura (dir.), *Les Musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel*: Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2013 », *Gradhiva*, n° 20 (1 octobre 2014): 280-81, <https://doi.org/10.4000/gradhiva.2911>.

⁵ « Vers une nouvelle définition du musée : Nous avançons ensemble ! », International Council of Museums, 25 février 2022, <https://icom.museum/fr/news/vers-une-nouvelle-definition-du-musee-nous-avancons-ensemble/>.

⁶ Olivia Marciano *op.cit.*

⁷ *ibid*

⁸ Bénédicte Savoy et Felwine Sarr, « Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle » (Paris, novembre 2018).

relevant de leurs domaines de compétences dans les domaines de la conservation, la restauration et la mise en valeur des biens culturels »⁹.

Ainsi, depuis le 13 juin 2021, ce travail de recherche a permis de nombreux échanges entre le musée d'ethnographie de Genève, le Musée National de la R.D.C, l'Institut des Musées nationaux du Congo, l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa et l'Ecole Supérieure d'Art d'Avignon. Ces échanges sont nés d'une collaboration étroite entre Mit Makambu Nkosi, étudiante en dernière année en conservation-restauration à l'A.B.A.K et moi-même, étudiante en master 2 en conservation-restauration à l'E.S.A.A. Internet peut être considéré comme notre première zone de contact. En effet, nos échanges ont débuté le 14 septembre 2021 par messages et échanges téléphoniques et ceux-ci nous ont permis de faire connaissance et de discuter des objets que nous pouvions sélectionner pour notre étude. Ainsi, ce travail collaboratif portera sur deux masques bayaka pour ma part et quatre céramiques archéologiques congolaises pour Mit¹⁰. Ces objets sont ensuite devenus nos intermédiaires permettant de faire dialoguer nos différents paradigmes. Toutefois, ce mémoire traitera uniquement de l'étude des deux masques bayaka et le mémoire rédigé par Mit traitera, quant à lui, uniquement de l'étude des quatre céramiques.

Le 11 avril 2022, la ville de Kinshasa est devenue notre deuxième zone de contact. Ce voyage nous a permis, à Mit et moi-même, de nous rencontrer en personne et de poursuivre notre collaboration autrement. Ce séjour m'a également permis de voir les objets d'étude de Mit et nous a amené à réfléchir, ensemble, à la manière de mettre nos recherches en synergie. Par ailleurs, j'ai pu rencontrer Madame Mava, coordinatrice de la formation en conservation-restauration à l'A.B.A.K, Monsieur Bwiza, professeur d'anthropologie à l'A.B.A.K et directeur de recherche de Mit, les autres étudiants de la promotion et les chercheurs et professeurs identifiés par Mit pour enrichir ma recherche sur les masques. Enfin, au cours de ce voyage, nous avons pu choisir un lieu d'accueil pour la restitution fictive des masques.

« L'acquisition est en fait le moment précis où la trajectoire sociale de l'objet croise celle de son détenteur : c'est le point de jonction entre deux biographies, une rencontre – terme très souvent utilisé par les collectionneurs et amateurs au sujet de l'achat d'un objet¹¹ ». Dans ce cas précis, il ne s'agit pas d'une acquisition mais d'un prêt de deux masques du M.E.G à l'E.S.A.A. Cependant, cela n'en fait pas moins le point de rencontre entre quatre biographies, celles des deux masques, celle de Mit et la mienne.

Dans une première partie je vais présenter le travail d'enquête, réalisé autour de ces deux masques. La deuxième partie portera sur l'étude technologique et stylistique des masques et enfin, la troisième partie portera sur le traitement de conservation-restauration.

⁹ *Ibid.* p.108.

¹⁰ Nos différentes spécialisations et la distance géographique avec laquelle nous avons dû travailler cette année nous ont amenées à travailler sur des objets d'étude différents.

¹¹ Thierry Bonnot, *La vie des objets : d'ustensiles banals à objets de collection*, Collection Ethnologie de la France (Paris: Maison des sciences de l'homme, 2002),p99.





PARTIE I

RECHERCHES HISTORIQUES ET ANTHROPOLOGIQUES

Comment deux masques du Kwango sont-ils arrivés dans un atelier de l'.E.S.A.A ? Pourquoi ont-ils suscité l'intérêt d'un ethnologue, collectionneur et marchand d'art en 1938 ? Quelles étapes ont-ils pu traverser pour passer du statut d'outils pédagogiques au statut d'objets d'art ? Comment se fait-il qu'un même objet ne puisse pas être vu par les femmes et les enfants au début de sa vie pour finalement être restauré par une femme 85 ans plus tard ? Comment les masques bayaka peuvent-ils s'inscrire dans une hiérarchie stricte lorsqu'ils sont en usage et être tous conservés de la même manière une fois entrés dans les collections muséales ?

A. L'enquête menée autour des deux masques

1. Présentation des deux masques



Figure 1 : Carte des vingt-six provinces de la R.D.C après le découpage territoire de 2015. Source : radio Okapi.

Les deux masques étudiés sont des masques bayaka collectés en 1938 par l'ethnologue et collectionneur allemand Hans Himmelheber. Ils font partie d'un corpus de onze objets, dont sept masques, collectés en même temps dans la province de Kwango dans l'ouest de la République Démocratique du Congo¹².

Dans une de ses lettres¹³ postées depuis Léopoldville (ancien nom de la ville de Kinshasa entre 1881 et 1960) le 13/09/1938 et adressée au professeur Eugène Pittard (fondateur puis directeur durant 50 ans du M.E.G), il écrit qu'il a collecté une dizaine d'objets bayaka qu'il liste avant de préciser que :

"Tous ces objets proviennent de l'extrême nord-ouest du territoire Bayaka, entre les rivières Kwango et Lubisi. Sauf la statuette, ils servent tous à la nkanda, communauté de garçons circoncis".

Dans sa lettre, il évoque sept masques et une coiffe de plume nommée *mwelo*. Parmi les sept masques, il liste trois masques *Mbala*, deux masques *Ndemba*, un masque *Zekele* et un masque dont la catégorie n'est pas identifiée. Parmi les deux masques sélectionnés pour cette étude, l'un apparaît comme étant un masque *Ndemba* sur la fiche d'identification du musée, et l'autre comme étant un masque *mbala*. L'un viendrait du village Nkanga et aurait été fourni au musée avec un petit sachet contenant un morceau cassé, l'autre du village Mtanda mais le numéro d'inventaire inscrit au crayon est accompagné d'un point d'interrogation. Nous pouvons supposer que, Hans Himmelheber n'ayant accompagné sa liste d'aucune description permettant d'identifier clairement les masques, Eugène Pittard a pu tenter de comprendre lui-même la typologie des masques avec les éléments qu'il possédait et noter ensuite les numéros d'inventaire, attribués aux différents éléments de cette collection, au crayon à papier directement sur la liste.

¹² Cf annexe 1 page 106.

¹³ Cf annexe 2 page 109.

2. Contextualisation

« L'Afrique écrira sa propre histoire¹⁴ ». Lorsque Patrice Lumumba, père de l'indépendance congolaise, a écrit ces mots à son épouse, il espérait une réinterprétation des études occidentales coloniales sur l'histoire du Congo afin que les Congolais reprennent le contrôle du discours qui les représente.

S'essayer à présenter et définir toute une culture en un paragraphe dans un mémoire, surtout lorsqu'elle nous est étrangère, est impossible, réducteur, essentialiste et relève d'un réflexe colonial. Le processus de classification et de définition des peuples est étroitement lié à celui de construction de catégories raciales débuté au cours du XVIII^e siècle et se développant activement à partir du milieu du XIX^e siècle via la médecine coloniale qui joue un rôle fondamental dans la classification de l'humanité en supposées « races ». S'appuyant sur l'héritage de la physiognomonie, selon laquelle la morphologie du corps et les traits du visage seraient le reflet de l'âme, les médecins de terrain présents dans les différentes colonies tentent, en effet, de définir les caractéristiques morales des peuples qu'ils rencontrent, afin d'établir un inventaire des portraits détaillés des différentes « races » africaines et de les classer.

Lorsque l'on cherche « Yaka » sur internet, le premier résultat que l'on obtient est une page wikipédia intitulée « Yaka (peuple) » où, dans la catégorie « Géopolitique des Yaka », l'on trouve ce type de propos : « Les Yaka constituent un peuple homogène, discipliné, travailleur et guerrier qui occupe les plateaux du Kwango dans le sud-ouest de la République démocratique du Congo. Ce sont principalement des agriculteurs qui cultivent du manioc, de l'arachide, des ignames, des courges, du maïs, des haricots, du café robusta, et qui élèvent de la volaille et du petit bétail. Ils sont également de bons chasseurs dans les clairières et forêts des rivières Kwango et Wamba. »¹⁵. Cette présentation, pourtant mise à jour en 2022, est un parfait exemple du réflexe colonial évoqué ci-dessus. On peut remarquer ici une volonté d'assignation ethnique et une telle volonté de mettre les individus dans des cases que cela donne le sentiment que ce peuple est figé dans le temps. Lorsque je me suis rendue à l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa, le professeur Tite Cizanga Mbayabu m'a demandé, « qu'est-ce que tu entends par Yaka ? Ce n'est pas quelque chose de tangible, est-ce que tu prends en compte toutes les influences autour ? ». Aucun peuple vivant n'est figé dans le temps. Or, souvent dans les musées, nous pouvons lire des présentations donnant ce sentiment-là. Par exemple, en 2021 les musées universitaires de Kinshasa ont proposé l'exposition « Vivre ensemble pour la cohésion nationale » au département d'anthropologie. Dans le catalogue de cette exposition, nous pouvons trouver une brève présentation de l'ethnie Yaka qui, si elle est moins figée temporellement, ne précise pas pour autant de date permettant de se situer précisément, ni la situation actuelle de ce peuple :

Les Yaka vivent dans le Kwango. Leur Etat représente toutes les populations soumises à l'hégémonie Lunda et qui paient le tribut au Kiamfu Kasongo-Lunda ou à ses vassaux. Cet Etat fut fondé et unifié par les membres de la branche Lunda et Luwa sous l'autorité du Kiamfu Mwene Mputu Kasongo, le grand chef des conquérants Luwa qui, petit à petit, parvint à placer des chefs Lunda partout à la tête des nouveaux Etats. Suite à une dispute entre les héritiers de ce chef, une fraction de Lunda-Luwa s'en alla vers le nord avec ses sujets Yaka, et fonda la chefferie des Pelende. Un autre groupe important, les Suku, échappa à la domination Luwa.

¹⁴ La dernière lettre de Patrice Lumumba à sa femme alors qu'il est emprisonné, novembre 1960.

¹⁵ « Yaka (peuple) », dernière mise à jour le 8 février 2022, Wikipédia. Disponible sur :

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Yaka_\(peuple\)#:~:text=Les%20Yaka%20sont%20une%20population,%2Dest%20de%20l'Angola.](https://fr.wikipedia.org/wiki/Yaka_(peuple)#:~:text=Les%20Yaka%20sont%20une%20population,%2Dest%20de%20l'Angola.) (Consulté le : 19/06/2022).

L'art Yaka se démarque par sa statuaire au nez retroussé, ses tambours à fente, ses masques : Mbala, Ndemba et animaliers.

Cette difficulté que rencontrent les musées ethnographiques à définir le patrimoine qu'ils conservent est d'autant plus complexe que le contexte dans lequel ils ont été créés et dans lequel leurs collections ont été constituées, et le contexte actuel, n'ont plus rien à voir. Nanette Snoep, anthropologue et directrice du musée d'ethnographie de Cologne dit :

« Rappelons qu'à l'époque de la constitution des musées ethnologiques et de leurs collections, les créateurs de ces objets d'« ailleurs » vivaient également ailleurs. L'altérité culturelle correspondait à une altérité spatiale, à un ailleurs géographique, spatialement éloigné de l'endroit où le musée conservait ces objets, quelque part en Europe. Or aujourd'hui, avec les migrations de femmes et d'hommes du Sud vers le Nord, les musées ethnologiques ne peuvent plus fonctionner comme un endroit où l'on pense et où l'on parle des objets des « autres », alors que les descendants de ces « autres » pourraient être les visiteurs du musée ou ceux qui y travaillent. Cette profonde modification géo- et sociopolitique, et le décentrement de l'Occident qui en est le corollaire, remettent ainsi sérieusement en question le fonctionnement classique de ces musées. Alors que ces objets ont pu un temps, jusqu'à la moitié du vingtième siècle, représenter les « autres » hors d'Europe, ces dits « autres » sont aujourd'hui aussi en Europe, voire, dans le musée lui-même. Malgré tout cela, la voix de ces « autres » reste presque inaudible, notamment dans les musées consacrés a priori à leur culture matérielle d'origine »¹⁶.

Les « sans voix », Gayatri Chakravorty Spivak, professeure d'université, écrivaine et philosophe indienne, en parle aussi, notamment dans son ouvrage « Les subalternes peuvent-elles parler ? »¹⁷. Les subalternes évoquées dans le titre sont « les personnes rejetées hors du système de représentation dominant ». Parmi ces personnes, les femmes des pays les moins avancés sont celles dont l'exclusion est la plus extrême. Elle affirme que si les subalternes peuvent s'exprimer, leur parole n'est pas entendue, et ne reçoit pas de réponse : « je réponds par la négative à la question que je pose dans le titre : non, les subalternes, dans la mesure même où ils sont en position de subalternité, ne peuvent pas parler. Et ceux qui prétendent les entendre ne font en réalité que parler à leur place »¹⁸.

Dans « L'invention de l'Afrique » Valentin Mudimbe explique comment les discours d'explorateurs, d'agents coloniaux, d'anthropologues et de missionnaires ont façonné un savoir sur l'Afrique. Ces récits coloniaux ont contribué à « inventer » une Afrique perçue comme le pendant négatif de l'Occident¹⁹.

Parler à la place des premiers concernés, faire des généralités, réduire des cultures entières à quelques clichés grossiers, essentialiser. Comment essayer de ne plus tomber dans ces pièges ? Tout d'abord, il est nécessaire, je crois, de sortir du général et de revenir au particulier. Mit et moi avons beaucoup échangé à ce sujet afin d'essayer de comprendre comment contextualiser les deux masques étudiés. Nous en sommes venues à la conclusion que, Mit étant Yaka, elle connaît cette culture à travers son

¹⁶ Nanette Snoep, « De la conServation à la conVersation Le pari de la carte blanche », *multitudes*, n° 78 (30 mars 2020): 210, <https://www.multitudes.net/de-la-conservation-a-la-conversation-le-pari-de-la-carte-blanche/>.

¹⁷ Gayatri Chakravorty Spivak et Jérôme Vidal, *Les subalternes peuvent-elles parler ?* (Paris: Éd. Amsterdam, 2009).

¹⁸ Fred Poché, « La question postcoloniale au risque de la déconstruction. Spivak et la condition des femmes ». *Franciscanum* 171, Volume lxi (2019), p.87.

¹⁹ Martin Mégevand, « Valentin-Yves Mudimbe. L'Invention de l'Afrique (1988). Trad. fr. de Laurent Vannini, Paris, éd. Présence africaine, 2021 », *Littérature* 203, n° 3 (2021): 144-46, <https://doi.org/10.3917/litt.203.0144>.

vécu personnel et peut donc m'en parler mais que, pour contextualiser ces masques, présenter la cérémonie durant laquelle ils sont portés puis présenter le contexte colonial du Congo suffit.

3. Être Yaka aujourd'hui

Cette partie vise à retranscrire les échanges que nous avons eu avec Mit au sujet de son histoire personnelle et familiale, ainsi qu'avec Liliane Feza Tshikuta, étudiante dans la classe de Mit. Elle ne peut en aucun cas être généralisée à l'ensemble des individus issus de cette culture.

Tout d'abord, j'ai pu constater dans mes lectures que, selon les sources et les langues, le peuple bayaka est aussi souvent appelé : *yaka, jaca, joca, ayaka, bayéké, djakka, giaka, iaca, mayaka, muyaka, ngiaka, yagga et yakas*²⁰. Hans Himmelheber emploie « bayaka ».

Au cours de ce travail, l'ethnonyme utilisé par l'ensemble de mes interlocuteurs au M.E.G, au M.Q.B, à l'Africa Museum de Tervuren à Bruxelles, au M.N.R.D.C, à I.M.N.C et à l'A.B.A.K est « yaka ».

Mit m'a alors expliqué que « yaka » et « muyaka » signifient la même chose et s'emploient au singulier, « je suis *yaka/muyaka* » ou « *naza yaka/muyaka* » en lingala (Langue parlée en R.D.C). « Bayaka » en revanche, s'emploie au pluriel. Lorsque Mit parle de sa famille ou de l'ensemble du peuple elle dit « nous sommes bayaka » ou « *toza bayaka* » en lingala.

Elle m'a ensuite expliqué que le kikongo, une des 400 langues bantoues, est parlé par les bayaka et qu'il s'agit de sa langue maternelle. Ses deux parents étant bayaka, Mit a la chance de parler cette langue couramment. Toutefois, les langues considérées comme secondaires face aux langues dites « officielles » sont de moins en moins pratiquées. Lors d'un échange à ce sujet avec Liliane, elle m'a expliqué que, suite à un exode rural important, de nombreuses traditions se sont perdues entre la génération de ses grands-parents et la sienne. Elle-même, en ayant grandi à Kinshasa, ne connaît pas aussi bien les coutumes et traditions de sa culture que ses parents ou sa famille vivant « au village ». Le même phénomène s'est produit en France lorsque, après la seconde guerre mondiale, le dernier mouvement d'exode rural important a commencé et que les campagnes se sont progressivement vidées. Cette mutation a été étudiée par le sociologue Henri Mendras dans son ouvrage « La fin des paysans »²¹ publié en 1967. De la même manière, ayant grandi à Nîmes, je suis beaucoup moins initiée à la culture occitane que mon père qui, lui, a grandi dans le village d'Aimargues, et encore moins que mes grands-parents qui, eux, parlaient couramment occitan. Frédéric Mistral, un des fondateurs du Félibrige, désignera les dialectes de deux façons : langue d'un peuple, d'une nationalité, ou alors langue du peuple, des « bergers et gens des fermes » désignés comme destinataires privilégiés de ces langues. Dans une note de son poème *Mirèio*, Mistral exprime son avis sur ce constat concernant la langue provençale, mais cette note pourrait s'appliquer à toutes les langues secondaires, particulièrement celles vouées à disparaître :

Laissant de côté le passé littéraire qui a rendu la langue provençale digne de l'attention de l'histoire et de la reconnaissance de la civilisation, il est, ce nous semble, profondément injuste de traiter de patois, et comme tel, de mépriser un idiome parlé par de nombreuses populations hautement probes, intelligentes et poétiques, sous prétexte qu'il existe au-dessus une langue administrative, commerciale et savante. Traiter banalement de patois

²⁰ Unesco, éd., *Ethnonymes et toponymes africains : documents de travail et compte rendu*, Histoire générale de l'Afrique. Études et documents 6 (Paris : Unesco, 1984).

²¹ Henri Mendras, *La fin des paysans*, Babel 38 (Le Méjan, Arles : [Bruxelles] : [Lausanne] : Actes sud ; Labor ; L'Aire, 1992).

la langue provençale, c'est l'insulte que le mauvais riche jette à Lazare, le vainqueur au vaincu²².

4. Le Congo-Belge

Cette partie vise à comprendre dans quel contexte Hans Himmelheber a pu procéder à ses collectes.

En 1908, Le roi Léopold II, suite aux critiques internationales relatives à la violence de son système colonial, lègue le Congo à l'Etat belge : la colonie est alors rebaptisée "Congo belge". L'administration du Congo-Belge œuvre pour effacer l'image tyrannique du roi Léopold II en s'inscrivant dans une "mission civilisatrice" à l'instar des autres puissances internationales. Cette mission reposait sur l'idée que l'Europe était plus "civilisée" que l'Afrique et se devait, à ce titre, d'"éduquer" les populations locales par tous les moyens. L'article 2 de la Charte Coloniale du 18 octobre 1908, votée par le Parlement belge, prescrivait que : « Nul ne peut être contraint de travailler pour le compte et au profit de sociétés ou de particuliers ». Afin de faire oublier le scandale du caoutchouc et des mains coupées²³, le Congo-Belge développe notamment la culture du coton et du palmier à huile. La *Congo Reform Association*, l'association britannique qui était à l'origine de la campagne orchestrée contre l'État indépendant du Congo, décide de se dissoudre en 1913, tandis que le Congo développe son économie et ses exportations, allant jusqu'à livrer 23 000 tonnes de coton en 1932 et 127 000 en 1939. Parallèlement, les exportations d'or, d'étain, de cuivre et, surtout, d'uranium croissent rapidement, d'autant que la demande augmente fortement du côté des alliées pendant la Seconde Guerre mondiale²⁴.

Durant toute la période coloniale, des dizaines de milliers d'objets, collectés notamment par des ethnologues, collectionneurs et marchands d'art européens, ont quitté le continent africain. Hans Himmelheber (1908-2003), ethnologue d'art, négociant et collectionneur allemand n'y faisant pas exception. Le 3 septembre 1937, il arrive à Victoria au Nigeria (actuelle ville de Limbe au Cameroun) qui, à cette époque, est une colonie britannique, où il voyage durant six semaines. Vers la moitié du mois de novembre 1937, il continue son voyage dans des conditions difficiles au Gabon, à l'époque pays de l'Afrique-équatoriale-Française. Cinq mois plus tard, il quitte le Gabon, déçu de n'avoir pas trouvé d'objets à collecter. En avril 1938, à l'approche de la seconde guerre mondiale, Hans Himmelheber, en route pour Brazzaville, rencontre de plus en plus de difficultés à obtenir les documents pour aller au Congo-Belge, véritable objectif de son voyage. En Mai 1938, le gouverneur général Pierre Ryckmans lui délivre finalement un permis pour entrer au Congo-Belge grâce à l'intervention de François Joseph Reste, gouverneur général français de l'Afrique-Equatoriale-Française. De Léopoldville (actuelle ville de Kinshasa), Himmelheber part vers le sud en direction de la frontière angolaise. Après avoir voyagé de Léopoldville à Basongo en bateau, il visite la province centrale de Lusambo avant de retourner à Léopoldville par la région Kasai. Le point le plus à l'Est qu'il a visité est Kabongo, le plus au Sud est Mato, au nord-ouest de Elisabethville (actuelle ville de Lubumbashi dans la région Ktanga). Au total, il passe treize mois au Congo durant lesquels il se rend dans la région de Kwango en espérant pouvoir collecter un nombre important d'objets. En effet, dans une lettre adressée à Eugène Pittard le 31 Mai 1938 en rentrant du Gabon, il écrit : « C'était bien dégoûtant de marcher, marcher, jour après jour pendant cinq mois, sans rien trouver, sauf quelques pièces très mauvaises. Je crois que j'aurai une meilleure chance ici au Congo-Belge. On dit que le long de la frontière de l'Angola il y a encore beaucoup d'art indigène, chez les Balunda, Bayaka, Bapende, et

²² Frédéric Mistral, *Mireille* (Raphèle-lès-Arles: M. Petit, 1980).

²³ Adam Hochschild, *Les fantômes du roi Leopold: la terreur coloniale dans l'Etat du Congo, 1884-1908*, 2019.

²⁴ David Van Reybrouck et Isabelle Rosselin, *Congo: une histoire*, Lettres néerlandaises (Arles: Actes Sud, 2012).

ensuite au Kasai »²⁵. Durant cette période, il se passionne pour la production artistique des sculpteurs Bayaka et il s'intéresse non seulement aux conditions dans lesquelles ces objets ont été créés, mais également, ce qui est très rare à cette époque, à leurs sculpteurs, qu'il présentera comme des artistes. Hans Himmelheber documente alors de manière détaillée la cérémonie *Mukanda* (ou *Nkanda*) lors de laquelle de nombreux masques sont produits.

5. Le contexte d'usage des masques, la cérémonie d'initiation *Mukanda*

De nombreuses cultures à travers le monde célèbrent le passage à l'âge adulte par le biais d'évènements de grande envergure. Dans la culture Yaka, cette transition est célébrée par la cérémonie *Mukanda*. Afin de matérialiser cette transition, des objets sont fabriqués, utilisés et exposés durant cette période d'initiation²⁶. Certains masques symbolisant l'autorité sont exhibés et d'autres, ainsi que des sculptures, sont utilisés comme moyens de d'enseigner les valeurs traditionnelles et participent pleinement à l'éducation des jeunes en initiation.

Pratiquée par de nombreux peuples du sud-ouest du Congo (les peuples *Phende*, *Suku*, *Lwena*, *Lunda*, *Tchokwe*, *Mbala*, etc...)²⁷, la cérémonie *mukanda* est une initiation vouée à faire passer les jeunes garçons âgés de huit à douze ans dans la catégorie des adultes. Selon l'étude menée par Arthur Bourgeois dans les années 1970, elle est pratiquée de la vallée du fleuve Kwango jusqu'au Zambèze, en Afrique orientale. Elle est aussi appelée *mukhanda*, *n-khanda*, *nkanda*, *m-khanda* ou *longwa*; Hans Himmelheber emploie l'appellation *nkanda*. Pour ma part, j'utiliserai tout au long de ce mémoire l'appellation employée par Mit, Liliane et leurs professeurs, à savoir *Mukanda*.

Les évènements très codifiés communs à tous ces peuples sont les suivants²⁸:

- 1) L'usage de titres pour chaque individu jouant un rôle lors de la cérémonie.
- 2) La mise en place d'un pilier ou d'un arbre associé à la célébration.
- 3) Une cérémonie initiale près d'un foyer.
- 4) Des prières pour les ancêtres du village organisateur.
- 5) La préparation du site.
- 6) Le bain rituel.
- 7) L'emploi de charmes.
- 8) L'apparition de masques liés aux ancêtres.
- 9) Plusieurs évènements de célébration.
- 10) L'incendie post cérémonie.
- 11) La levée des interdits.

Tous les trois ou quatre ans, un chef de village initie une cérémonie *mukanda*, sur recommandation des anciens de son village et des villages environnants. La sélection des officiels du camp initiatique est ensuite rapidement mise à l'ordre du jour. Les organisateurs, les officiels et les jeunes candidats à initier reçoivent un titre particulier associé à leurs qualités et à leurs devoirs²⁹ :

²⁵ Cf lettre d'Himmelheber à E.Pittard envoyée du Gabon en annexe 3 page 111.

²⁶ Galerie DIDIER CLAES, AKAA Paris, 9 au 11 novembre 2018, *ANIMYSTIKAKTIVIST - BETWEEN TRADITION ART AND KENDELL GEER*, AKAA Paris, p.5

²⁷ Cyrille MUBIMBA A'SHIMBA MYEMBE, *Les Phende tels que je les ai connus : (Essai monographique des Akwa-Ubole)*, Kinshasa: Presses Universitaires du Congo, vol. 2 (Kinshasa, 1998).

²⁸ Arthur Paul Bourgeois, *Yaka, Visions d'Afrique* (Milan: 5 Continents Editions, 2014).

²⁹ *Ibid.*

- **Kahuydi** : Pour subvenir aux dépenses, il organise la collecte des dons et assume la fonction de maître en chef.
- **N'lopo** et **bumbangi** sont les deux assistants du *kahuydi*. Ils agissent comme ses substituts et peuvent l'aider pour les dispositions financières. *Bumbangi* est plus spécifiquement chargé de l'approvisionnement et de la distribution de nourriture, il utilise le masque *mweelu*.
- **N-langala**, l'assistant de *bunbangi*, danse habituellement avec le masque *kakuungu* lors de la fête de clôture.
- **Yisidika**, le spécialiste des charmes, c'est souvent le chef de village lui-même, nommé *Makala*. Il est chargé de procurer les ingrédients appropriés pour les différents talismans en lien avec la fécondité masculine et peut faire intervenir les effrayants masques *kakuungu* ou *mbawa* qui appartiennent à son lignage. Un sculpteur est parfois engagé pour jouer un rôle secondaire d'officier lorsqu'il faut d'autres charmes figuratifs et masques d'exhibition. Les charmes, appelés *Nkisi*, sont des paquets d'ingrédients magiques permettant un mécanisme de défense et de protection essentiel contre les sorciers prédateurs. Ils sont portés par des personnes ou bien ils peuvent servir à fermer des espaces domestiques ou rituels en étant placés à l'entrée, sur les murs, les poutres ou sous les lits. Ce paquet est considéré comme étant explosif et donc potentiellement dangereux, tant pour le propriétaire que pour la victime désignée. Les éléments contenus dans le paquet proviennent de plantes, d'animaux ou d'autres choses et, chaque matériau ayant des propriétés différentes, ceux-ci sont choisis selon l'effet désiré. Cependant, la combinaison des matières ou leur association n'existe pas de manière autonome. Les charmes nécessitent d'un vocabulaire rituel, des formules et des mises en scènes impliquant l'interaction de participants.
- **Yifika** et son assistante **ikumbi** sont les seules femmes autorisées à être sur le site, elles sont chargées de préparer la nourriture.
- **Tolumbusi**, ce sont des jeunes qui ont déjà été initiés. Dirigés par le *bunbangi*, ils vont agir comme gardiens et assister certains dignitaires. Ils doivent également être des individus responsables et de bons chasseurs qui se produiront à la clôture.
- **Itapa**, cette personne est choisie par les familles des jeunes en initiation pour les circoncire.
- **Tundaanzi** : Ce sont les jeunes qui vont subir le *mukanda*. Ils sont divisés en deux groupes répartis selon l'âge. **Mbala**, le plus âgé et **kapita**, le second plus âgé, reçoivent une sorte de préséance en tant que chefs auxquels les autres sont assignés³⁰.

La cérémonie *mukanda* s'organise en plusieurs étapes qui peuvent se diviser en trois grandes parties : La séparation avec le village, la période d'initiation et la réintégration :

- 1) Un mois avant l'ouverture, une chasse collective est organisée visant essentiellement à attraper un céphalophe (nommé *tstetsi*) qui est un animal intelligent associé aux initiés. Si l'animal est capturé, cela annonce un bon présage pour les initiés.
- 2) Les futurs initiés doivent collecter des cadeaux auprès de leurs familles afin de financer la cérémonie et ses officiants.
- 3) Au même moment, à proximité du village organisateur, une case *nzofo*, réservée aux initiés, est érigée avec une double entrée et encerclée d'une haute cloison. *Yisidika* se charge de planter des charmes sur tout le site.

³⁰ *Ibid*, p.38 à 40.



Figure 2 Case nzofo - ©Arthur P.Bourgeois - 1976.



Figure 3 : charme de protection - ©Arthur P.Bourgeois - 1976.

- 4) Pour l'ouverture de la cérémonie, les jeunes en initiation, les officiers du camp et les visiteurs partent en forêt à la recherche de l'arbre *mukamba* (*chlorophora excelsa*). Une fois l'arbre choisi, il est transpercé d'une flèche, on le déracine et le transporte jusqu'au village organisateur, le tout accompagné de chants.
- 5) Le soir, les masques *Kakuungu* ou *mbawa*, vêtus de peaux et de palmes, apparaissent parfois pour effrayer les femmes et les enfants et rechercher celles qui sont enceintes. Ce sont des masques reconnaissables à leurs joues hypertrophiées et pendantes, leur menton proéminent et leur couche picturale souvent rouge et blanche. Durant la période d'initiation, il a pour rôle de faire respecter aux jeunes initiés les règles strictes du *Mukanda*, tout en les protégeant des puissances néfastes.

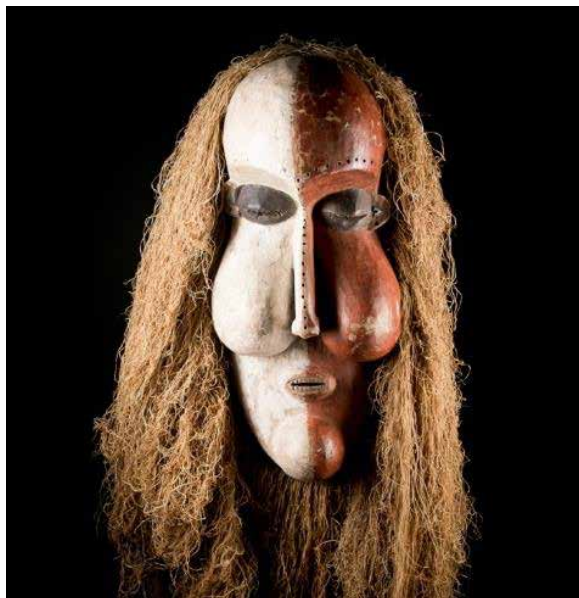


Figure 4 : Masque Kakuungu, bois et Raphia, vers 1950, Héritage Galerie, Bruxelles, <https://art-africain-traditionnel.com/fr/masques/1731-masque-suku-kakuungu.html>



Figure 5 : Masque Kakuungu, galerie Barneby's. <https://www.barneby's.com/auctions/lot/masque-salampasu-mukinka-n-12750-bSpZBqgZq0>

- 6) À la nuit tombée, le spécialiste des charmes et plusieurs officiels plantent les ingrédients d'un charme dans le trou où l'arbre est ensuite replanté. Un long chant accompagne cette étape pour convoquer la protection des ancêtres.
- 7) La soirée se termine par une danse en cercle autour du feu et de l'arbre.
- 8) *Mukanda* signifie « circoncision » car cette opération est une étape majeure de la cérémonie ; elle commence juste avant l'aube. Les membres des différentes familles transportent les jeunes sur leurs épaules jusqu'au camp où ils resteront durant toute l'initiation. Cet espace est strictement interdit aux profanes, des palmes ou le poteau *kala di kakuungu*³¹ sont plantés au début des voies d'accès pour avertir. Le temps passé dans le camp n'est pas strictement défini ; selon les sources il dure d'un à trois mois³² ou alors une année complète³³. L'opération a lieu, rythmée par des percussions et des coups de fusils. Des charmes conçus personnellement pour chaque jeune sont placés dans leurs mains. Cette étape douloureuse doit se surmonter sans cri ni larmes.
- 9) À l'arrière de la case *nzofo*, les prépuces sont brûlés avec des plants de banane et les circoncis reçoivent des charmes aux propriétés fortifiantes.
- 10) Pendant les quelques jours qui suivent, les jeunes garçons restent à l'extérieur et les officiels du camp leur font subir des épreuves telles que rester de longues périodes debout, nus, en équilibre, en chantant des chansons sur leur rôle dans la transmission de la vie. De plus, ils doivent respecter des restrictions alimentaires.
- 11) Généralement, le 3^{ème} jour qui suit la circoncision, les initiés sont rassemblés. Ils portent des jupes en fibres de palmier et sont amenés en chantant vers un torrent puissant et froid où les bandages d'argile et de feuilles, qui ont été appliqués sur la plaie après l'opération, sont enlevés pour que la plaie soit lavée.
- 12) Une fois que la circoncision commence à cicatriser, une période de travail et d'instruction commence. Les activités sont variées : construction d'un bâtiment, tissage d'une natte, danse, chasse collective, pose de pièges, apprentissage de proverbes, etc. Le masque *mweelu* se produit souvent et peut même être porté par un des initiés pour aller voler des animaux ou de la nourriture dans un village voisin. Ce masque joue un rôle d'intermédiaire entre le village et le camp et est chargé de la sécurité des jeunes durant toute la période d'initiation. Il est reconnaissable à ses plumes, il a souvent des yeux enalebasse et parfois un bec de calao.

³¹ *Makala ma nkanda* (pluriel) est le terme général désignant ces poteaux protecteurs qui peuvent à l'occasion remplir le rôle du masque qu'ils représentent. S'il représente un masque *kakuugu*, il est placé sur le chemin conduisant au camp, les yeux tournés vers le village et annonce à tous qu'une session de *Mukanda* est en cours. L'un de ses rôles est de protéger les jeunes garçons contre toute attaque de sorcellerie.

³² Julien VOLPER, « LA PART DE L'OMBRE », p20. Et Bourgeois, *Yaka*, p40.

³³ Cf Lettre d'Himmelheber envoyée à E.Pittard de Léopoldville en annexe 1 page 106.



Figure 6 : Coiffe mweelu Yaka collectée par Hans Himmelheber dans la région de Kwango– 1938 - M.E.G



Figure 7 : Masque Mweelu,, vers 1956, Musée du Quai Branly - Jacques Chirac.

13) Les initiés reçoivent la visite du sculpteur des masques (*nkalweeni*) qui vient travailler en leur présence et leur enseigner les techniques. Durant toute la période d'initiation, toute personne non initiée, particulièrement les femmes et les enfants, se voit dans l'interdiction de pénétrer dans l'espace du camp et de voir les masques avant la cérémonie. Si une femme venait à enfreindre cette règle, cela pourrait entraîner des conséquences sur sa fertilité ou des difficultés au moment de l'accouchement.



Figures 8, 9 et 10 : Sculpteur en train de confectionner des masques - ©Arthur P.Bourgeois - 1976.

LES FETES DE CLOTURE

La clôture commence par une grande fête dans le village organisateur. Un nouveau nom est attribué aux garçons pour symboliser leur nouvelle identité en tant qu'adultes.

- 1) Un des initiés ou un des responsables officiels va d'abord porter le masque *mweelu* à la recherche de kaolin auprès du chef de village ou de n'importe quel spécialiste de charme.
- 2) Il mènera ensuite les garçons initiés au village en courant. Chacun d'eux reste avec un compagnon, par paire.

- 3) Une grande plate-forme est aménagée pour la danse dans le village. Elle sert seulement pour les responsables et pour d'autres intervenants, pas pour les initiés.

L'ordre de passage des masques n'est pas clairement défini et varie selon les sources :

- 4) Le sculpteur porte un masque *kambaandzya* qui est associé au maître qui lui a enseigné ses compétences. Considéré comme un aîné, c'est le masque le plus important, c'est donc celui que l'on présente en premier. Il danse brièvement puis à la fin de la cérémonie, le sculpteur le brûle en forêt et s'enduit de ses cendres. Ce type de masque est souvent doté d'un rebord frontal ovale orienté vers le haut et qui prend l'apparence d'une mitre.



Figure 11 : Masque Kambaandzya - ©Arthur P.Bourgeois, 1976.

- 5) Le masque *mweelu* danse également avec des bâtons (*misesa*) en main.

- 6) Des masques heaumes, ou masques *hemba*, peuvent également apparaître pour la danse de clôture. Ils agissent comme des charmes protecteurs et peuvent soigner divers maux. Ils sont reconnaissables à leur forme en heaume et souvent un animal est représenté sur la partie sommitale (céphalophe *tsetsi*, l'oiseau chanteur *kingundu* associé aux bons conseils, le singe *nzangi* à l'intelligence humaine, etc).



Figure 12 : Danseur portant un masque heaume - ©Arthur P.Bourgeois, 1976.

- 7) Les initiés masqués des masques *ndeemba* dansent parmi la foule, toujours par deux. Ces masques sont reconnaissables car le visage est souvent cerné d'une visière, la coiffe en forme de cône est souvent dotée d'un à trois disques horizontaux et le tout est flanqué d'antennes (*tsala*). Souvent les antennes sont reliées entre elles par des fibres de raphia et le sommet du cône peut être orné de plumes. Des larmes sont souvent peintes sous les yeux pour symboliser la douleur de la circoncision mais cette douleur ne devant pas être exprimée, les masques sont également souvent représentés avec un sourire. Le nez est souvent courbe comme une trompe d'éléphant et rituellement cassé à la clôture de la cérémonie puis brûlé. Ces masques sont portés avec un costume en raphia tricoté, des cloches ou des grelots en coquilles de noix aux chevilles et des chasse-mouches en poils de chèvre dans les mains. Certains initiés portent un des masques décorés d'un dense collier de fibres de raphia qui vont par paire, tandis que les autres arborent seulement leur jupe de fibres.



Figure 13 : Masque Ndeemba 044301 - collecté par Hans Himmelheber dans la région de Kwango- 1938 - M.E.G



Figure 14 : Masque Ndeemba 015938 - collecté par Hans Himmelheber dans la région de Kwango- 1938 - M.E.G



Figures 15 et 16 : Deux jeunes initiés durant la cérémonie de clôture - ©J. Van Doorslaer, S.J - 1930.



Figure 17 : Danse exécutée par les initiés tshokwe du Mukanda - ©Carole Beckwith/Angela Fisher – 2019.

- 8) Le responsable de la cérémonie *Mukanda* arrive à son tour en portant un masque *kholuka* ou *mbala*. Ce masque est considéré comme le plus ancien des masques. Il possède une coiffe généralement ornée d'une marionnette qui évoque très souvent la fécondité. Parfois, le porteur tient un phallus en bois dans sa main, également en lien avec la fécondité. Un autre type de *kholuka* est orné d'un caméléon, reptile faisant partie des ingrédients introduits dans le charme offensif *mateenda*, une arme rituelle que le sculpteur met en place à l'endroit où il va confectionner les masques pour protéger les jeunes en initiation, et lui-même, des sorciers.



Figure 18 : Masque Kholuka 015937 - collecté par Hans Himmelheber dans la région de Kwango– 1938 - M.E.G



Figure 919: Masque Kholuka 015943, représentant une mère et son enfant- collecté par Hans Himmelheber dans la région de Kwango– 1938 - M.E.G



Figure 20 : Phallus en bois Yaka collecté par Hans Himmelheber dans la région de Kwango– 1938 - M.E.G

« Intermédiaires entre le monde des esprits et celui des vivants, suscitant l'admiration comme l'effroi, les masques du Sud-Ouest du Congo sont aussi des œuvres d'art qui subjuguent par la variété de leurs solutions plastiques »³⁴

Faits essentiellement de matériaux organiques, les masques du Sud-Ouest du Congo sont un échantillon représentatif de la richesse et la variété des sculptures de cette région. La variété de leur champ d'action et la diversité de leurs apparences sont telles qu'il est presque impossible d'en connaître toute l'étendue. Certains ont été présentés ci-dessus mais la variété des solutions plastiques des masques yaka peut s'expliquer par la hiérarchisation³⁵ stricte des masques et les apparences qui s'y réfèrent, par la disponibilité des matériaux constitutifs des masques selon la région et la saison mais également par la liberté de création dont bénéficient les sculpteurs. En effet, la mise en œuvre selon laquelle ces masques sont conçus est assez systématique. En revanche, chaque masque a des décors uniques créés selon les désirs du sculpteur et l'identité du porteur.

En 1939, dans le premier numéro de la revue *Brousse*³⁶ en 1939, P34 à 39, Hans Himmelheber écrit un article sur la cérémonie *Mukanda* dont une partie est intitulé « L'attitude du public envers l'œuvre d'art et l'artiste ». Il écrit que la danse de clôture de la cérémonie *Mukanda* donne lieu à la fête la plus spectaculaire du village et que les masques sont les éléments les plus attendus de la fête. Cachés des profanes durant toute l'initiation, ils attisent la curiosité des spectateurs. L'attente et la curiosité étant à leur paroxysme, les masques dansent devant des yeux critiques. Durant la danse, les masques disparaissent sous l'épaisseur du collier de fibres végétales et, afin qu'ils puissent être tranquillement admirés, les danseurs les posent à leurs pieds, devant le public, entre les différentes étapes de la cérémonie. Un artiste aurait raconté à Himmelheber qu'il arrive que des masques étrangers dansent dans son village et qu'ils soient plus beaux que les siens. Entendre les villageois complimenter les créations d'un autre lui aurait fait honte et l'aurait incité à faire mieux la fois d'après. Lorsqu'un artiste est trop médiocre et que son travail est critiqué par les villageois, il arrive qu'il suive un second apprentissage chez un grand maître en le payant avec des denrées alimentaires. Même si le mode de fabrication peut paraître systématique, les sculpteurs y voient des différences de qualité. Une fois la partie faciale sculptée, le sculpteur les met devant lui et les classe selon leur niveau de qualité. Une fois le classement terminé, il leur attribue un rang : les *Ndeemba* étant les plus beaux, les *Mondo* ensuite et enfin les *Zekele*. Enfin, il attribue à chaque partie faciale une coiffe adaptée à son rang.

Ce qui choque Hans Himmelheber, et ce d'autant plus qu'un immense soin est apporté à ces masques au moment de leur conception, c'est le manque total d'intérêt pour ces masques une fois utilisés. En

³⁴ GEOFFROY-SCHNEITER Bérénice dans VOLPER Julien, *La part de l'ombre. Sculpture du Sud-Ouest du Congo*, dans *Connaissance des arts*, hors-série n°958, p.19.

³⁵ Les catégories de masques étant très nombreuses, seules les principales sont citées dans la partie 4.

³⁶ La revue *Brousse* était un périodique émanant de l'association belge des *Amis de l'art indigène*, fondée en 1935.

effet, lorsque la cérémonie est terminée, Himmelheber indique dans son article que les masques perdent toute leur valeur alors que c'est justement à ce moment qu'il en gagne selon les critères occidentaux, lorsqu'ils montrent des traces d'usage. Souvent, lorsque les initiés retournent dans leurs familles, les cases *nzofo*, et tout le matériel ayant servi à la cérémonie, y compris les masques, sont brûlés. Si un masque est toujours impeccable, le sculpteur garde éventuellement la partie faciale et brûle la coiffe.

Est-ce que conserver un objet qui aurait pu être détruit après son utilisation a du sens ? Ce brûler a-t-il une valeur symbolique ? Ces objets sont-ils détruits parce qu'ils sont jugés sans valeur après leur usage ou bien, sont-ils brûlés pour que leur rôle soit achevé ? Est-ce que le fait qu'ils soient brûlés nous permet de supposer que leur collecte par des ethnologues européens n'a causé aucun vide à la communauté ou, au contraire, qu'ils n'ont pas pu aller jusqu'au bout de leur « mission » ? Je n'ai pas pu répondre à toutes ces questions au cours de mon enquête. Cependant, lorsque j'ai visité le M.N.R.D.C et l'I.M.N.C, j'ai pu constater que de nombreux masques bayaka, dont des *ndeemba*, étaient exposés et conservés et que, par conséquent, ce n'est pas uniquement le résultat d'un intérêt colonial

Comme en témoigne le travail des photographes américaines Carole Beckwith et Angela Fisher (*African twilight* 2018), la cérémonie *Mukanda* est toujours célébrée. Toutefois, comme expliqué plus tôt, au fur et à mesure que l'exode rural s'intensifie, les pratiques traditionnelles disparaissent. Par ailleurs, le christianisme est la religion principale depuis la colonisation et la circoncision des jeunes garçons est, autant que possible, réalisée à l'hôpital. Les pratiques et la portée symbolique et religieuse liées à cette cérémonie sont donc bien différentes aujourd'hui en comparaison à la période où Hans Himmelheber a effectué son voyage en 1938. Toutefois, si la cérémonie *Mukanda* est de moins en moins pratiquée, les techniques traditionnelles sont toujours mises en œuvre, notamment au cours du festival de Gungu à Bandundu. En effet, depuis 22 ans ce festival a lieu une fois par an et, à cette occasion, des masques et des costumes de tout le Congo sont produits et défilent dans les rues. La culture traditionnelle sert ici d'outil de cohésion nationale. Ainsi, d'une nouvelle manière, les masques continuent de jouer un rôle social et pédagogique.

6. Hans Himmelheber, un grand changement dans l'étude de l'art africain³⁷.

La plupart des objets africains conservés dans les musées ne sont pas rattachés à un artiste ou artisan particulier. Cela ne signifie pas qu'il n'y avait pas d'artistes reconnus en tant que tels. On sait, en effet, depuis les recherches de terrain menées par Hans Himmelheber, que les sculpteurs de masques bayaka jouissaient d'une haute considération et d'une immense liberté artistique. Himmelheber a été l'un des premiers ethnologues, dans les années 1930, à reconnaître et étudier l'individualité des objets.

Hans Himmelheber est né à Karlsruhe en Allemagne en 1908 et a obtenu un diplôme en ethnologie et en médecine. En 1929, afin de financer ses études, il se lance dans le commerce d'objets africains et océaniques. Grâce à ses collectes et ses recherches, il est reconnu internationalement en tant que scientifique et marchand d'art, particulièrement après ses deux premières expéditions en Côte d'Ivoire (1933 et 1934/1935). Il fournit de nombreux musées en Allemagne, en France et en Suisse ainsi que des collectionneurs privés. Parallèlement, il crée un réseau entre universités et musées pour son commerce d'art en Amérique du Nord. En 1935, il accorde même des prêts à l'emblématique exposition d'art africain au Musée d'art moderne de New York. Une semaine seulement après son retour des Etats-Unis, Hans Himmelheber, qui n'avait que 30 ans, part pour un voyage de 2 ans au

³⁷ Nanina Guyer, Michaela Oberhofer, et Museum Rietberg, éd., *Congo as Fiction: Art Worlds between Past and Present* (Zürich: Scheidegger & Spiess, 2020).

Cameroun, au Gabon et au Congo Belge. Au cours de ce voyage il échange de nombreuses lettres avec Eugène Pittard, conservateur du musée d'ethnographie de Genève, avec le musée Rietberg et avec le galeriste et collectionneur parisien Charles Ratton qui soutiennent son projet au Congo et deviennent des partenaires commerciaux importants.

Entre 1933 et 1976, l'ethnologue de l'art allemand entreprend au total quatorze expéditions en Côte d'Ivoire, au Libéria, au Congo et en Alaska. Ses études novatrices sur l'esthétique des objets et sur les artistes qui les produisent sont une petite révolution pour le travail sur l'art africain. En effet, il est



Figure 21 : Hans Himmelheber filme un sculpteur au travail en Côte d'Ivoire, 1976. Photographie inconnu. FHH 330-17, Musée Rietberg © Musée Rietberg

parmi les premiers à étudier la culture matérielle des pays où il a voyagé en interrogeant les artistes sur leur formation, leurs carrières, leur travail, leurs techniques et leurs idées esthétiques. Il s'est intéressé à la personnalité des artistes et a photographié et décrit leurs processus créatifs lors de ses voyages plutôt que de se concentrer exclusivement sur les objets du musée.

De mai 1938 à juin 1939, Hans Himmelheber parcourt la région entre les fleuves Kwango, Kwili, Kasai, Kasai-Central et Kasai-Oriental ainsi que les zones adjacentes des provinces Sankuru, Lomami et Lualaba. À cette époque, l'art Luba ainsi que l'art Kuba jouissent d'une grande popularité en Europe. Himmelheber, de son côté, étudie l'art Kuba mais il s'intéresse également à d'autres peuples, tels que les Byombo, les Chokwe, les Luluwa, les Pende, les Songye, les Suku et les Bayaka.

Parallèlement, Himmelheber a constitué une impressionnante collection privée d'objets qui n'ont jamais été destinés à la vente. À Zurich, le musée Rietberg possède une grande partie de la collection privée du chercheur ainsi que son vaste fonds photographique et les écrits de sa succession. En 1993, a eu lieu dans ce musée la première exposition d'une partie de cette collection et des photographies de terrain, dans l'exposition « Zaïre 1838/1839 ». Ce projet a été organisé par la petite-fille de l'ethnologue, Clara Himmelheber, actuelle conservatrice du Rautenstrauch-Joest-Museum, et son fils, Eberhard Fischer, ancien directeur du Musée Rietberg.

Au cours de ses expéditions au Congo, Hans Himmelheber tente de faire honneur à ses ambitions scientifiques d'ethnologue de l'art, ainsi qu'à ses fonctions de collectionneur et de marchand. Il documente son travail à l'aide d'une caméra qu'il a toujours avec lui, comme outil de travail et participe de cette manière, comme tous les occidentaux ayant documenté leurs voyages à cette époque, à la création d'une fiction visuelle du Congo.



Figure 22 : Hans Himmelheber en R.D.C., 1939. Photographie inconnu, Musée Rietberg © Musée Rietberg

L'exposition « *Congo as Fiction: Art Worlds between Past and Present* » qui a eu lieu en 2020 au musée Rietberg présente, dans une certaine mesure, un moyen possible de briser la « domination interprétative du discours artistique occidental »³⁸ et d'élargir la vision pour inclure des récits alternatifs et des domaines d'imagination liés au passé et au présent du Congo. Les artistes Michèle Magma et David Shongo interprètent le monde visuel créé par Himmelheber de manière totalement différente. David Shongo, musicien, compositeur et artiste né en 1994, est basé à Lubumbashi. Dans sa série « blackout », il se concentre sur le regard colonial qui résonne dans les photos d'Himmelheber. À travers des collages, il dévoile et amplifie ce regard en soumettant les sujets de la photo à une mise à jour à l'aide d'éléments connus de tous, tels que les casques d'astronautes, les codes-barres, les panneaux électriques, etc.

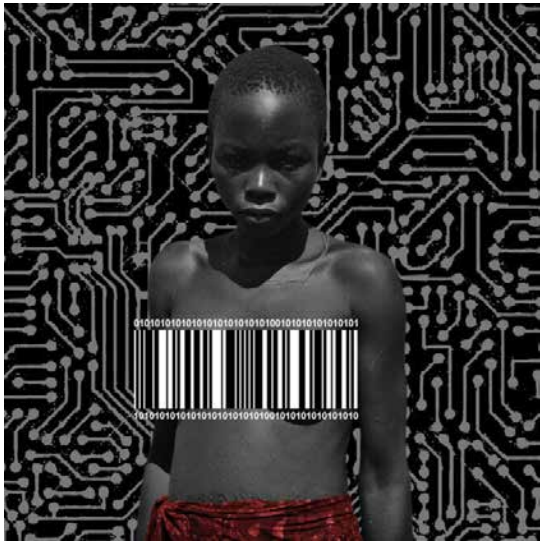


Figure 23 : David Shongo, "Bugs", from the series "BLACKOUT POETRY, IDEA'S GENEALOGY", Lubumbashi, 2019, digital print on aluminium © David Shongo, commissioned by Museum Reitberg Zurich

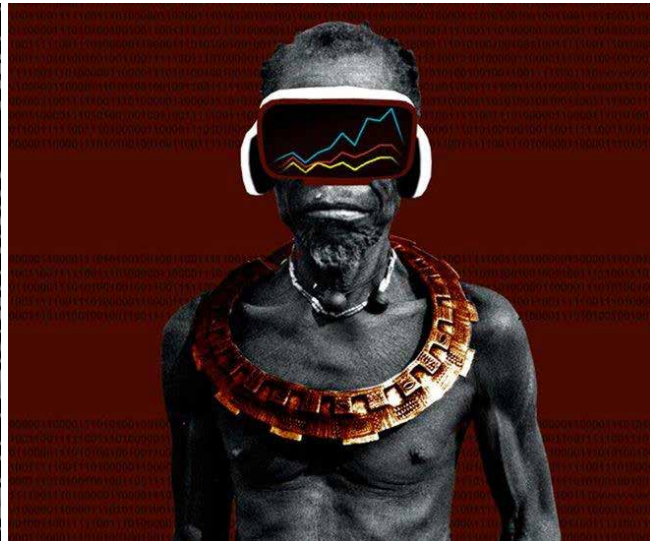


Figure 24 : David Shongo, "Colonial binary", from the series "BLACKOUT POETRY, IDEA'S GENEALOGY", Lubumbashi, 2019, digital print on aluminium © David Shongo, commissioned by Museum Reitberg Zurich

Comme évoqué plus haut, Himmelheber publie certaines de ces recherches dans la revue *Brousse*, périodique émanant de l'association belge des *Amis de l'art indigène*, fondée en 1935 et qui avait pour objectif la sauvegarde de l'art congolais traditionnel. Cette association fonda en 1936 le musée de la Vie indigène à Léopoldville (actuelle Kinshasa). Sa collection, à laquelle Hans Himmelheber contribua, comprenait près de 7000 objets dans les années 1950. Outre la conservation d'artefacts congolais, le musée voulait fournir des « motifs ancestraux » de référence aux artistes congolais actuels, notamment ceux qui travaillaient au sein d'ateliers créés et soutenus financièrement par les *Amis de l'art indigène*. Toutefois, suite à un encadrement européen intrusif ne laissant aucune liberté de création aux artistes, ces ateliers ne produisirent que des œuvres à destination du tourisme européen. Ce musée a définitivement fermé en 1965, après l'indépendance, et la majorité de la collection fut éparpillée.

³⁸ Nanina Guyer, Michaela Oberhofer, et Museum Rietberg, éd., *Congo as Fiction: Art Worlds between Past and Present* (Zürich: Scheidegger & Spiess, 2020), p24.

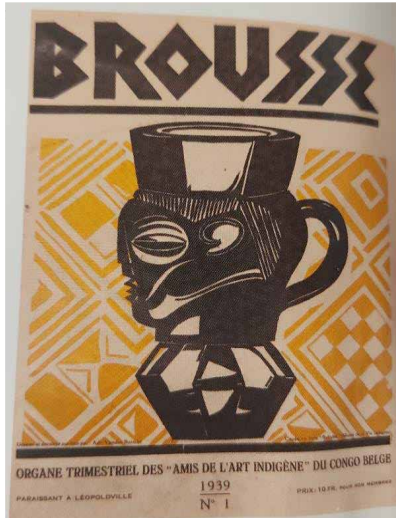


Figure 25 : Couverture de la revue *BROUSSE*, 1939, numéro 1, Hans Himmelheber, *Les masques bayaka et leurs sculpteurs*, Paris, musée du Quai Branly-Jacques Chirac.

Dans ce numéro, Himmelheber présente plusieurs sculpteur bayaka de R.D.C, comme Sakuhindika qui se forme auprès de son oncle Samutondo en Angola. Durant deux années à ses côtés, il assiste à la fabrication de 12 masques sans toucher à un outil. Après deux ans d'initiation, son oncle l'autorise enfin à passer à la pratique mais celui-ci décède peu de temps après et Sakuhindika retourne en R.D.C. L'artiste rencontre Himmelheber en 1938, qui lui pose de nombreuses questions sur l'apprentissage qu'il a reçu. Celui-ci lui explique alors que, pour entrer en apprentissage, il faut payer un franc mais cela permet simplement de se former par observation. Pour passer à la pratique, il faut payer quinze francs, ce qui représente une très grande somme pour un jeune qui ne gagne pas encore sa vie. Cette règle vise à protéger le savoir-faire du maître afin d'éviter qu'une fois formé, l'élève ne parte sans rien lui offrir en retour. Dans cette revue, Himmelheber écrit qu'il a l'habitude de commencer ses interviews par la question suivante « Comment as-tu commencé à faire ces choses dans le bois ? » car la réponse permet, selon lui, de donner

immédiatement un aperçu de la personnalité de l'artiste. Les réponses les plus courantes racontent que c'est un art familial qui se perpétue.

Au total, Hans Himmelheber passe treize mois au Congo. Le 8 juin 1939, il embarque sur le cargo de la compagnie maritime Woermann, faisant route vers Hambourg, pour retourner dans son pays après presque deux ans en Afrique.

7. Himmelheber et le MEG.

Les intentions d'Himmelheber au Congo sont annoncées dès la première ligne de son journal : il souhaite mener une recherche systématique de terrain sur l'art et les artistes et publier ses découvertes scientifiques dans la nouvelle revue *Brousse*. Toutefois, Himmelheber fait le voyage au Congo pour des raisons financières. En effet, étant ethnologue indépendant, rattaché à aucun musée ou aucune université, la vente d'artefacts lui a permis de financer ses recherches. Son voyage au Cameroun, au Gabon et Congo était donc un voyage de collecte commissionné par les musées ethnographiques de Bâle et Genève, la Weyhe Gallery à New-York et la galerie Charles Ratton à Paris.

Son objectif était de poursuivre les recherches qu'il avait commencé en Alaska et en Côte d'Ivoire mais pour cela, il fallait réunir les fonds nécessaires. Ainsi, bien que sa démarche soit novatrice pour l'époque, on ressent à travers les lettres qu'il envoie que, dans ces trois pays-là, il n'est motivé que par la collecte. En effet, dans la lettre qu'il envoie à Eugène Pittard lorsqu'il est au Gabon³⁹ il décrit un pays absolument dépossédé de son patrimoine et où les collectes ont été si nombreuses qu'il n'y trouve plus rien. Il ne semble pas avoir apprécié ce voyage, non pas car il fait face à un pays dévasté mais parce qu'il y a perdu son temps. Par ailleurs, dans la lettre envoyée à Eugène Pittard lorsqu'il se trouve en R.D.C, on retrouve cette motivation commerciale qui l'a amené dans ce pays lorsqu'il demande des fonds supplémentaires au musée en expliquant que « c'est la dernière occasion pour [le] musée d'obtenir du bon matériel congolais »⁴⁰. L'expression « matériel congolais », donnant le sentiment d'une seule culture clairement définie et indissociable, est d'autant plus étonnante que l'on sait qu'il

³⁹ Cf annexe 3 page 111.

⁴⁰ Cf annexe 2 page 109.

accordait une importance majeure à l'individualité des objets qu'il collectait. A travers ces lettres, nous sommes confrontés au marchand d'art et non à l'ethnologue. Il était chercheur indépendant pour n'être soumis à aucune contrainte, sinon financière, et pour pouvoir mener ses recherches comme il l'entendait. Toutefois, ce voyage de deux ans n'avait pas pour seule motivation de réunir les sommes nécessaires pour poursuivre les recherches qui lui tenaient à cœur. Himmelheber, en effet, se sentait particulièrement redevable envers les deux musées suisses qui ont financé son voyage en Alaska et à qui il lui semblait n'avoir pas rapporté assez d'artefacts. Son voyage en Afrique était donc une occasion pour lui de ramener des collections importantes. Il espérait aussi qu'il marquerait un tournant important de sa carrière et qu'il n'aurait plus à dépendre de bienfaiteurs.

Lorsque l'on enquête sur l'histoire d'Hans Himmelheber entre 1938 et 1939, on se situe à l'intersection entre son travail scientifique d'anthropologue et ses obligations de collectionneur et marchand d'art. Ses observations détaillées sont un reflet parfaitement révélateur de la vie quotidienne coloniale et de la situation politique tendue à la veille de la seconde guerre mondiale.

Grâce aux archives du M.E.G, nous savons que les objets collectés par Himmelheber ont tous été achetés, souvent directement aux artistes. Certaines factures de son voyage en Côte d'Ivoire sont même disponibles, nous permettant d'avoir une idée des tarifs auxquels il achetait les objets qu'il trouvait⁴¹. Au total, Hans Himmelheber a vendu 523 artefacts au M.E.G, dont 11 objets bayaka. Il est impossible de savoir quel était le juste prix d'un objet à cette époque et, de toute façon, le rapport colonial entre l'acheteur et le vendeur faussait toute transaction puisque, lorsque les objets étaient achetés, les prix étaient souvent fixés par les acheteurs et les vendeurs ne pouvait pas les refuser. Nous savons que les méthodes d'Himmelheber détonnaient pour leur époque, mais il est impossible de savoir si les objets collectés ont été réellement bien acquis.

8. Le statut des collections ethnographiques en Europe.

Adrien Lemaître, dans son travail de fin d'étude⁴², énonce que les valeurs d'un objet évoluent conjointement avec le statut de l'objet. Il explique dans son travail qu'il est difficile de déterminer qui, du statut ou des valeurs, est subordonné à l'autre. Cependant, un objet patrimonial possède une valeur patrimoniale, pour reconnaître son statut d'objet patrimonial, il faut lui attribuer une valeur patrimoniale et, pour reconnaître cette valeur, il faut lui attribuer ce statut.

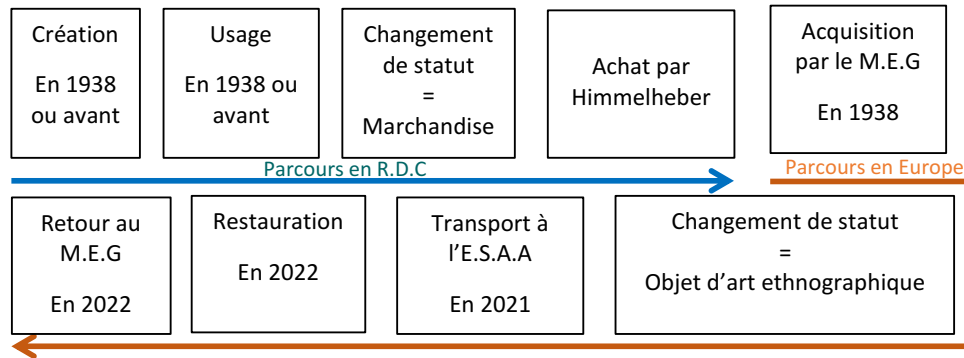
La notion de statut d'objet peut paraître abstraite mais elle est pourtant primordiale pour les pratiques de conservation-restauration. Par exemple, le traitement choisi pour un artefact en papier va radicalement changer selon qu'on le considère comme un document d'archive ou d'art graphique : « ce n'est pas tant le type d'objet qui prévaut dans la définition des choix de restauration que le statut qu'on lui attribue. »⁴³. Par ailleurs, le statut d'objet ethnographique ne va pas de soi. Un objet n'est pas ethnographique par sa nature, c'est un long processus qui permet de le définir comme tel. En effet, si l'on prend l'exemple du parcours des deux masques bayaka étudiés, ils peuvent être tracés depuis leur création jusqu'à leur mise en scène dans un contexte muséal : Ils ont d'abord été créés par un sculpteur lors d'une initiation *Mukanda*, puis ils ont été portés avec un costume pour danser lors d'un spectacle accompagné de tambours devant un public. Ils ont ensuite changé de statut et sont devenus des marchandises pour Hans Himmelheber, avec des photos de terrain témoignant de leur

⁴¹ Cf annexe 4 page 113.

⁴² Adrien Lemaître-du Mesnildot, « La cape et le tiputa. Critique d'un outil méthodologique (la typologie de valeurs culturelles) à travers l'étude préalable à la conservation-restauration d'un objet mérité » (Avignon, Ecole Supérieure d'Art d'Avignon, 2020).

⁴³ Roudet, Ludovic, « L'intervention minimale en conservation-restauration des Biens culturels : exploration d'une notion », mémoire de conservation-restauration; Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2007. p 73.

"authenticité". Enfin, les masques ont été vendus au M.E.G et, dès cet instant, sont devenus objets d'art admirés pour leur esthétique.



Ce statut, qui leur a été attribué lors de leur vie muséale, est associé à de nouvelles valeurs. Comme expliqué plus tôt, Hans Himmelheber a fait le constat que, pour les initiés, lorsque la cérémonie de clôture est terminée et que les masques sont sales et usés, ils perdent leur valeur et sont souvent détruits. Dans leur contexte d'origine, ces masques sont considérés lorsqu'ils sont neufs et en usage. D'ailleurs, le fait que les masques perdent leur valeur aussitôt leur devoir accompli est logique car, étant réalisés uniquement de matériaux organiques, ils ne sont de toute façon pas conçus pour être pérennes. Dans le contexte muséal européen en revanche, les objets ont plus de valeur s'ils sont richement décorés, s'ils ont servi et s'ils présentent des traces d'usage car cela témoigne de leur « authenticité ». Aujourd'hui encore, les masques du Sud-Ouest du Congo sont souvent appréciés pour leur esthétique et leur diversité plastique, comme c'est le cas pour l'exposition « La part de l'ombre, sculpture du sud-ouest du Congo » qui a eu lieu au M.Q.B cette année⁴⁴, mais rarement pour les valeurs sociales et éducatives qu'ils véhiculaient à leurs débuts. En en faisant des objets de musée, on les transforme en objets pérennes et, pour cela, on les restaure.

Les collections ethnographiques en Europe sont souvent très mal ou peu renseignées. La documentation autour des collections dépend généralement des informations qui ont été recueillies par les donateurs (provenance, contexte, matériaux, etc) mais également de celles produites par le musée (anciennes restaurations, expositions, etc). L'évolution du statut des collections ethnographiques explique également l'absence ou le manque de documentation à leur sujet. En effet, le parcours le plus courant de ce type d'objet est d'avoir été successivement considéré comme des curiosités, objets intéressants pour leur technologie, puis comme collections typiques de la période coloniale et enfin, comme objets d'art. L'histoire muséale des objets ethnographiques témoigne donc d'un intérêt certain pour leurs qualités esthétiques ou technologiques mais bien peu pour les informations qu'ils donnent en tant que témoins de systèmes sociaux et de modes de pensée⁴⁵.

⁴⁴ Julien VOLPER, « LA PART DE L'OMBRE », *Connaissance des arts*, 2022.

⁴⁵ Bénédicte Rolland-Villemot, « Les spécificités de la conservation-restauration des collections ethnographiques. », *La lettre de l'OCIM*, n° 56 (1998), p5.

9. La méconnaissance des matériaux constitutifs et des modes de fabrication des objets.

Le manque d'information autour des collections ethnographiques a des conséquences importantes sur la manière dont les objets sont traités en milieu muséal. Tout d'abord, la méconnaissance du contexte culturel peut entraîner une méconnaissance de leur fonction sacrée ou symbolique pour la culture qui les a produits. Cette situation présente donc un risque d'atteinte à leur intégrité lors d'une exposition et/ou d'une intervention de conservation-restauration. Notre déontologie de la restauration nous permet de savoir généralement comment préserver un aspect visuel mais pas de savoir quelle incidence cela pourrait avoir sur l'intégrité de l'objet. Par exemple, les boli du peuple Bambara sont souvent couverts d'une croute issue d'une libation à base d'huile et de boue. Cette couche faisant partie intégrante de l'objet, il est donc indispensable de la conserver et de ne pas la confondre avec de la poussière ou de la crasse. Pour pallier ce manque d'information, les analyses scientifiques peuvent être d'une aide précieuse mais ne sont pas suffisantes, et ce d'autant plus que des problèmes d'éthique peuvent également se poser. Par exemple, le contenu des charges magiques présentes sur certains objets comme les Nkisi du Congo ne devrait pas être manipulé par des personnes non initiées et en prélever un échantillon pourrait porter atteinte à leurs propriétés magico-religieuses.

Ce manque d'information met donc les restaurateurs face à des problématiques soulignant l'importance de mettre en place une déontologie adaptée car, même si les principes essentiels de la conservation-restauration s'appliquent aux objets ethnographiques, d'autres facteurs sont également à prendre en compte. En effet, il est parfois difficile de distinguer les traces d'usure de celles d'usage, ou de distinguer la poussière de musée de celle faisant partie intégrante de l'objet. Par ailleurs, si l'on se penche sur la spécificité de ce type de collection, à savoir, leurs matériaux souvent composites, souvent organiques et souvent non identifiés, cela rajoute une difficulté supplémentaire pour qu'une intervention de conservation-restauration soit compatible avec la pluralité des matériaux. Pour qu'un traitement, un mode d'exposition ou de conservation en réserve soit adapté, il est donc important d'avoir une bonne connaissance des matériaux constitutifs, des modes de fabrication et de tenir compte de leurs usages d'origine et de leur histoire pour éviter de modifier, encore une fois, le statut de ces collections et de limiter le processus d'appropriation qui les marque dans leur « chair » depuis leur collecte.

B. Vers une nouvelle définition du musée

1. La « décolonisation » des musées.

Le processus de « décolonisation » de manière générale concerne tous les pays qui possèdent un héritage colonial, même s'ils n'ont jamais possédé de colonie. Il s'agit d'un processus complexe qui ne se limite pas qu'aux musées ethnographiques. Se décoloniser signifie déconstruire cet héritage colonial de l'inconscient collectif. Si un pays entreprend cette démarche, alors cela doit s'effectuer par le biais des institutions, entreprises et multinationales dont les ressortissants ont poursuivi des pratiques coloniales. Décoloniser les musées fait partie intégrante de ce processus complexe car, comme expliqué dans le plan stratégique du M.E.G, « certain-e-s universitaires, intellectuel-le-s et artistes, mais aussi une partie des publics, principalement non européens, voient dans les musées d'ethnographie les derniers avatars du colonialisme.⁴⁶ » A la page 37 du plan stratégique 2020-2024 du M.E.G⁴⁷ sont détaillés les principaux enjeux de cette décolonisation. Parmi les nombreux objectifs énoncés, le musée s'engage à « aborder de manière transparente et respectueuse les problèmes de

⁴⁶ Musée d'ethnographie de Genève, « Plan Stratégique 2020-2024 ». Genève. Septembre 2019, p. 20.

⁴⁷ *Ibid.* p. 37.

dépossession, d'exclusion, d'effacement et de violence historiques et actuels », à « rendre visible l'histoire violente et inégale des collectes coloniales et néocoloniales et des complicités institutionnelles » et à « soutenir les échanges équitables sous toutes leurs formes » en intégrant « les représentant-e-s de cultures autrefois colonisées, les créateurs-trices et les représentant-e-s de cultures non dominantes » au processus de prise de décision au sein du musée. Ce point de vue se développe au sein de nombreux musées d'ethnographie en Europe, notamment au musée d'ethnographie de Cologne, dirigé par Nanette Snoep selon qui « décoloniser le musée signifie lui enlever un peu de son autorité, en redistribuant la parole. Tant que les musées continuent leur monologue et continuent à décider des types de narration qui circulent en leur sein, le musée ne changera pas »⁴⁸. Nanette Snoep propose ainsi une nouvelle définition du musée comme lieu de conversation, plutôt que lieu de conservation, pour que les dialogues entre les cultures, si souvent prônés par les musées ethnographiques, deviennent réellement des dialogues d'égal à égal.

2. Une nouvelle éthique relationnelle.

Depuis le 28 novembre 2017, lorsque Emmanuel Macron a annoncé dans un discours prononcé à l'université de Ouagadougou que, sur les cinq prochaines années, il mettrait en place un processus de restitution du patrimoine africain, nous pouvons constater une augmentation des demandes de restitution. Quel est le rôle des conservateurs-restaurateurs du patrimoine dans ce processus ? Ont-ils seulement un rôle à jouer ? Pour Felwine Sarr, écrivain, économiste et universitaire sénégalais, co-auteur du rapport « Restituer le patrimoine africain », parler de restitution c'est parler de rééquilibrage des relations culturelles entre pays anciennement colonisateurs et pays anciennement colonisés. Ce point est essentiel car il ne s'agit pas seulement de transférer des objets, mais surtout les multiples cultures et histoires qu'ils portent. Il dit qu'« il ne s'agit pas uniquement d'une translocation d'objet d'un pays à un autre mais d'une transformation de ces objets en passeurs de culture, en acceptant les multiples strates de sens qu'ils ont accumulées au cours de leur histoire, en faisant d'eux des supports de nouveaux imaginaires, encore à naître⁴⁹ ». Felwine Sarr défend une éthique relationnelle basée sur un équilibre permettant un enrichissement mutuel entre les différents partis, européens et africains, notamment autour de la question de la restitution. Pour atteindre cet équilibre relationnel, il faut penser un universel multiple et non plus occidental. Ce qu'il dénonce en avançant cet argument c'est que le patrimoine ethnographique dans les musées européens est plus à l'image des cultures qui les conservent que de celles qui les ont produits. La meilleure manière de présenter le patrimoine par le biais d'un autre prisme que le prisme occidental est de collaborer avec nos homologues extra-occidentaux. Il n'y a pas meilleure manière de définir un patrimoine qu'en laissant les personnes représentées par ce patrimoine le définir elles-mêmes. Par conséquent, les restaurateurs, ainsi que les autres professionnels de musée (conservateurs, régisseurs, etc), doivent, dans la mesure du possible, tenir compte des recommandations de leurs collaborateurs issus des cultures sources, de la nature des collections et de leur portée sociale et/ou religieuse lorsque c'est nécessaire.

⁴⁸ Nanette Snoep, « De la conservation à la conversation Le pari de la carte blanche », *multitudes*, n° 78 (30 mars 2020): 210, <https://www.multitudes.net/de-la-conservation-a-la-conversation-le-pari-de-la-carte-blanche/>.

⁴⁹ BERTHO.Elara, 2020. « Restituer = relier, habiter. La pensée cosmopolite de Felwine Sarr », *Multitudes*, n°78, 1, p. 206-210.

3. La restitution du patrimoine africain, sujet sensible et peu nuancé.

Lorsque le sujet de la restitution du patrimoine africain est abordé, l'ensemble du continent est souvent considéré comme demandeur. Pourtant, parmi l'ensemble des pays africains, peu d'entre eux ont officiellement fait une demande de restitution à la France comme ça a été le cas du Bénin en août 2016, ce qui a amené à la restitution de 26 objets en octobre 2021, ou de la Côte d'Ivoire pour le tambour parleur *Djidji Ayokwe*, qui devrait être restitué prochainement.

Le sujet de la restitution du patrimoine est un sujet d'actualité brûlant et donnant lieu à des avis très tranchés. Du côté européen, les réticences sont nombreuses, notamment chez certains conservateurs de musée. Posant les principes d'inaliénabilité, d'imprescriptibilité et d'insaisissabilité des collections nationales, la loi est souvent un prétexte pour repousser toute idée de restitution. Lorsque la modification de cette loi est évoquée, le débat fait rage. Ce fut le cas en 2010 lors de la restitution de têtes maories à la Nouvelle-Zélande. Cela l'avait été en 2002 pour le retour en Afrique du Sud de la Vénus hottentote, Saartjie Baartman. Cela le fut enfin en 2022 lorsqu'une nouvelle loi organisant le transfert de propriété définitif des œuvres à la République du Bénin a été votée et promulguée par la France permettant la restitution de 26 objets, 130 ans après leur entrée dans les collections nationales françaises. La loi étant en principe l'émanation d'une volonté politique, rien n'empêche évidemment qu'elle ne change si les sensibilités évoluent.

Rappelons combien il a fallu dépasser de réticences pour que les biens spoliés durant la Seconde Guerre mondiale soient enfin présentés au public et que des démarches soient entreprises pour retrouver les héritiers. Mais dans le cas du continent africain, en plus de la loi qui fait barrière à la restitution, il y a ce que l'on appelle « la présomption d'incapacité »⁵⁰, manière pour les puissances européennes de dire que les pays africains n'ont pas les moyens ni les connaissances pour conserver les œuvres dans d'aussi bonnes conditions que dans les musées occidentaux. La création de plusieurs musées sur le continent africain ces dernières années, en plus de ceux déjà existants, et les restitutions ayant déjà eu lieu, montrent bien la capacité des pays africains à conserver leur propre patrimoine. Il y a évidemment là un reste de mépris colonial qui devient de moins en moins admissible. C'est pour répondre en partie à cet argument que la Grèce a construit un superbe musée à côté de l'Acropole, mais les restitutions n'ont pas eu lieu pour autant. Évidemment, dans le cas de l'Afrique, les choses ne sont pas aussi évidentes mais si l'on reconnaît qu'une partie de ce patrimoine a été spolié, alors il appartient à ses propriétaires légitimes d'en faire ce qu'ils veulent, y compris de le détruire s'ils le souhaitent.

Pour illustrer ce propos, prenons l'exemple d'un totem funéraire de 1872 commandé par le chef G'psgolox (Paddy McDonald) dans le village de Misk'usa, au nord-ouest de l'actuelle Colombie Britannique⁵¹. En 1928, ce totem est tronçonné en plusieurs morceaux puis transporté au musée d'ethnographie de Stockholm. Il est nettoyé, imprégné d'insecticide et couvert d'une couche d'isolation teintée pour l'unifier et donner un aspect ancien à la sculpture. Le totem est d'abord conservé en réserve puis exposé au musée à partir de 1980. Les Haisla, une nation autochtone aujourd'hui composée des Kitamaats (Haisla) et des Kitlopes (Xenaaksiala)⁵², demandent le retour du totem dès 1991. Si le directeur du Musée d'ethnographie est favorable à cette restitution il ne la considère pas comme telle mais comme un don et, en conséquence, y met plusieurs conditions : une réplique doit être sculptée en échange et le totem restitué doit être conservé en musée dans des

⁵⁰ Maxime Tellier et Mathieu Laurent, « Restitution d'œuvres au Bénin : "On est dans un moment historique" », Bénédicte Savoy sur *France culture*, 27 octobre 2022.

⁵¹ Noémie Etienne, « Les statues mangent aussi », *TROUBLE DANS LES COLLECTIONS* (blog), 26 juillet 2021, <https://troublesdanslescollections.fr/2021/07/26/article-5/>.

⁵² Des textes relatifs à ce cas, notamment les discours donnés lors de la cérémonie de retour, sont disponibles en ligne : <http://www.turtleisland.org/culture/culture-haisla.htm>.

conditions de conservations égales à celles qu'il a connu en Suède. Ce totem est, selon lui, propriété de l'humanité et ne doit pas être détruit même s'il a été créé initialement dans ce but. En 2012, malgré l'accord conclu avec la Suède, les ayants-droits du chef G'psgolox décident de rapporter le totem dans le cimetière de l'ancien village de Kemano (Xenaaksiala) pour qu'il retrouve sa fonction funéraire et se décompose comme prévu initialement.

L'argument selon lequel le patrimoine appartient à l'ensemble de l'humanité et que le conserver est un devoir est omniprésent dans le débat sur la restitution. Le musée du Louvre, par exemple, se veut universel et, par conséquent, les œuvres qu'il conserve appartiennent moins au peuple français qu'à l'ensemble de l'Humanité. Toutefois, il serait difficile de nier que, à l'abris derrière cet argument, les pays occidentaux gardent le contrôle sur le patrimoine, même si celui-ci est restitué. La domination occidentale, sur le continent africain notamment, est toujours un fait. Ce colonialisme, désormais économique est encore bien réel et ne permet pas de limiter la spoliation à celle des biens mal acquis par le passé. Par ailleurs, la restitution n'est pas non plus une solution miracle à appliquer sans précaution car elle induit de se demander à qui les musées doivent rendre ces objets ? Cette question est également complexe car il faut se garder de tomber dans une vision fixiste et essentialiste des sociétés et gommer les changements, les disparités de condition et les luttes internes à ces sociétés. Cette question se complexifie encore lorsque les biens spoliés l'ont été à des ethnies, des clans ou des royaumes qui n'ont plus rien à voir avec les nations actuelles.

Des propos peu nuancés... :

- « **Restitution du patrimoine culturel africain · Une erreur culturelle, une faute politique** »⁵³, Julien Volper, conservateur en charge des collections ethnographiques au Musée Royal de l'Afrique Centrale (Tervuren/ Belgique).
- "**Un cri de haine contre le concept même de musée**"⁵⁴, Stéphane Martin, ancien président du M.Q.B au sujet du rapport Sarr Savoy sur la restitution du patrimoine africain.
- « **Si nous avons 10 000 [pièces identifiées comme étant originaires du Sénégal], nous souhaitons avoir les 10 000** »⁵⁵ » Abdou Latif Coulibaly, ministre de la culture sénégalais.

...nécessitant des précisions moins tranchées :

- « **Il ne s'agit pas de vider les musées français** » Felwine Sarr et Bénédicte Savoy, auteurs du rapport sur la restitution du patrimoine africain.
- « **Il ne faut pas commettre l'erreur d'essentialiser cette période dans l'histoire africaine** »⁵⁶ : Hamady Bocoum, directeur du musée des Civilisations Noires de Dakar, au sujet de la restitution.

⁵³ Julien VOLPER, « Restitution du patrimoine culturel africain · Une erreur culturelle, une faute politique », Institut Thomas More, 30 septembre 2020, <https://institut-thomas-more.org/2020/09/30/restitution-du-patrimoine-culturel-africain-une-erreur-culturelle-une-faute-politique/>.

⁵⁴ « "Un cri de haine contre le concept même de musée" : l'ex-patron du Quai Branly à propos des restitutions massives d'œuvres à l'Afrique préconisées par un rapport », Franceinfo, 19 février 2020, https://www.francetvinfo.fr/culture/patrimoine/un-cri-de-haine-contre-le-concept-meme-de-musee-l-ex-patron-du-quai-branly-a-propos-des-restitutions-massives-doeuvres-a-l-afrique-preconisees-par-un-rapport_3832655.html.

⁵⁵ « Le Sénégal souhaite la restitution de « toutes » ses œuvres d'art », *Le Monde.fr*, 28 novembre 2018, https://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/11/28/le-senegal-souhaite-la-restitution-de-toutes-ses-uvres-d-art_5389814_3212.html.

⁵⁶ FAAPA, « RESTITUTION DES BIENS CULTURELS AFRICAINS : HAMADY BOCOUM APPELLE À NE PAS « ESSENTIALISER » LA QUESTION – FAAPA FR », consulté le 7 juillet 2022, <http://www.faapa.info/blog/restitution-des-biens-culturels-africains-hamady-bocoum-appelle-a-ne-pas-essentialiser-la-question/>.

- Près de 4 000 œuvres d'art ivoiriennes sont détenues par le musée du Quai Branly à Paris « ***Il faut faire attention avec ce chiffre, car il y a une nuance. Ce ne sont pas 4 000 objets qui ont été transférés illicitement***⁵⁷ » : Sylvie Mémel-Kassi, Directrice Générale de la Culture et Enseignante chercheuse à Abidjan.
- « ***La restitution n'est pas négociable mais il ne s'agit certainement pas de tout restituer car nous n'avons pas la place dans nos musées et que ces objets témoignent d'une histoire commune entre l'Europe et l'Afrique et, surtout, le Congo n'est pas encore prêt à accueillir tous les artefacts qui doivent lui être rendus*** »⁵⁸ : Franck Dikisongele Zatumua, professeur à l'Académie de Kinshasa.

4. Le positionnement de l'I.C.O.M face à ces nouveaux enjeux.

L'International Council of Museum (I.C.O.M) s'est engagé à élaborer une nouvelle définition du musée en 2022 adaptée aux nouveaux enjeux politiques et sociaux auxquels les musées doivent répondre, simple à traduire dans de multiples langues pour s'insérer dans les textes réglementaires et législatifs de nombreux pays et qui soit la plus inclusive possible. Le Conseil consultatif a sélectionné la proposition de définition de musée à soumettre au vote de l'Assemblée générale extraordinaire, qui se tiendra le 24 août pendant l'ICOM Prague 2022. Cette proposition est la suivante :

“Un musée est une institution permanente, à but non lucratif et au service de la société, qui se consacre à la recherche, la collecte, la conservation, l'interprétation et l'exposition du patrimoine matériel et immatériel. Ouvert au public, accessible et inclusif, il encourage la diversité et la durabilité. Les musées opèrent et communiquent de manière éthique et professionnelle, avec la participation de diverses communautés. Ils offrent à leurs publics des expériences variées d'éducation, de divertissement, de réflexion et de partage de connaissances.⁵⁹”

Dès sa publication, cette définition a suscité un vif débat⁶⁰ entre les différents acteurs culturels et la presse, parmi lesquels nombreux sont ceux qui ont manifesté leur désaccord. Michel Guerrin écrit dans *Le Monde* que cette définition est « emphatique et prophétique », trop longue pour être une définition et trop politique pour être le préambule d'une organisation qui se revendique comme professionnelle.

Pour I.C.O.M France, l'urgence était dès lors de suspendre le processus de vote d'un texte qui divise et se serait néanmoins imposé à tous et I.C.O.M Europe et Italie et I.C.O.F.O.M, ont suggéré à la présidente de l'I.C.O.M de donner un délai suffisant pour débattre dans les différents pays.

Sous couvert de bonnes intentions, ces nouveaux enjeux visant à mettre fin à la domination occidentale sur le reste du monde et rendre le monde culturel le plus inclusif possible, n'alimenteraient-ils pas finalement ces rapports déséquilibrés ?

⁵⁷ « Sylvie Memel-Kassi: « Notre musée est de petite capacité » », [journaldufaso.com](http://www.jda.ci/news/culture-arts-3111-sylvie-memel-kassi-notre-muse-est-de-petite-capacit), consulté le 7 juillet 2022, <http://www.jda.ci/news/culture-arts-3111-sylvie-memel-kassi-notre-muse-est-de-petite-capacit>.

⁵⁸ Propos recueillis le 19/04/22 au cours d'une discussion avec le professeur Franck Dikisongele Zatumua lors de mon séjour à Kinshasa.

⁵⁹ « Définition du musée », International Council of Museums, consulté le 10 juillet 2022, <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>.

⁶⁰ Juliette Raoul-Duval, « Vif débat sur la « définition des musées » à l'Icom ? », *La Lettre de l'OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, n° 186 (1 novembre 2019): 12-14, <https://doi.org/10.4000/ocim.3370>.

5. Le Musée d'ethnographie de Genève et son processus de décolonisation

Parmi les projets entrepris, le M.E.G s'engage à changer de nom afin de faire disparaître le mot « ethnographie » doté d'une forte connotation coloniale. Lors d'un stage au sein de ce musée en 2021, j'ai eu la chance de rencontrer Rosie H.Cook, une conservatrice-restauratrice australienne. Elle m'a expliqué qu'en Australie, le mot « ethnographie » a été banni du vocabulaire muséal depuis longtemps, si bien qu'elle ne parvenait pas à le prononcer et le nommait le « E word ». A Genève, parmi les gens qui ont exprimé leur avis, 75% sont favorables et 25% sont défavorables à ce changement de nom. Comme expliqué dans le plan stratégique du M.E.G, le changement de nom est le « signe emblématique d'une mutation profonde de la plupart des musées ethnographiques dans de nombreux pays d'Europe (Suède, France, Allemagne, Pays-Bas, etc.) et marque une prise de distance par rapport à une discipline d'origine coloniale à la courte existence. Ces musées se sont désormais redéfinis en tant que musées des cultures du monde ou ont adopté de nouveaux noms »⁶¹. Parmi ces musées, nous pouvons citer le musée du Quai Branly – Jacques Chirac à Paris, le MARKK – Museum am Rothenbaum – Kulturen und Künste der Welt à Hambourg, le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MUCEM) à Marseille et le musée des Confluences à Lyon.

Parmi les nombreux projets répondant à la stratégie décoloniale du M.E.G, nous pouvons citer une formation proposée au personnel du musée avec l'Académie de l'OMPI qui est un centre de formation et d'enseignement en matière de propriété intellectuelle pour les états membres, notamment les pays en développement, les pays les moins avancés (PMA) et les pays en transition. Au cours de cette formation, le sujet du patrimoine immatériel a été abordé, notamment la musique Hopi d'Amérique du Nord. Ces chants sont comme des restes d'ancêtres et, dans le cas d'une restitution, il est nécessaire d'en discuter avec les communautés afin de savoir ce qui peut être conservé et/ou utilisé. Les collections sensibles comme celle-ci sont nombreuses et pour les objets vivants, le musée prend une responsabilité « in loco parentis ». Miriam Clavir et John Moses ont écrit un ouvrage traitant de la conservation des objets sacrés et culturellement sensibles où ils expliquent qu'«en principe, les meilleures pratiques de conservation devraient se marier aux normes ou pratiques culturelles définies par la communauté d'origine, afin d'en arriver à des soins qui reposent sur un partenariat protégeant les caractéristiques matérielles et immatérielles de ces objets»⁶².

Enfin, se « décoloniser » pour un musée signifie également enquêter sur la provenance de ses collections. La recherche en provenance consiste à enquêter sur le contexte politique, économique et social dans lequel les objets ont été acquis par les musées. La Suisse n'a jamais possédé de colonies mais a envoyé des missionnaires dans les colonies européennes. Genève avait une série d'acteurs qui ont participé à former les collections. Aujourd'hui, il est primordial de rendre une place légitime à tous les acteurs d'un même récit, pas seulement aux collectionneurs. Pour ce faire, il est nécessaire d'ouvrir le dialogue avec les héritiers de ces acteurs pour enrichir l'histoire des objets, ce que le M.E.G s'engage à faire et comme ça a déjà pu être le cas dans le cas de l'actuelle exposition temporaire « Injustices environnementales, alternatives autochtones »⁶³. En 2005, la Suisse a adopté la loi LTBC-2005 qui encadre l'acquisition de collections pour lutter contre le trafic illicite et éviter d'acquérir des objets issus du pillage.

⁶¹ « Plan Stratégique 2020-2024 du M.E.G », Plan stratégique (Genève: Musée Ethnographique de Genève, septembre 2019), http://www.ville-ge.ch/meg/pdf/MEG_PS_2020_2024.pdf.

⁶² Miriam Clavir, John Moses, et Canada, *Soin des objets sacrés ou culturellement sensibles* (Place of publication not identified: Institut canadien de conservation, Ministère du Patrimoine canadien, 2018), http://publications.gc.ca/collections/collection_2019/pch/CH57-4-6-14-2018-fra.pdf.

⁶³ Musée d'Ethnographie de Genève, Texte général de l'exposition *Injustice environnementale, alternatives autochtones*, Genève, 2021, 12p.

6. La décolonisation de la conservation-restauration.

À l'aune de la propagation des théories décoloniales, les pratiques de la conservation-restauration occidentale et l'éthique selon laquelle elles sont appliquées, commencent à être globalement reconsidérées en Europe. Toutefois, ces questionnements ne sont pas nouveaux et ont déjà été soulevés, notamment par le professeur anglais Dean Sully qui a travaillé sur le développement d'une approche de la conservation du patrimoine basée sur l'humain, ou encore la restauratrice et chercheuse canadienne Miriam Clavir. En effet, depuis 1980, Miriam Clavir a énormément contribué à l'évolution des relations entre les peuples autochtones et les musées au Canada, en expliquant notamment qu'« il est aussi important que les employés [des musées] qui prennent soin des collections comprennent que les valeurs culturelles associées aux objets peuvent changer au fil du temps. [...] Ce n'est pas seulement la nature physique du patrimoine matériel qui s'altère ou change au fil du temps ». Au Canada, « lorsqu'il y a une demande d'accès à des objets rituels dans le but de leur utilisation dans un contexte de spiritualité traditionnelle, le musée doit toujours tenir compte, non seulement des politiques de conservation et de gestion des collections du musée, mais aussi des droits moraux et légaux des peuples autochtones. Selon les principes actuels de déontologie de la conservation, il faut préserver l'intégrité physique et conceptuelle des objets. [...] Un nombre croissant de gouvernements autochtones ont élaboré leurs propres protocoles d'éthique de la recherche portant sur la propriété intellectuelle et les sujets muséaux. ». Ainsi, « la consultation de spécialistes du sujet, surtout de représentants reconnus de la communauté (par exemple, famille, société cérémoniale, etc., comme il convient) est un processus important de la préservation des collections »⁶⁴. Le travail fondamental de la canadienne Miriam Clavir met en évidence les différentes conceptions de la conservation dans le cadre de son travail au Musée d'Anthropologie de Vancouver. Plusieurs pages de son ouvrage « *Preserving what is valued* »⁶⁵ mettent en opposition les « croyances et valeurs » des musées à celles des Premières Nations, ce qui démontre l'existence de valeurs distinctes, opposées et partagées par les différents groupes. Dès les années 1990, certains conservateurs-restaurateurs ont transformé leur domaine d'activité, à la fois par des pratiques innovantes et des publications théoriques importantes. Elles se caractérisent par la mise en place de consultations auprès des personnes ayant fabriqué les artefacts ou de leurs familles, et par une dimension participative où les usagers des œuvres participent aux décisions de conservation⁶⁶. Aujourd'hui, l'activité change car, par exemple, de nouvelles tendances s'imposent quant à l'utilisation de produits moins toxiques et à la réalisation d'interventions plus écologiques⁶⁷. De plus, certains spécialistes cherchent à penser les conséquences néfastes d'une conception universaliste de la conservation, imposant aux communautés productrices des normes qu'elles ne peuvent ou ne veulent pas respecter⁶⁸. Selon le chercheur camerounais Honoré Tchatchouang, la dimension immatérielle liée à certains biens culturels en Afrique, par exemple, commence à être considérée en Europe et aux Etats-Unis comme un aspect essentiel des collections. Il explique que, pour conserver au mieux le patrimoine d'Afrique subsaharienne, les normes occidentales ne suffisent pas. Ce patrimoine fait appel à des savoir-faire et à un imaginaire culturel qui

⁶⁴ Miriam Clavir, John Moses, et Canada, *Soin des objets sacrés ou culturellement sensibles*, Institut canadien de conservation, Ministère du Patrimoine canadien, 2018.

⁶⁵ Miriam Clavir, University of British Columbia, et Musée d'anthropologie, *Preserving What Is Valued Museums, Conservation, and First Nations* (Vancouver: UBC Press, 2008), <http://site.ebrary.com/id/10087582>.

⁶⁶ Dean Sully et University College, London, éd., *Decolonising conservation: caring for Maori meeting houses outside New Zealand*, Publications of the Institute of Archaeology, University College London (Walnut Creek, Calif: Left Coast Press, 2007).

⁶⁷ Towards a sustainable practice in paintings conservation : new insights into reducing solvent toxicity during cleaning and cold relining, Workshop à l'école de La Cambre en Belgique, Mardi 17 mai 2021, conférence en ligne, <https://www.lacambre.be/fr/actualites/categorie/ateliers>.

⁶⁸ Noémie Etienne, « Les statues mangent aussi », *TROUBLE DANS LES COLLECTIONS* (blog), 26 juillet 2021, <https://troublesdanslescollections.fr/2021/07/26/article-5/>.

le préservent et garantissent sa transmission. À travers les enquêtes qu'il a menées principalement au Cameroun, il ressort qu'une politique patrimoniale concertée avec les communautés détentrices est la clé de la sauvegarde de ce patrimoine⁶⁹.

Comme le souligne Pierre de Maret : « La conservation [en Afrique] ne se traduit pas uniquement par l'entreposage d'objets dans un musée, ni par un archivage sous forme écrite, visuelle ou sonore : la conservation par excellence consiste plutôt à garantir la survie d'un objet ou d'une institution dans son contexte social vivant »⁷⁰. En d'autres termes, toute action de conservation et de valorisation du patrimoine doit prendre en compte le point de vue et les attentes des populations locales. En un mot, celles-ci doivent être intégrées dans les projets comme acteurs et non pas comme simples bénéficiaires. Cet idéal n'est pas toujours facile à mettre en pratique dans la mesure où la plupart de ces savoirs sont aujourd'hui en passe de disparaître⁷¹.

De nouvelles manières de travailler sont développées, en particulier aux Etats-Unis et au Canada, mais aussi en Suisse, en Belgique, en Allemagne et progressivement dans l'ensemble des pays européens⁷². Ces musées prônent une collaboration entre les différents usagers des œuvres et les communautés dites sources. Ces pratiques sont souvent portées par des conservateurs-restaurateurs très investis dans leur activité avec une grande volonté de la faire évoluer. Cependant, tels qu'ils sont aujourd'hui développés dans les musées, les projets de conservation-restauration dits « décoloniaux » posent de nombreuses questions, notamment au sujet de leur finalité. On peut se demander, notamment, si ces projets ne participent pas à justifier la conservation des artéfacts dans les musées occidentaux plutôt que de concevoir une éventuelle restitution. Selon la chercheuse suisse Noémie Etienne, « il est aujourd'hui essentiel de redonner aux producteurs.rices et à leurs ayants droit le contrôle sur les biens culturels restitués, sans clauses ni conditions. Dans les musées, il importe aussi de considérer les soins jugés nécessaires par les communautés créatrices des œuvres, y-compris en regard de pratiques perçues comme contraires aux standards de conservation. En parallèle, il importe de mieux connaître et de prendre en compte des pratiques alternatives⁷³».

C. Une collaboration équitable

1. Pourquoi travaillons-nous ensemble ?

Depuis les années 1980, des intellectuels africains, tels que Valentin Mudimbe, Achille Mbembe et Felwine Sarr, ont souligné ce que signifient le monopole du Nord mondial et l'asymétrie dans la production de connaissances sur l'Afrique. Comme le démontrent Felwine Sarr et Bénédicte Savoy dans le Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain, il est temps « *de réviser un système de collaboration avec chaque société concernée* ». En effet, cela permettrait de « *développer les échanges scientifiques et la coopération culturelle entre les institutions culturelles et universitaires*

⁶⁹ Honoré Tchatchouang, « Patrimoines d'Afrique subsaharienne », *Patrimoines*, revue de l'institut national du patrimoine.

⁷⁰ Pierre de MARET, « Patrimoine africain : plaidoyer pour une approche plurielle », dans *Le Patrimoine culturel africain*, sous la direction de Caroline Gaultier Kurhan, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, p. 34.

⁷¹ Honoré Tchatchouang, « L'intégration des acteurs locaux dans les politiques de conservation des musées au Cameroun* », *Patrimoines*, revue de l'Institut national du patrimoine, n° 14 (2019): 3.

⁷² Share the Mic: Decolonizing an African Museum. 23 mars 2021, Fowler Museum at UCLA. <https://www.fowler.ucla.edu/event/share-the-mic-decolonizing-an-africanmuseum/>

⁷³ Noémie Etienne, « Les statues mangent aussi », *TROUBLE DANS LES COLLECTIONS* (blog), 26 juillet 2021, <https://troublesdanslescollections.fr/2021/07/26/article-5/>.

entre les pays » pour « améliorer la connaissance réciproque des publics des États parties sur l'art africain et la provenance des objets présentés dans leurs musées »⁷⁴

Pour Felwine Sarr, dans « Restituer le patrimoine africain », parler de restitution c'est parler de « rééquilibrage des relations culturelles entre pays anciennement colonisateurs et pays anciennement colonisés ». Ce point est essentiel car il ne s'agit pas seulement de transférer des objets, mais surtout les multiples cultures et histoires qu'ils portent. F.Sarr défend une éthique relationnelle basée sur un équilibre permettant un enrichissement mutuel entre les différents partis, européen et africain, notamment autour de la question de la restitution. Pour atteindre cet équilibre relationnel, il faut penser un universel multiple et non plus occidental. Ce qu'il dénonce en avançant cet argument, c'est que le patrimoine ethnographique dans les musées européens est plus à l'image des cultures qui les conservent que de celles qui les ont produits.

La meilleure manière de présenter le patrimoine par le biais d'un autre prisme que le prisme occidental, est de collaborer avec nos homologues extra-occidentaux. Les restaurateurs, ainsi que les autres professionnels de musée (conservateurs, régisseurs, etc.) doivent en conséquence, dans la mesure du possible, tenir compte des recommandations de leurs collaborateurs, de la nature des collections et de leur portée sociale et/ou religieuse lorsque c'est nécessaire. Les enjeux du rééquilibrage des relations culturelles entre pays anciennement colonisés et pays anciennement colonisateurs vont bien au-delà de la question de la restitution. En effet, la restitution du patrimoine est un sujet très médiatisé qui crée une certaine urgence mais qui fait partie d'un ensemble bien plus vaste. La question que j'aborde à travers ce mémoire est « Comment restaure-t-on des œuvres dans le cadre de la restitution du patrimoine africain » mais ça pourrait être aussi « Comment ce rééquilibrage des relations culturelles entre pays anciennement colonisés et pays anciennement colonisateurs modifie nos pratiques de la conservation-restauration ? ».

Il est important ici de préciser ce que l'on entend par « représentant d'une culture », car dans notre cas, ni Mit ni moi ne prétendons représenter qui que ce soit. À mon sens, personne ne peut prétendre représenter toute une communauté sans que cela ait été décrété par ladite communauté. Selon mes observations au musée d'ethnographie de Genève ou au musée du Quai Branly, ce sont souvent les conservateurs qui ont la responsabilité de chercher les bons interlocuteurs et les bonnes institutions, surtout s'il s'agit de restituer des œuvres.

Mit et moi sommes deux étudiantes travaillant d'égale à égale afin de mener une expérience visant à simuler une situation de restitution où nos recherches évoluent conjointement avec, de mon côté, une réflexion menée du point de vue du pays qui restitue, et du côté de Mit, une réflexion menée du point de vue du pays à qui le patrimoine est restitué. Cette collaboration vise à construire de nouveaux outils de coopération, adaptés à nos pratiques de conservation-restauration, à des échanges culturels durables entre étudiantes pour le moment, mais également, je l'espère, entre futures professionnelles prochainement.

2. Mon séjour à Kinshasa.

Lors de ce séjour, j'ai eu la chance d'échanger avec de nombreuses personnes dont les connaissances ont énormément enrichi cette recherche. Les professeurs Franck Landamo et Henri Bundjoko (directeur du M.N.R.D.C) m'ont beaucoup appris sur les matériaux constitutifs des masques bayaka, les différences entre traces d'usage et altérations et la manière de les restaurer en milieu tropical avec les moyens disponibles à Kinshasa. Les camarades de classe de Mit ont également

⁷⁴ Bénédicte Savoy et Felwine Sarr, « Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle » (Paris, novembre 2018).

beaucoup apporté à cette recherche, notamment Liliane Feza Tshikuta avec qui j'ai pu discuter de ce que peuvent apporter les restaurateurs africains aux musées européens, mais également de la cérémonie *Mukanda* au sein du peuple Pende qu'elle a beaucoup étudiée. Parmi les étudiants, j'ai également rencontré Bill Muteba-Ali-Kawaya, dont les objets de mémoire sont également des masques bayaka, avec qui j'ai notamment pu discuter des encrassements sur les coiffes des masques. Bill m'a aussi parlé des réserves de l'I.M.N.C et des adaptations de traitements de restauration qu'elles impliquent. Les informations recueillies durant ces échanges sont retranscrites dans ce mémoire, tout au long de l'étude technique des masques.

L'étudiant Rodrigue Ilonga Basele qui travaille au musée national de la R.D.C (M.N.R.D.C), m'a fait visiter l'institut des musées nationaux du Congo (I.M.N.C) ainsi que le M.N.R.D.C et m'a expliqué la différence de moyens entre les deux établissements ainsi que les différentes conditions de conservation en salle d'exposition et en réserve. Nous avons commencé par aller sur le Mont Ngaliema pour visiter l'I.M.N.C. L'accès au musée est compliqué car il se trouve dans l'enceinte du palais présidentiel conçu par Joseph Désiré Mobutu, ancien président de la R.D.C, sous surveillance militaire. Ce musée a cinq réserves conservant 35 000 objets. J'ai visité la réserve A où se trouvent les masques bayaka. Ce sont des hangars aux toits de tôle où la température et le taux d'humidité sont très élevés. Les objets sont posés sur des étagères en fer sans socle. Les rayons du soleil pénètrent dans la salle par des fenêtres hautes et entrent en contact direct avec les objets installés devant. Les salles d'exposition sont petites, la température et l'humidité y sont également élevés mais moins que dans les réserves. Pour le moment le musée et les réserves se trouvent dans l'enceinte du palais présidentiel mais le président Félix Tshisekedi souhaite le réhabiliter. Le musée fermera prochainement ses portes et les réserves vont être déménagées mais le nouvel espace d'accueil est encore inconnu.

Nous nous sommes ensuite rendus au M.N.R.D.C où Mit nous attendait. Ce musée à l'architecture imposante était un projet démarré sous le régime de Joseph Désiré Mobutu et a été entièrement financé par la Corée du Sud. Nous avons visité l'exposition permanente, les deux salles de réserve ainsi que l'atelier de restauration. L'ensemble du bâtiment est à la pointe de la technologie et propose des conditions de conservation stables mais les deux réserves étant déjà pleines, nous avons fait le choix, avec Mit et ses professeurs, de choisir l'I.M.N.C comme lieu d'accueil pour notre restitution fictive.

3. Protocole à appliquer en cas de restauration avant restitution.

Chaque situation étant unique, il n'est pas possible de faire un mode d'emploi à suivre à la lettre mais plutôt une liste de questions qu'il est nécessaire de se poser en tant que restaurateur avant toute intervention. Mit et moi avons établi cette liste au cours de nos échanges. Elle s'adapte à notre situation précise mais probablement pas à toutes les situations.

Tout d'abord, une restitution n'implique pas nécessairement une restauration. Dans le cas où cela fait partie de la demande, pour savoir si un traitement est adapté, les restaurateurs doivent se demander plusieurs choses :

- Quel est l'objectif de la restauration ?
- Quel doit-être le degré d'intervention ?
- Dans quel contexte sera conservé l'objet ?
- Fera-t-il l'objet d'un usage particulier ?
- Les matériaux employés pour la restauration sont-ils adaptés aux conditions climatiques du nouvel espace d'accueil ?
- Est-il possible d'utiliser des matériaux disponibles dans le pays où l'objet est restitué ?

Ces questions visent à tenter de comprendre si l'éthique et la déontologie occidentale de la restauration sont les mêmes que celles du pays d'origine de l'objet et si le traitement que les restaurateurs occidentaux sont en mesure de proposer est adapté.

Pour rappel, notre déontologie peut se résumer en plusieurs points :

- Les matériaux utilisés pour le traitement doivent être différents et compatibles avec les matériaux constitutifs des œuvres.
- La restauration doit améliorer la lisibilité des objets, tout en respectant leur authenticité.
- Elle doit être différenciable de l'œuvre originale.
- Elle doit garantir la conservation des œuvres à long terme en s'assurant de la réversibilité des traitements.
- Elle doit garantir l'enrichissement et la sauvegarde de l'objet en documentant notre travail de restauration.
- L'intervention minimale doit être privilégiée.
- Les propositions doivent être soumises au propriétaire avant intervention.

Parmi les textes de référence de la conservation-restauration, on retrouve la charte de Venise de 1964 qui est une charte internationale sur la conservation-restauration des monuments historiques. Il s'agit d'un traité qui fournit un cadre international pour la préservation des bâtiments anciens en établissant des règles communes à tous les pays sans tenir compte de la pluralité de cultures et de paradigmes qui existent au sein de l'humanité.

Le document de Nara, qui est un texte de 1994, apporte un peu de nuances à ces règles communes en suscitant une démarche de redéfinition des concepts et des règles à respecter, tout en tenant compte de la pluralité des richesses culturelles, permettant ainsi un dialogue riche entre les cultures. Parmi les nombreux enrichissements, il y a, par exemple, l'apport du Japon dans la reconnaissance du patrimoine immatériel et notamment des métiers du patrimoine et de l'artisanat, qui sont considérés comme du patrimoine culturel vivant. Là où notre déontologie occidentale vise à préserver la matérialité des œuvres, au Japon, le savoir-faire artisanal et ancestral, avec lequel l'œuvre est conçue, compte tout-autant. Il y a aussi l'exemple de l'apport décisif de l'Afrique dans la conjonction entre patrimoine culturel et naturel et, là aussi, les valeurs immatérielles du patrimoine. Le document de Nara a aussi conduit à l'adoption, en 2005, de la Convention pour la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, qui vise à établir un système efficace de protection collective du patrimoine⁷⁵.

⁷⁵ « Document de NARA sur l'authenticité (1994) - International Council on Monuments and Sites », consulté le 10 juillet 2022, <https://www.icomos.org/fr/notre-reseau/comites-scientifiques-internationaux/liste-des-comites-scientifiques-internationaux/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/186-document-de-nara-sur-lauthenticite>.

PARTIE II

ETUDE STYLISTIQUE ET TECHNOLOGIQUE

Cette partie vise à décrire les deux masques étudiés et les intégrer dans une étude stylistique globale des masques *Bayaka*. Ces objets sont le résultat d'un savoir-faire traditionnel complexe détenu par les sculpteurs (*nkalweeni*) et transmis du maître à l'élève. Ainsi, malgré les informations récoltées par les ethnologues Hans Himmelheber (entre 1938 et 1939) et Arthur P. Bourgeois (en 1976) lors de leurs enquêtes de terrain et celles que j'ai pu récolter lors de mon séjour à l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa, les connaissances détenues côté européen restent limitées dans le domaine. Cette partie a pour objectif de décrire ces techniques à partir d'observations précises et non de les définir.

Pour plus de compréhension, l'étude de ces masques est décomposée en 3 parties :

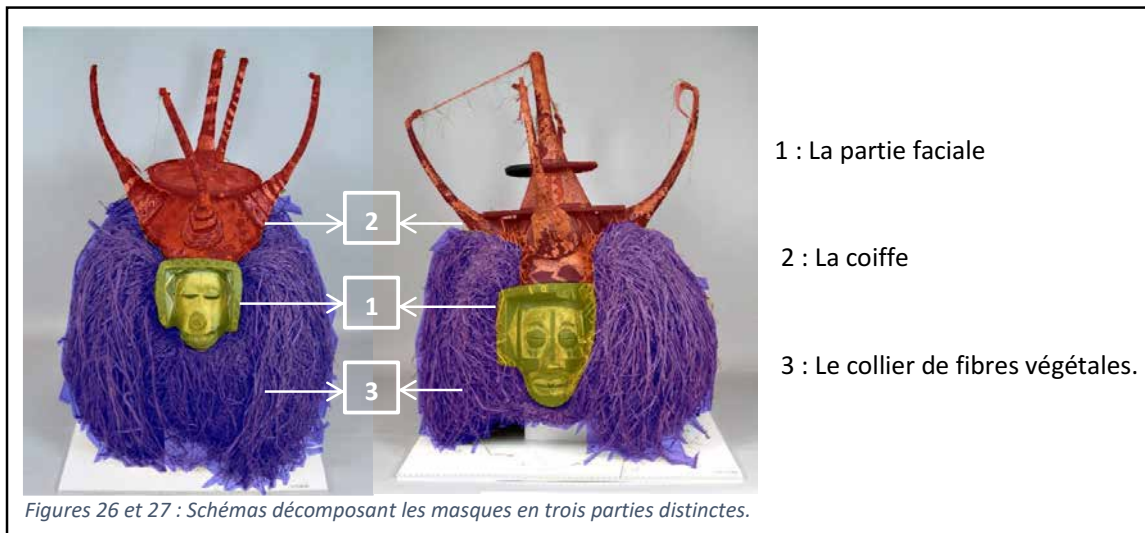




Figure 28 : Masque ETHAF015938 - Détail de la partie faciale vue de face.



Figure 29 : Masque ETHAF015938 - Détail de la partie faciale vue du profil dextre.



Figure 30: Masque ETHAF015938 - Détail du revers de la partie faciale.



Figure 31 : Masque ETHAF015940 - Détail de la partie faciale vue de trois quarts.



Figure 32 : Masque ETHAF015940 - Détail de la partie faciale vue de face.



Figure 33: Masque ETHAF015940 - Détail du revers de la partie faciale.

1. La partie faciale

Description

Les yeux en amande sont symbolisés par deux fentes. Une zone, ovale pour le **masque 38** et rectangulaire pour le **masque 40**, est renforcée. Elle entoure les yeux, les sourcils et la partie supérieure du nez et se ferme à hauteur des narines. Le nez est proéminent et légèrement retroussé pour le **masque 38** et proéminent et droit pour le **masque 40**.

Une ligne bleue, verticale et située au centre du front et du nez, sépare le visage en deux. La bouche ouverte semble esquisser un sourire et laisse apparaître deux rangées de dents fines et régulièrement espacées.

La partie basse du visage est peinte en bleu jusque sous les narines et le reste, d'après les résidus de couche picturale, était certainement peint en blanc. La visière autour du visage, quant à elle, est couverte de motifs à chevrons blancs et bleus, à l'intérieur et sur la tranche, et entièrement peinte en noir sur les côtés extérieurs.

Les décors bleus et blancs sont mats et fins, ils laissent apparaître les fibres du bois en transparence. Les motifs noirs, en revanche, sont brillants et beaucoup plus épais.

Technologie

La partie faciale des deux masques est constituée d'un seul morceau de bois taillé dans la masse. Des traces d'outils sont visibles à l'intérieur de la partie faciale.

Masque 38 : Une poignée sculptée dans le même morceau de bois permet au porteur de maintenir le masque devant son visage.

Masque 40 : Sur ce masque la poignée est manquante.

Matériaux constitutifs

D'après l'enquête menée par Arthur P. Bourgeois en 1976, le bois provient d'espèces forestières tendres (*Alstonia congensis* ou *Ricinodendron heudelotii*) et est mis à sécher plusieurs jours avant d'être travaillé. L'artiste sculpte la partie faciale avec son herminette (*khaandu*) et un petit couteau (*misendo*) pour les détails plus minutieux⁷⁶.

⁷⁶ Arthur Paul Bourgeois, *Yaka, Visions d'Afrique* (Milan: 5 Continents Editions, 2014).

38



Figure 34 : Masque ETHAF015938 - Détail de la coiffe vue de face.



Figure 35 : Masque ETHAF015938 - Détail des motifs à l'arrière sénestre de la coiffe.

40



Figure 36 : Masque ETHAF015940 - Détail de la coiffe, vue arrière dextre de la coiffe.



Figure 37 : Masque ETHAF015940 - Détail d'un motif sur la coiffe, vue arrière dextre de la coiffe.



Figure 38 : Masque ETHAF015940



Figure 39 : Masque ETHAF015940 - Détail du motif du céphalophe.

2. La coiffe

Description

Les masques *Ndeemba* sont souvent caractérisés par une coiffe imposante de forme conique. Elle présente une pointe centrale partant du sommet de la tête qui sert d'axe central à un ou plusieurs disques. La coiffe du **masque 38** est surmontée d'un disque et celle du **masque 40** est surmontée de deux disques. D'après l'étude menée par Arthur P. Bourgeois⁷⁷, plus il y a de disques, plus cela témoigne de l'importance du masque.

Cette structure est flanquée de quatre antennes appelées *mizanga*. Dans le cas du **masque 40**, les extrémités des antennes sont reliées par des lanières de fibre de raphia. Il arrive parfois que ce soit du tissu découpé en bandelettes qui relie les antennes entre elles et que des plumes soient ajoutées au sommet de la pointe centrale.

Le tout est ensuite décoré : Ici, la pointe centrale des deux masques est ornée de décors composés de motifs géométriques et réguliers (triangles, losanges, hachures, chevrons, zigzags, courbes, damiers, etc) et les disques sont ornés de motifs peints en triangle disposés en étoile⁷⁸. Au-dessus de la visière du masque 40, nous pouvons reconnaître le motif du céphalophe *tsetsi*, fréquent sur les masques *Ndeemba* (Images 38 et 39). Les différents motifs géométriques sont collectivement désignés par le terme *bibema bia nkhand*, qui signifie « motifs *mukanda* », mais ne possèdent pas de dénomination individuelle⁷⁹.

Cette coiffure élaborée se décline en de très nombreuses versions. Il arrive également que cinq cornes carrées ou arrondies soient fixées à une base en forme de dôme. D'autres variétés sont relativement moins hautes et présentent une à trois crêtes allant de l'avant à l'arrière. La grande majorité des masques bayaka correspond à ces variations, chacune d'entre elles étant considérée comme une forme classique dérivant des coiffes appelées *Tsala* que portaient les notables. Le responsable de la cérémonie *Mukanda*, *Kahuydi*, porte souvent un *tsala* au moment de la cérémonie de clôture.⁸⁰

Technologie

Les coiffes des deux masques sont conçues selon la même technologie :

La coiffe est constituée d'une base en lamelles de bois assemblées en cône (Figure 40).

Deux tiges en bois sont assemblées en croix, perpendiculairement à cette base, pour empêcher la tête du porteur de s'enfoncer profondément dans la coiffe et permettant que ses yeux restent positionnés au niveau des fentes de la partie faciale pour y voir (Figure 41).

Des lamelles de bois très fines et souples sont ensuite enroulées perpendiculairement autour de cette base (Figure 42).

Enfin, une toile de raphia finement tissée est ensuite tendue sur cette armature.

La figure 43 est une photographie de l'intérieur du **masque 38** permettant de visualiser l'assemblage de ces différents éléments.

Sur le **masque 40**, on peut voir que les antennes sont constituées d'une structure en bois (Figures 44 et 45) mais l'intérieure des quatre antennes de chaque masque n'étant pas accessible, il est difficile de comprendre leur technologie avec certitude. Toutefois, en comparant avec d'autres masques, dont les altérations permettent de voir l'intérieur de ces antennes (figures 46 et 47), il semblerait qu'elles soient rembourrées de fibres végétales. Une fois conçue, la coiffe est couverte d'une base en résine noire qui, en séchant, prend un aspect goudronneux. Les motifs sont ensuite peints sur cette base. Les couleurs privilégiées sont le blanc, le rouge, le noir, le bleu et l'orange.

⁷⁷ Ibidem

⁷⁸ Un relevé détaillé des motifs est disponible en annexes 5 page 114 et 6 page 115.

⁷⁹ Didier CLAES, « YAKA » (Galerie AKAA, 2018).

⁸⁰ P. BOURGEOIS Arthur, *YAKA*, Visions d'Afrique, 5 Continents Editions, Milan, 2014, 132p.

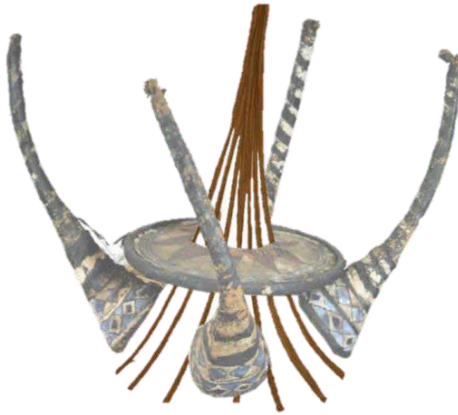


Figure 40 : Schéma de la coiffe du masque ETHAF015938 montrant la structure interne, côté face.

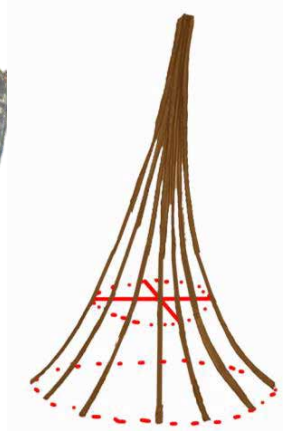


Figure 41 : Schéma de la structure interne de la coiffe du masque ETHAF015938.



Figure 42 : Schéma des lamelles de bois constituant la structure interne de la coiffe du masque ETHAF015938.



Figure 43 : Masque ETHAF015940 - Détail de la structure interne de la coiffe, vue de l'intérieur de la coiffe, où repose le haut du crâne du porteur.



Figure 44 : Masque ETHAF015940-vue de face.



Figure 45 : Masque ETHAF015940-Détail de l'antenne avant vue de face.



Figure 46: Masque (Mbawa? Luvwengi?) Mbala, collecté par F. Pierre vers 1939, Tervuren, Musée Royal de l'Afrique centrale.



Figure 47: Masque Mbala-Détail d'une altération sur l'antenne sénestre – Exposition « La part de l'ombre » Musée du Quai Branly - 13/02/22

38



Figure 48 : Masque ETHAF015938-Détail de la couche picturale sur le disque supérieur de la coiffe.



Figure 49 : Masque ETHAF015938-Détail de la couche picturale – face arrière droite de la coiffe.

40



Figure 50 : Masque ETHAF015940-Détail de la couche picturale sur le disque supérieur de la coiffe.



Figure 51 : Masque ETHAF015940-Détail de la couche picturale de la coiffe.



Figure 52 : Masque ETHAF015940-Détail de résine Mulaka.



Figure 53 : Masque ETHAF015940- Résine Mulaka – microscope USB – Grossissement x49.

Matériaux constitutifs

Cette partie est essentiellement le résultat d'échanges avec le professeur et restaurateur Franck Landamo et le professeur et directeur général du M.N.R.D.C Henry Bundjoko.

La toile :

Comme évoqué plus haut, la toile est constituée de fibres de raphia finement tissées. Le raphia est un matériau que l'on retrouve sur beaucoup d'artefact congolais. C'est, par exemple, le cas du Munganji, qui est une tenue portée au cours des cérémonies d'initiation Pende, entièrement réalisée en raphia.

La résine Mulaka :

Monsieur Franck Landamo m'a expliqué qu'il s'agit d'une sève ou un mélange de plusieurs sèves. En milieu tropical, elle est couramment utilisée pour étanchéfier, coller, enduire, etc. On la retrouve, par exemple, sur le revêtement de tambours et de masques. Il n'existe pas qu'une seule recette car la préparation dépend des matériaux disponibles selon l'environnement et la saison. Parmi les arbres dont la résine est parfois utilisée, on retrouve le safoutier, le mbili (sa résine est utilisée pour fabriquer de l'encens), le manguiier, etc. Il est primordial que ce soient des résines comestibles afin que le porteur du masque ne s'intoxique pas.

Monsieur Henry Bundjoko m'a expliqué, quant à lui, que cette résine était issue de l'arbre Mpaka malasi. Elle est récoltée puis mélangée avec de la poussière ou du charbon pour lui donner cette couleur noire.

Le liant :

D'après plusieurs sources écrites⁸¹ et les sites internet de nombreuses galeries d'art, les pigments seraient liés à l'huile de palme. Or, cette huile a un indice d'iode moyen de 52, c'est donc une huile non, ou peu, siccative. Par ailleurs, les sources écrites citent toutes les écrits d'Arthur P. Bourgeois, qui a fait une enquête de terrain au Congo dans les années 1970, ainsi que les écrits de l'ethnologue allemand Hans Himmelheber, qui a fait une enquête de terrain au Congo dans les années 1930. Ces deux enquêtes de terrain sont citées par toutes les autres sources, Arthur Bourgeois citant lui-même Hans Himmelheber. Cependant, cette information a-t-elle été vérifiée sur le terrain ou par des analyses ?

Dans le cadre de cette étude, je souhaitais effectuer des analyses permettant de vérifier la présence d'huile de palme dans le liant de la couche picturale. La connaissance de la nature de ce liant nous aurait permis d'en apprendre davantage sur les matériaux utilisés pour les masques bayaka. En effet, mis à part une étude qui sera menée prochainement par le musée d'Afrique centrale de Tervuren à Bruxelles pour identifier les pigments utilisés sur les objets congolais, ces masques, pourtant nombreux dans les musées européens, n'ont, à ma connaissance, pas fait l'objet d'analyses auparavant. L'utilisation d'une technique d'analyse comme la GC-MS aurait permis de déterminer la présence ou l'absence d'huile de palme. De nombreuses écailles de la couche picturale sont déjà tombées et ont été récoltées, par conséquent, aucun prélèvement d'échantillon, directement sur les masques, n'aurait été nécessaire. Toutefois, pour des raisons techniques, ces analyses n'ont pas pu être réalisées.

⁸¹ - Galerie DIDIER CLAES, AKAA Paris, 9 au 11 novembre 2018, *ANIMYSTIKAKTIVIST - BETWEEN TRADITION ART AND KENDELL GEER*, AKAA Paris, p.5

- P.BOURGEOIS Arthur, *YAKA*, Visions d'Afrique, 5 Continents Editions, Milan, 2014, p38.

- Bourgeois, Arthur P., *Art of the Yaka and the Suku* - Ed. Chaffin, Meudon, 1984

- HIMMELHEBER Hans, *Museum Rietberg, Zaire 1938-1939. Photographic documents on the arts of the Yaka, Pende, Tshokwe and Kuba*, Zürich, 1993.

D'après monsieur Landamo et monsieur Bundjoko, les pigments appliqués sont parfois liés avec de l'eau, de l'huile de palme, ou de nombreux autres liants. La nature du liant dépend également des matériaux disponibles sur place au moment de la conception mais, quoi qu'il en soit, les pigments sont généralement peu liés. Par ailleurs, il est courant qu'ils soient appliqués sur la résine encore fraîche et que, par conséquent, celle-ci fasse office de liant.

Les pigments :

- Orange : Il s'agit peut-être d'un pigment minéral car une pierre de cette couleur est courante au Congo. Toutefois, d'après le professeur Bundjoko, ce pigment a été importé par les occidentaux durant la période coloniale. Avant la colonisation, les masques bayaka étaient généralement peints en blanc, en rouge et en noir.
- Rouge : Appelé *ngola*, il s'agit peut-être d'une argile. Sinon, cette couleur est parfois extraite de l'écorce rouge d'un arbre dont je ne connais pas l'essence mais il pourrait s'agir du *Pterocarpus tinctorius*, arbre au bois rouge appelé *mukula*, qui pousse en Zambie et en R.D.C et qui est traditionnellement utilisé comme colorant.
- Jaune : Ce pigment est généralement issu d'oxyde de fer.
- Blanc : Ce pigment minéral est également issu d'argile. Le Kaolin est un pigment blanc très couramment utilisé pour les masques africains.
- Bleu : Ce pigment appelé « bleu lessive » aurait également été importé durant la colonisation. Le terme "bleu lessive" décrit les produits utilisés dans le processus d'amélioration de la blancheur des textiles par l'ajout d'une couleur bleue uniformément dispersée. Il peut s'agir d'indigo synthétique qui remplace l'indigo naturel à partir de 1900 ou bien de bleu outremer artificiel. Ce pigment, également appelé bleu Guimet, est un pigment de thiosulfate d'aluminosilicate de sodium synthétisé en 1828 par Jean-Baptiste Guimet pour remplacer le bleu outremer, extrêmement coûteux, obtenu par broyage du lapis-lazuli. Jusqu'en 1961, les préparations pour blanchir le linge à l'aide d'outremer artificiel n'étaient disponibles que sous forme sèche. Généralement, l'outremer en poudre est mélangé avec du carbonate de sodium et de l'amidon tel que du glucose et de la dextrine, puis comprimé pour former une masse cohésive. Le bleu en feuilles, en tablettes, en cubes ou en boule étaient fabriqués à grande échelle pour être vendus en fûts et caisses dans le monde entier⁸².
- Bleu ciel : D'après une observation au microscope (cf annexes 7 et 8), la couleur bleu ciel que l'on retrouve sur les deux masques, est issue d'un mélange de bleu de lessive et de kaolin.

Les matériaux employés dépendent de plusieurs facteurs : l'environnement, la saison et le sculpteur. Les variables étant importantes, il est difficile de les identifier précisément sans analyse. Toutefois, si l'on peut difficilement dater l'arrivée de certains matériaux par le biais de la colonisation selon les régions du Congo, il est possible d'établir une évolution temporelle basée sur l'usage de certaines couleurs présentes sur les masques. En effet, nous savons qu'avant que le bleu de lessive soit importé au Congo, les masques étaient essentiellement décorés de rouge, de blanc et de noir. Lorsque le bleu de lessive a commencé à être exporté dans le monde entier (fin XIX^{ème}, début XX^{ème}), il est utilisé comme pigment. Enfin, j'ai pu constater sur les masques des années 1970, comme ceux étudiés par Bill Muteba-Ali-Kawaya, une palette de couleur beaucoup plus large (vert sapin, vert pomme, bleu turquoise, rose pale, beige, etc.).

⁸² Nancy N. Odegaard et Matthew F. Crawford, « Laundry Bluing as a Colorant in Ethnographic Objects », *ICOM* 2 (1996).

38



Figure 54 : Masque ETHAF015938 – Détail du collier de fibres végétales, vue du côté sénestre

40



Figure 55 : Masque ETHAF015940 – Détail du collier de fibres végétales, vue du côté sénestre.



Figure 56: Masque ETHAF015938-Détail de la filière de fibres végétales fixée à la coiffe - vue du côté sénestre.

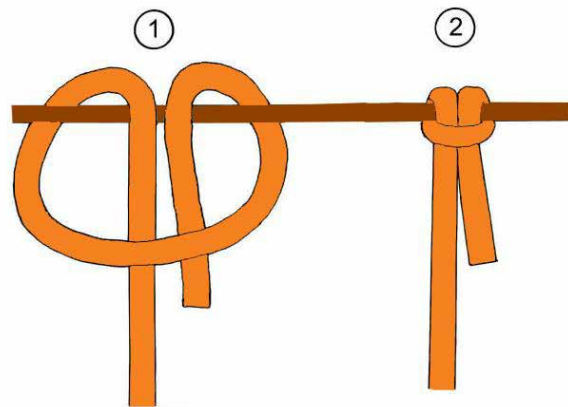


Figure 57: Schéma du nœud de tête d'alouette utilisé pour les filières de fibres végétales.

3. Le collier de fibres végétales

Description

Un épais collier de fibres végétales, caractéristique des masques bayaka, encercle la partie faciale et la coiffe des deux masques. Il est si dense qu'il dissimule presque la partie faciale et la base de la coiffe. Les fibres, souples et légères, bougent au rythme du porteur et l'accompagnent dans ses mouvements lorsque que celui-ci danse pour la cérémonie de clôture.

Technologie

Le collier de fibres végétales est constitué d'un même motif qui se répète : une rangée de fibres que l'on appellera filière. Les filières se composent d'une cordelette, qui joue le rôle de support, et de fibres nouées autour de cette cordelette (figure 56). Un seul type de nœud est employé et répété sur cet objet : le nœud de tête d'alouette, constitué de deux demi-clés renversées (figure 57). Plusieurs filières de fibres constituent ce décor, les plus longues font tout le tour du masque.

Matériaux constitutifs

Les fibres végétales employées pour ce type de masques sont des fibres de raphia.

La fibre de raphia est issue de l'épiderme des feuilles de palmiers Hookeri, arbre qui pousse en milieu tropical, généralement dans des zones marécageuses ou en bordure des fleuves. La veine médiane de certains monocotylédones, en particulier les palmiers, est très développée, formant une tige dense et rigide avec un tissu vasculaire et fibreux considérable. Cette partie étant trop rigide et dense pour être travaillée, elle est souvent jetée⁸³. La partie inférieure des jeunes feuilles de raphia est arrachée et séchée lors de la récolte. Les brins sont d'environ un centimètre de large, très minces et solides, avec une tendance à s'enrouler longitudinalement. Cette fibre sert à la confection de nombreux objets à travers le monde.

À ma connaissance, contrairement à beaucoup d'autres fibres végétales, les informations sur la structure fine de la fibre et sur ses propriétés physiques et mécaniques sont quasi inexistantes. L'examen au microscope électronique, mené par Raymond Elenga, révèle une structure en couches : une couche externe à écailles et une couche interne alvéolaire de type « nid d'abeille ». Les spectres FTIR-ATR et les mesures par diffraction des rayons X révèlent la présence d'une phase cristalline de la cellulose⁸⁴.

⁸³ Mary-Lou E. Florian, Dale Paul Kronkright, et Ruth E. Norton, *The conservation of artifacts made from plant materials* (Marian del Rey, Calif.: Getty Conservation Institute, 1990), p115.

⁸⁴ Raymond Elenga et al., « Microstructure et Propriétés Physico-Mécaniques de la fibre brute de Raphia », 17 juillet 2022.



Figure 58 : Exemple de masque sans ses fibres végétales
©<https://www.proantic.com>



Figure 59 : Masque Ndemba, ex-collection Mercier, Essentiel Galerie SPRL, Tertre Belgique

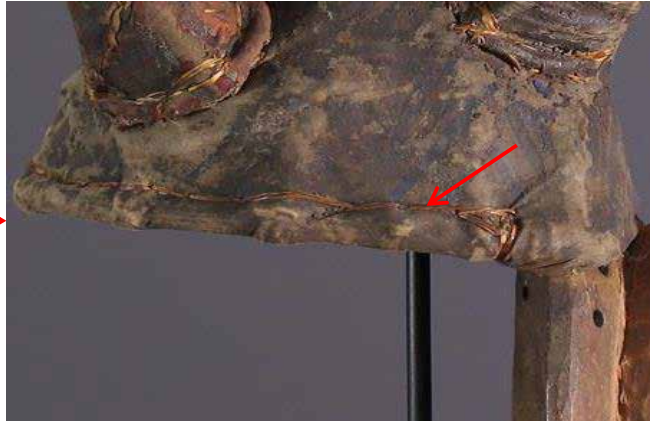


Figure 60 : Détail de l'assemblage de la coiffe et de la partie faciale du masque Ndemba, ex-collection Mercier, Essentiel Galerie SPRL, Tertre Belgique.



Figure 61 : Masque ETHAF015938, détail de la ligature droite, vue de l'intérieur du masque.



Figure 62 : Masque ETHAF015938, détail d'une filière de fibres végétales.

4. L'assemblage des éléments entre eux

La figure 58 représente un masque yaka totalement dépossédé de sa coiffe et de son collier de fibres et permet de comprendre comment la partie faciale est conçue. Des perforations, tout autour du visage, permettent de fixer la coiffe et les fibres végétales. Le sculpteur utilise une tige de fer chauffée à blanc pour réaliser ces trous de fixation.

La coiffe est ensuite fixée à la partie faciale à l'aide de deux ligatures en fibres végétales, positionnées dans les angles sénestre et dextre supérieurs de la partie faciale (figure 61). Le masque yaka représenté sur les images 59 et 60, ne revêtant plus son collier de fibres végétales, permet de comprendre comment la coiffe est positionnée sur le haut de la partie faciale.

L'image 60 permet de comprendre comment les filières de fibres sont fixées à la coiffe: Elles sont nouées autour d'une cordelette qui passe par les perforations, prévues à cet effet, tout autour de la coiffe (figure 62).

5. La catégorie des deux masques étudiés

Dans sa lettre⁸⁵ à Eugène Pittard, Himmelheber évoque sept masques⁸⁶ :

- Trois masques *Mbala* ou *kholuka*.
- Deux masques *Ndemba*.
- Un masque *Zekele*.
- Un masque dont la catégorie n'est pas identifiée.

Le masque 40 apparaît, sur la fiche d'identification du musée, comme étant un masque *Ndemba*. Le masque 38, lui, comme étant un masque *mbala*. Comme expliqué plus tôt, nous pouvons supposer que, Hans Himmelheber n'ayant accompagné sa liste d'aucune description permettant d'identifier clairement les masques, Eugène Pittard a certainement tenté de comprendre lui-même la typologie des masques avec les éléments qu'il possédait, et noté les numéros d'inventaire attribués aux différents éléments de cette collection au crayon à papier directement sur la liste.

L'étude et la description des deux masques étudiés nous permet de remarquer qu'ils semblent répondre tous les deux aux caractéristiques des masques *Ndemba* (Coiffe de forme conique ornée de disques et d'antennes, décors géométriques, nez proéminent, collier de fibres végétales, etc.), ceux portés par les jeunes circoncis en initiation durant la cérémonie *Mukanda*. Cette hypothèse a ensuite été confirmée par Julien Volper, conservateur à l'Africa Museum de Tervuren, ainsi que par Henry Bundjoko, lors d'entretiens.

Par ailleurs, bien que ce ne soit pas évoqué dans la liste d'Himmelheber, grâce aux descriptions précises des masques *Kholuka* d'Arthur Bourgeois⁸⁷, nous pouvons supposer que les trois masques 015937, 015941 et 015943 sont des masques *kholuka*.

⁸⁵ Cf annexe 2 page 109.

⁸⁶ Cf annexe 1 page 106.

⁸⁷ Arthur P. Bourgeois, *op.cit*, 45-58



PARTIE II

ETAT DE CONSERVATION ET MECANISMES D'ALTERATION

Cette partie vise à décrire l'ensemble des altérations d'origine mécanique et chimique, relatives aux différents matériaux.

Nous allons ainsi aborder l'état de conservation général, puis les altérations des différentes parties des masques en fonction des groupements préalablement établis. Les deux masques présentent des altérations très similaires, ce pourquoi les deux constats d'état sont réalisés simultanément.

Les deux masques étudiés sont presque exclusivement constitués de matières végétales : bois, raphia, résine et certains pigments. Dans son ouvrage de 1981⁸⁸ portant sur l'usage de matières végétales dans la fabrication d'artefacts ethnographiques, Mary-Lou E. Florian fait plusieurs observations sur les matériaux d'origine végétale détériorés. Elle souligne que la variabilité d'états de conservation constatée entre ces matériaux est due à l'addition de plusieurs facteurs, notamment la nature des matériaux, les différentes utilisations de l'artefact et les conditions de conservation, différentes de celles d'origine, imposées à l'artefact après sa collecte.

Ces facteurs permettent, non seulement de tenir compte de la variabilité de la préservation des artefacts fabriqués à partir de matières végétales, mais aussi de mieux caractériser leur détérioration et, ainsi, de mieux appréhender leur préservation.

Avant d'aborder l'état de conservation des deux artefacts, il est important de se rappeler qu'aucun processus de détérioration ne se produit isolément. Les matériaux subissent une détérioration simultanée provenant de diverses sources à des taux qui dépendent en partie des conditions environnementales et de la manière dont les artefacts sont conçus.

Deuxièmement, étudier les altérations d'un objet, dans un sens, signifie prendre en compte sa fonction d'origine. Le créateur de l'artefact a pris des décisions conscientes sur la technologie de l'objet, à commencer par la sélection et la préparation des matériaux spécifiques. De nombreux matériaux subissent une détérioration de manière unique ou spécifique qui peut également servir d'indicateur des conditions rencontrées par tous les matériaux de l'artefact. Considérer les techniques de fabrication qui ont été utilisées pour les différentes parties de la construction d'un artefact nous permet d'apprendre comment le fabricant voulait que l'objet soit posé et comment il devait être utilisé. Cette connaissance peut, à son tour, nous permettre de mieux comprendre les zones usées ou endommagées, ainsi que de suggérer les parties de la structure les mieux adaptées pour supporter la pièce en exposition ou en stockage.

Par ailleurs, nous devons également considérer nos propres actions en tant que contributeurs potentiels à la détérioration. Il est devenu clair qu'une partie de ce qui a été fait dans les musées par le passé a contribué à perdre des informations potentielles contenues dans les artefacts. Ce qui a pu être considéré comme des altérations à restaurer par le passé peut, aujourd'hui, être considéré comme des informations importantes à conserver⁸⁹.

⁸⁸ Florian, Mary-Lou E, *Plant materials used in some ethnological artifacts: Structure, fabrication and deterioration related to conservation treatment*, AIC Preprints, American Institute for Conservation 5th Annual Meeting Papers, 5 1-55.

⁸⁹ Florian, Kronkright, et Norton, *The conservation of artifacts made from plant materials*.

A. Remarques générales

1. Empoussièrement

Observation

Un empoussièrement moyen et généralisé est visible sur les deux masques. Nous pouvons observer que la poussière est particulièrement présente sur les zones horizontales, notamment les disques des coiffes, sous forme de poussière libre, ainsi qu'à la base des filières de fibres végétales sous forme d'agglomérats. Elle n'est pas seulement déposée en surface mais également incrustée dans la matière.

Cause

La poussière libre provient certainement de l'environnement muséal dans lequel les masques sont actuellement conservés. En revanche, nous pouvons supposer que la poussière incrustée provient en partie du milieu où les masques ont été fabriqués et utilisés.

Conséquence

La poussière est composée de particules solides, minérales et organiques, ainsi que de particules potentiellement actives (pollens, micro-organismes, spores de moisissure). Par conséquent, elle présente des risques d'abrasion des matériaux et des risques d'attaques chimiques ou biologiques (microorganismes et/ou insectes). De plus, elle crée un milieu hygroscopique en surface, susceptible d'accélérer la dégradation des matériaux. Enfin, elle apporte une modification de l'aspect visuel des masques, notamment au niveau des décors peints.

B. La partie faciale

1. Lacunes et fragmentation du bois

Observation

Masque 40

La partie faciale, censée être constituée d'un seul morceau de bois taillé dans la masse, est fragmentée en trois morceaux et réparée à l'aide de liens en fibres végétales. Elle présente deux lacunes importantes (zones en jaune, figure 64) : la poignée, permettant la préhension du masque, et un fragment entre les éléments 1 et 2 (numérotation en rouge, figure 64). Dans la lettre qu'il adresse à Eugène Pittard⁹⁰, Hans Himmelheber évoque un « morceau dans un petit sachet », peut-être un des deux fragments manquants, toutefois, le M.E.G n'a pas, ou plus, de fragment en sa possession. Par ailleurs, les éléments 1 et 2, n'étant maintenus que par des attaches mécaniques, sont légèrement mobiles.

Cause

Le masque a peut-être été altéré lors de son usage ou après son usage, au moment où les masques sont généralement détruits. Toutefois, les réparations témoignent d'un réemploi. Le masque a peut-être servi lors de plusieurs cérémonies.

⁹⁰ Cf annexe 2 p. 102.

Conséquence

L'absence de poignée et la mobilité des fragments 1 et 2 rendent la manipulation du masque légèrement complexe.

40



Figure 63 : Masque ETHAF015940, détail de la partie faciale fragmentée et lacunaire, vue de l'intérieur.



Figure 64 : Masque ETHAF015940, détail de la partie faciale fragmentée et lacunaire mettant en évidence les fragments en rouge et les lacunes en jaune, vue de l'intérieur.

2. Accrocs

Observation

Des petits accrocs du bois sont visibles sur la partie faciale du masque 40 au niveau de la visière ainsi qu'au bout du nez.

Cause

Ces altérations sont probablement dues à l'usage du masque.

Conséquence

Ces accrocs ne nuisent pas à la lisibilité du masque et ne présentent aucun risque d'évolution.

40



Figure 65 : Masque ETHAF015940, détail de la partie faciale lacunaire.

3. Lacunes et ancienne restauration

Observation

La visière autour du visage est lacunaire, il manque le côté sénestre ainsi que la moitié du côté supérieur. L'autre moitié du côté supérieur a été cassée puis refixée. Ici encore, nous pouvons supposer que le fragment refixé au niveau de la visière est potentiellement celui évoqué dans la lettre d'Himmelheber et qu'il a été refixé au sein du musée.

Cause

Ce masque présente des réparations d'usage laissant penser que ces altérations datent probablement de la période avant la collecte.

Conséquence

Ces lacunes ne nuisent pas à la lisibilité du masque et ne présentent aucun risque d'évolution.

40



Figures 66 et 67 : Masque ETHAF015940, détail de la visière lacunaire et partiellement restaurée.

4. Les traces d'usage

Observation

La zone en contact avec le front du porteur, ainsi que la poignée permettant de tenir le masque devant le visage, sont brunes et lustrées.

Cause

L'eau et les corps gras (potentiellement la transpiration des personnes qui ont porté les masques) peuvent faire pénétrer des saletés dans la structure fibreuse du bois par diffusion capillaire. Ces traces témoignent de l'usage de ces masques.

Conséquence

Au fil du temps, ces taches s'oxydent et entraînent le brunissement des fibres. Ce processus s'accélère sous l'effet de la chaleur et de l'humidité.

40



Figure 68 : Masque ETHAF015940, détail de la partie faciale brunie, vue de l'intérieur.

38



Figure 69 : Masque ETHAF015938, détail de la partie faciale brunie, vue de l'intérieur.

5. Couche picturale peu liée

Observation

Les pigments, particulièrement le bleu de lessive, sont pulvérulents.

Cause

Comme expliqué plus haut, la couche picturale des deux masques est très peu liée et présente, par conséquent, des problèmes de cohésion interne, et d'adhésion avec son support, probablement depuis son origine.

Conséquence

La fragilité de la couche picturale entraîne des risques de perte de matière à chaque manipulation qui, sur le long terme, pourrait aller jusqu'à une perte totale.

6. Couche picturale lacunaire

Observation

La couche picturale est légèrement lacunaire, au niveau des zones bleu ciel pour le **masque 38** et des zones blanches pour le **masque 40**.

Cause

La couche picturale est peu liée et la résine *mulaka* n'étant pas appliquée comme base au niveau du visage, la polychromie présente un léger problème d'adhésion avec le support.

Conséquence

La lisibilité du décor n'est pas affectée et les lacunes ne présentent pas de risque important d'évolution car leurs bordures ne présentent aucun soulèvement. La couche picturale, quant à elle, ne présente pas de zone de fragilité particulière.

40



Figure 70 : Masque ETHAF015940, détail de la partie faciale lacunaire.

38



Figure 71 : Masque ETHAF015938, détail de la partie faciale lacunaire.

7. Numéro d'inventaire trop visible

Observation

Le numéro d'inventaire du **masque 38** est situé sur la partie faciale, à l'avant du côté supérieur de la visière.

Cause

Un numéro d'inventaire placé de manière si visible témoigne d'un manque de considération pour l'objet et nous laisse supposer que celui-ci n'a probablement pas été exposé depuis son marquage.

Conséquence

Ce numéro dénature l'objet et affecte sa valeur esthétique.



Figure 72 : Masque ETHAF015938, détail du numéro d'inventaire sur la partie faciale.

C. La coiffe

1. Encrassement

Observation

Nous pouvons observer un encrassement hétérogène sur l'ensemble de la coiffe, particulièrement sur les disques horizontaux, laissant penser qu'une substance a été versée dessus. Cet encrassement est très visible sur le disque de la coiffe du **masque 38**.

Cause

Lors de mon séjour à Kinshasa, le professeur Franck Landamo et l'étudiant Bill Muteba-Ali-Kawaya m'ont tous deux indiqué qu'il n'était pas rare au Congo, lors de rituels, que les objets subissent des libations

comme c'est parfois le cas avec les objets bayaka. M.Muteba-Ali-Kawaya a partagé avec moi un cours de conservation-restauration des bois polychromes africains que proposait le professeur Hervé Gambungu Tshaya, adapté du cours de Georges Dewispelaere. À la page 13, dans le chapitre « La polychromie et la patine : l'importance de la fonction rituelle dans la compréhension de la polychromie et de la patine pour les objets ethnographiques » il écrit :

« Pour l'Africain traditionnel, tout objet, toute chose est animée, chargée de force, d'énergie. C'est ainsi que des masques ou des statues ont une force intérieure, qui sera manipulée dans un contexte soit magico-religieux, soit social ou économique. Une sculpture ne peut donc être considérée seulement comme une forme d'expression, un objet d'art en soi, elle est avant tout un objet utilitaire fonctionnant dans un rite bien précis. Cette fonction rituelle est déterminante pour la conception plastique et spatiale de l'objet, ainsi que pour son aspect matériel ».

Il propose ensuite une série d'exemples, comme le cas du pilier Urhobo au Nigéria où l'on peut voir en surface une matière non définie, appliquée au cours d'un rituel, et qui procure à la sculpture un aspect de patine sacrificielle croûteuse. Dans le cas des masques bayaka, mes interlocuteurs n'ont pas pu affirmer avec certitude qu'il s'agissait d'un encrassement rituel mais il est trop épais pour être simplement de la poussière libre. Par ailleurs, cet encrassement est visible sur de nombreux masques bayaka (les deux masques étudiés par Bill présentent des traces un peu similaires). Par conséquent, dans le doute, il est nécessaire de le conserver.

Conséquences

La nature de l'encrassement étant inconnue, il est difficile de déterminer comment il évoluera dans le temps.

40



Figure 73: Masque ETHAF015940 -Détail de l'encrassement sur les disques de la coiffe.

38



Figure 74 : Masque ETHAF015938-Détail de l'encrassement sur le disque de la coiffe.

2. Soulèvements et lacunes de la couche picturale

Observation

Nous pouvons observer d'importantes lacunes de la couche picturale dont la majorité laisse apparaître le support en toile de raphia, ainsi que de nombreux soulèvements et réseaux de craquelures. D'autres lacunes plus superficielles, souvent dans les zones peintes avec du kaolin, laissent apparaître la base en résine. Dans le cas du **masque 40**, une couche bleue sous-jacente est visible au niveau du disque inférieur de la coiffe (figure 77).

Cause

Lacunes de toute la stratigraphie de la couche picturale : Comme expliqué plus tôt, il est courant que les pigments soient appliqués sur la résine encore fraîche et que, par conséquent, celle-ci fasse office de liant. Cela expliquerait que les couches picturales des deux masques étudiés ne présentent pratiquement aucun problème d'adhésion avec la base en résine, mais plutôt un problème d'adhésion avec le support.

Lacunes superficielles de la couche picturale : Le kaolin n'est peut-être pas lié avec le même matériau que les autres couleurs. En effet, ce pigment étant déjà légèrement jaune, si de l'huile de palme est utilisée comme liant, elle risque de faire jaunir davantage. Par ailleurs, s'il est appliqué sur la résine encore fraîche, il risque de noircir. Nous pouvons donc supposer que, pour obtenir un blanc éclatant, un liant à base aqueuse est utilisé ici.

Couche bleue sous-jacente sur le **masque 40** : Nous pouvons supposer que le masque a été partiellement repeint.

Conséquence

Cette fragilité de la couche picturale entraîne des risques importants de perte de matière à chaque manipulation et, sur le long terme, cela pourrait aller jusqu'à une perte totale. La lisibilité des décors est déjà grandement affectée et d'avantage de lacunes pourrait entraîner une perte d'information importante.

40



Figure 75: Masque ETHAF015940 -Détail de la couche picturale lacunaire de la coiffe.

40



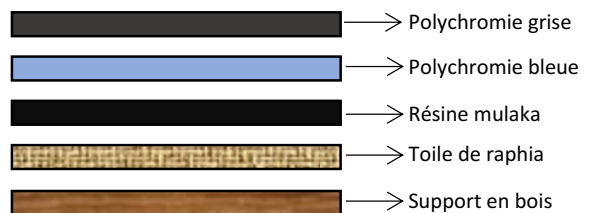
Figure 77: Masque ETHAF015940 -Détail de la couleur sous-jacente sur le disque inférieur de la coiffe.

38



Figure 76: Masque ETHAF015938-Détail de la couche picturale lacunaire de la coiffe.

Coupe stratigraphique de la polychromie au niveau du motif en étoile du disque inférieur de la coiffe



3. Déchirure et déformation de la toile de raphia sur une antenne

Observation

À l'extrémité de l'antenne avant du masque 38, nous pouvons remarquer que la toile de raphia est déchirée et que la structure en bois sous-jacente ressort.

Cause

À l'origine, les antennes étaient reliées entre elles à l'aide de fibres de raphia nouées à leurs extrémités. Les fibres étant devenues sèches et cassantes avec le temps, les tensions causées par ces liens ont pu entraîner cette déchirure.

Conséquences

Les fibres, étant devenues sèches et rigides, le risque d'évolution de la déchirure est faible. Toutefois, l'extrémité de la toile étant libre, cette zone présente un risque d'arrachement.

40



Figures 78 et 79: Masque ETHAF015940 -Détail de la toile déchirée à l'extrémité de l'antenne avant.

4. Lacunes au niveau des liens en raphia inter antennes.

Observation

Les fibres de raphia entre les antennes ont en grande partie disparu. Dans le cas du **masque 38**, seul un petit fragment est encore en place. Dans le cas du **masque 40**, deux liens sont encore en place, un est détaché de la pointe centrale et le dernier est manquant.

Cause

Ces liens ont pu se rompre lors de l'usage des masques, mais cela peut également être le résultat de mauvaises manipulations ou de méthodes de stockage inadaptées.



Conséquence

Dans le cas du **masque 38**, ayant perdu pratiquement la totalité de ses liens, il est impossible pour l'observateur de comprendre l'état initial du masque sans effectuer une comparaison avec un autre masque possédant ses liens. Si le fragment restant venait à disparaître, il ne resterait aucune information concernant cet élément de décor.



Côté avant sénestre



Côté arrière sénestre



Côté arrière dextre



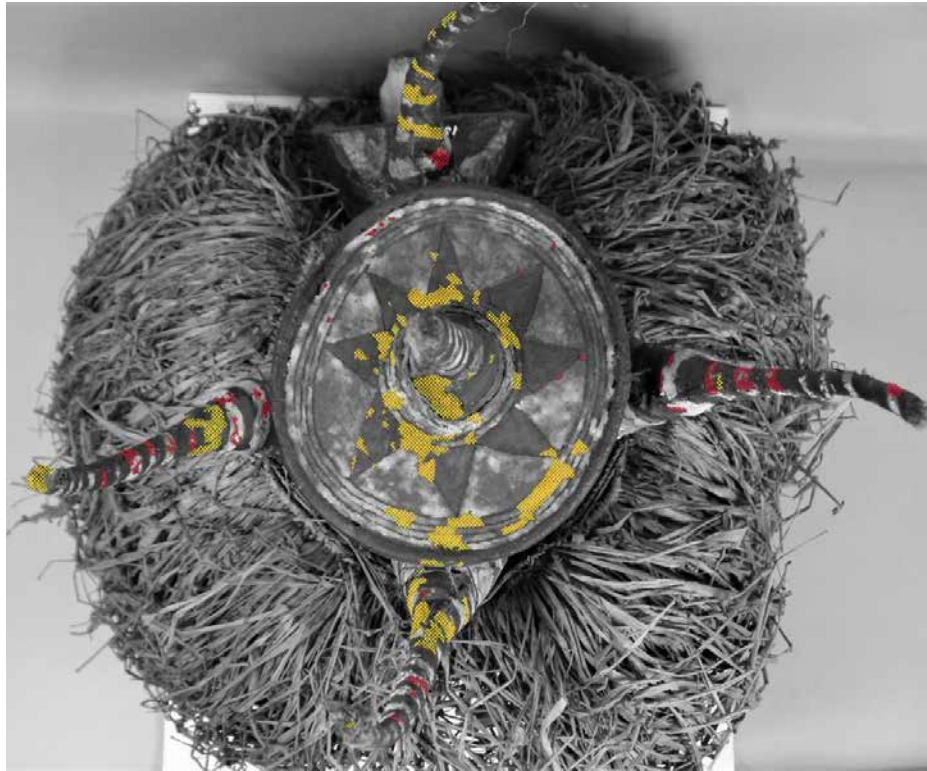
Côté avant dextre



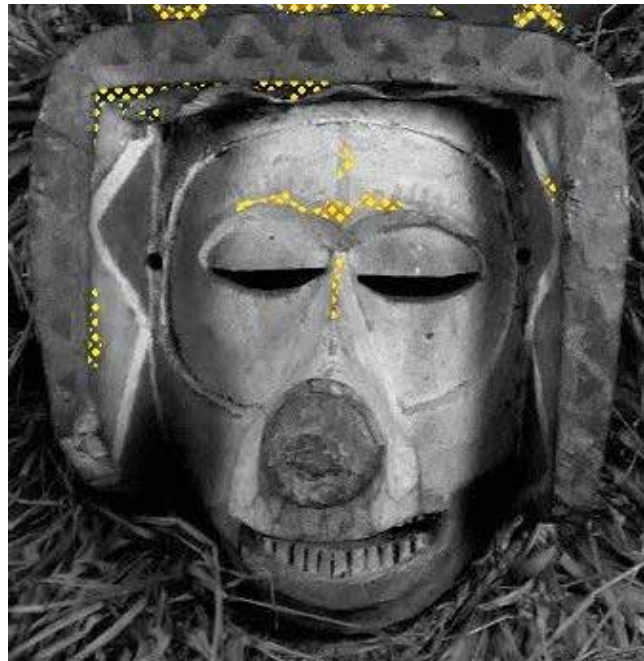
Lacunes de toute la stratigraphie de la couche picturale.





Lacunes superficielles de la couche picturale.



Dessus



Visage

-  Lacunes de toute la stratigraphie de la couche picturale.
-  Lacunes superficielles de la couche picturale.



Côté avant sénestre




Côté arrière sénestre



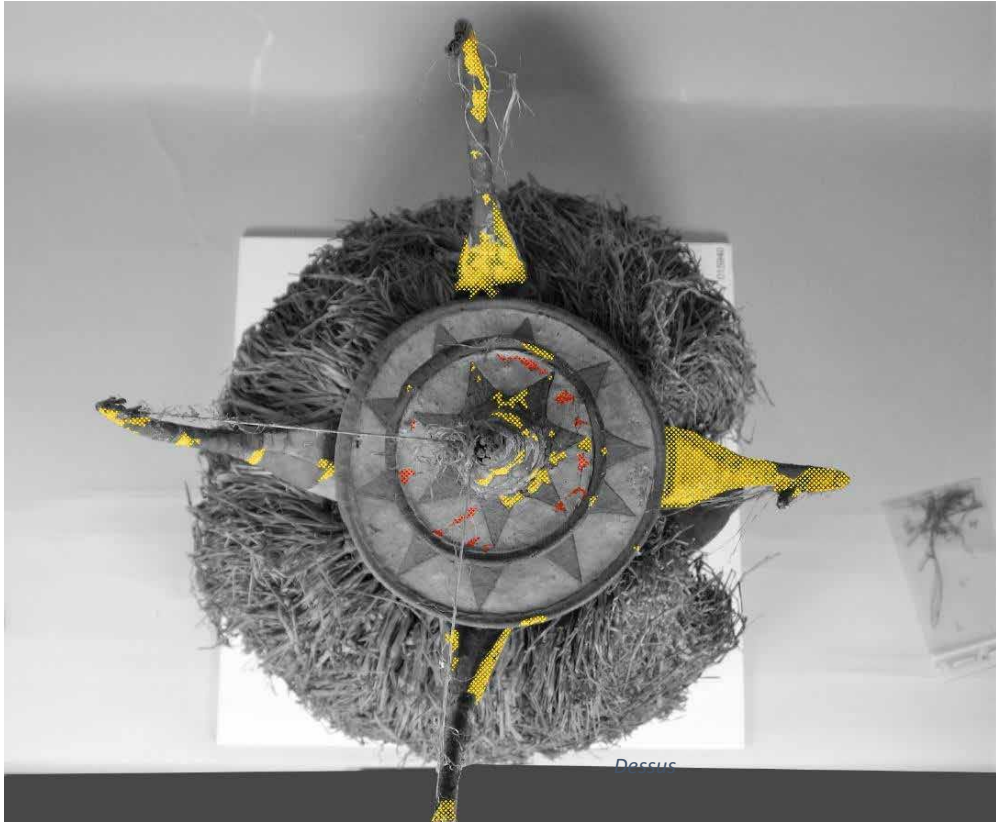
Côté arrière dextre



Côté avant sénestre

 Lacunes de toute la stratigraphie de la couche picturale.

 Lacunes superficielles de la couche picturale.



- Lacunes de toute la stratigraphie de la couche picturale.
- Lacunes superficielles de la couche picturale.
- Lacunes du support en bois.

D. LE COLLIER DE FIBRES VEGETALES

1. Des traces d'usage

Observation

Comme pour les zones de la partie faciale en bois en contact avec la peau du porteur, les fibres situées à l'intérieur des masques, autour de la partie faciale, sont noires.

Cause

Le même phénomène que pour le bois s'applique ici : l'eau et les corps gras (probablement la transpiration du porteur) peuvent faire pénétrer des saletés dans la structure fibreuse du raphia par diffusion capillaire. Ces traces témoignent de l'usage des masques.

Conséquences

Au fil du temps, ces taches s'oxydent et entraînent la détérioration, la fragilisation, voire la rupture des fibres.

40



Figure 80: Masque ETHAF015940 -Détail des fibres noires à l'intérieur du masque.

38



Figure 81: Masque ETHAF015938 -Détail des fibres noires à l'intérieur du masque.

38



Figure 82: Masque ETHAF015938 – Photographie au microscope d'une lamelle de bois noire à l'intérieur du masque.

38



Figure 83: Masque ETHAF015938 – Photographie au microscope d'une fibre noire.

2. Rupture des fibres et perte de matière

Observation

Nous pouvons observer de nombreuses fibres sectionnées. Ces ruptures sont essentiellement situées au niveau des franges constituant le collier de fibres. Des fragments de fibres végétales tombent à chaque manipulation des masques, même lorsque ceux-ci sont immobiles. Cela se manifeste par des chutes de sections plus ou moins grandes de fibres.

Cause

Il s'agit d'une altération liée au vieillissement intrinsèque du matériau qui devient sec et cassant. Cette altération est également liée à des contraintes mécaniques (manipulations, conditions de conservation, transports) qui contribuent à la séparation des faisceaux des fibres.

Conséquence

Sur le long terme, la perte de matière entrainera une modification de la perception que nous avons de l'objet, dont le collier de fibres constitue la partie la plus imposante.

3. Déformation des fibres

Observation

Un fil de fer est enroulé autour de la coiffe et d'une antenne du **masque 38**. Il maintient les fibres de l'arrière du masque soulevées.

Cause

Ce fil provient certainement d'un ancien système d'accrochage et nous indique que le masque a probablement déjà été exposé.

Conséquence

Cette contrainte a entraîné une déformation de l'arrière du collier de fibres ainsi que des usures liées aux frottements au niveau de l'antenne.



38

Figures 84 et 85: Masque ETHAF015938 – Détail du fil de fer autour de la coiffe. Figure 86 : Masque ETHAF015938 – Déformation du collier de fibre.

Le rôle du restaurateur est, entre autres, d'apporter son expertise sur les matériaux des objets. Ici, une étude matérielle permet de confirmer un certain nombre de choses.

Nous savons à présent que ces masques sont le résultat d'une fabrication artisanale et qu'ils n'étaient pas voués à être pérennes. En effet, les masques étaient conçus pour durer le temps d'une cérémonie et, souvent, ils étaient brûlés après usage. L'étude matérielle de ces masques nous a également permis d'identifier que les deux masques sont des *Ndeemba*, qu'ils ont tous les deux été portés et que le **masque 40** a été réparé et localement repeint, probablement pour être vendu ou pour être reporté.

E. Résumé des altérations

	Altérations	Masque	État d'évolution	Type d'altération	Facteur d'altération	Conséquences et risques	Risques d'évolution en contexte muséal
Partie faciale	Empoussièrément	38	Fort	Physico-chimique	-Environnement -Stockage (Pas de protection)	-Risque d'abrasion -Risque chimique -Risque biologique	Faible
		40	Fort				
	Encrassement	38	Faible	Physico-chimique	-Usage	Inconnus	Nul
		40	Faible				
	Lacunes et fragmentation du bois.	38	Fort	Mécanique	-Usage	-Manipulation complexe	Faible
		40	Nul	/	/	/	/
	Accrocs	38	Faible	Mécanique	-Usage	/	/
		40	Nul	/	/	/	/
	Traces d'usage	38	Moyen	Chimique et mécanique	-Chaleur et humidité	/	/
		40	Moyen				
Couche picturale pulvérulente	38	Moyen	Physico-chimique et mécanique	-Caractéristique intrinsèque -Manipulations	-Perte de matière. -Modification de la perception de l'objet.	Faible	
	40	Moyen					
Couche picturale lacunaire	38	Faible	Physico-chimique et mécanique	-Vieillessement intrinsèque -Manipulations	-Perte de matière. -Modification de la perception de l'objet.	Faible	
	40	Moyen					
Numéro d'inventaire trop visible	38	Nul	/	/	/	/	
	40	Fort	/	Humain	Dénature l'objet	/	
Coiffe	Empoussièrément	38	Moyen	Physico-chimique	-Environnement -Stockage (Pas de protection)	-Risque d'abrasion -Risque chimique -Risque biologique	Faible
		40	Moyen				
	Encrassement	38	Moyen	Physico-chimique	-Usage	Inconnu	Nul
		40	Fort				
	Soulèvements et lacunes de la couche picturale sur la coiffe	38	Fort	Physico-chimique et mécanique	- Vieillessement intrinsèque -Manipulations	-Risque d'abrasion -Risque chimique -Risque biologique	Fort
		40	Fort				
Déchirure et déformation de la toile de raphia sur une antenne	38	Faible	Mécanique	- Vieillessement intrinsèque -Manipulations	-Risque d'arrachement.	Faible	
	40	Nul	/	/	/	/	
Liens de raphia manquants	38	Moyen	Mécanique	-Tensions et contraintes - Vieillessement intrinsèque -Manipulations	-Perte de matière. -Modification de la perception de l'objet.	Faible	
	40	Fort					
Collier de fibres végétales	Traces d'usage	38	Faible	Physico-chimique et mécanique	-Chaleur et Humidité	-Risque de fragilisation et de rupture.	/
		40	Moyen				
	Rupture des fibres et perte de matière	38	Fort	Chimique et mécanique	-Vieillessement intrinsèque -Manipulations -Stockage	-Modification de la perception de l'objet -Manipulation complexe	Fort
40		Fort					
Déformation des fibres	38	Nul	/	/	/	/	
	40	Faible	Mécanique	-Contrainte et tension	-Fragilisation des fibres.	/	



PARTIE III

TESTS ET PROPOSITION DE TRAITEMENT

Il convient de rappeler qu'à l'issue du traitement, l'ensemble de la collection retournera dans les réserves du Musée d'Ethnographie de Genève. Toutefois, la proposition de traitement vise à s'adapter à un contexte de restitution, même si celui-ci est fictif. Comme mentionné plus haut, le lieu sélectionné pour accueillir les masques à Kinshasa, est la réserve de l'I.M.N.C, sur le mont Ngaliéma. Cette réserve ne possède pas de système de climatisation et la toiture est constituée de tôle. Les variations climatiques sont intenses et la chaleur et l'humidité sont élevées. Les tests effectués viseront donc à élaborer une proposition de traitement adaptée à ces conditions.

Ne pouvant pas affirmer que les masques ne feront jamais l'objet d'une demande de restitution, il serait préférable que les choix d'intervention élaborés soient compatibles avec les conditions de conservation du M.E.G ainsi qu'avec celles de l'I.M.N.C.

Le professeur Placide Mumbembele a publié une thèse traitant de la recherche sur la provenance des masques bayaka de l'Africa Museum de Tervuren récoltés par les jésuites. Il y étudie le contexte d'acquisition de ces masques et s'est intéressé à la question suivante : Est-ce que ces objets et leurs matériaux répondent toujours aux valeurs sociales et culturelles de leur contexte d'origine ou est-ce qu'ils ont été dénaturés ? Selon lui, dès qu'un objet est restauré par un étranger, il perd de son authenticité et devient un objet profane. Liliane F. Tshikuta, quant à elle, m'a expliqué que, lorsque l'on restaure des objets chargés magiquement (ce qui n'est pas le cas des deux masques), par exemple des Nkisi du Congo, il faudrait d'abord enlever tous ses bijoux, mettre sa blouse et ses gants et parler avec l'objet pour lui expliquer ce que nous nous apprêtons à faire et dans quel but.

Toutes les traces d'usage ou d'origine, y compris les résidus alimentaires, les abrasions, les décolorations, les usures dues à la manipulation, etc., sont des sources potentielles d'amélioration ou de clarification des connaissances. Les traitements ne doivent pas seulement traiter les instabilités, ils doivent également permettre de mettre en évidence les données intrinsèques potentielles, afin d'éviter d'affecter de manière préjudiciable les propriétés de l'objet. Un rapport de 1984 de l'Institut national pour la conservation (INC) souligne cette crainte que soit perdu le vaste potentiel analytique de ces objets de collection à la suite de traitements de conservation inappropriés. En tant que profession, nous avons pris conscience de nous-mêmes comme facteurs potentiels de dégradation. De toute évidence, nos traitements peuvent interférer avec l'étude future de l'objet.

Ainsi, nous tendons maintenant vers des traitements de moins en moins intrusifs. Il s'agit notamment de stabiliser les altérations en évolution, de contrôler l'environnement des objets afin de stabiliser les matériaux qui se détériorent et d'empêcher le développement de nouvelles altérations. Cette tendance concerne particulièrement les collections ethnographiques et archéologiques dont nous ne connaissons que peu de choses. En somme, « nous forgeons un avenir, encore inconnu de nous-mêmes, par notre retenue »⁹¹.

⁹¹ Florian, Kronkright, et Norton, *The conservation of artifacts made from plant materials*.

A. Classification des altérations et objectifs des interventions

CHOIX D'INTERVENTION	CHOIX DE NON-INTERVENTION
<p>Empoussièrément : Les deux masques sont empoussiérés et nécessitent un traitement visant à son assainissement.</p>	<p>Encrassement : Les deux masques présentent un encrassement dont la nature est inconnue. D'après mes interlocuteurs de Kinshasa, il est peut-être dû à l'usage des masques. Dans le doute, et suite à des tests, nous préférons ne pas prendre le risque d'effacer une trace d'usage.</p>
<p>Soulèvements et lacunes de la couche picturale sur la coiffe : Cette altération est la plus étendue et évolutive pour les deux masques. Chaque manipulation fragilise la couche picturale et entraîne des pertes de matière. Les deux masques nécessitent un traitement visant à refixer et stabiliser la couche picturale.</p>	<p>La perte de fibres végétales : Elle est liée aux caractéristiques intrinsèques du raphia. Les fibres végétales étant cassantes, la perte de matière est importante et, sur le long terme, cela risque de modifier drastiquement l'apparence de l'objet et de nuire à sa valeur esthétique. Toutefois, le doublage serait seul moyen de consolider les fibres mais il n'est pas envisageable de réaliser cette opération qui serait beaucoup trop interventionniste qui modifierait considérablement le poids, le volume et, par extension, l'apparence de l'objet.</p>
<p>Déchirure et déformation de la toile de raphia sur une antenne du masque 40 : Cette altération a peu de chance d'évolution mais une mauvaise manipulation pourrait entraîner un arrachement de la partie mobile. Cette partie nécessite donc une légère remise en forme.</p>	<p>Pulvéulence de la couche picturale : Elle est liée à des caractéristiques intrinsèques des matériaux employés. La couche picturale a toujours été pulvérulente car cela provient d'un manque de liant. Après consultation avec Monsieur Landamo, Monsieur Muteba et Madame Garcia-Gomez, le choix a été fait de ne pas intervenir pour lier une polychromie qui ne l'a jamais été. Par ailleurs, cette intervention pourrait modifier la matité de la couche picturale.</p>
<p>Déformation des fibres à l'arrière du masque 38 : Le fil de fer enroulé autour de la coiffe contraint les fibres et risque de les fragiliser. Le fil de fer doit être retiré. Si la réorganisation des fibres ne suffit pas, il faudra procéder à une légère remise en forme.</p>	<p>Couche picturale lacunaire de la partie faciale : Cette altération n'est pas évolutive.</p>
<p>Numéro d'inventaire trop visible sur l'avant du masque 40 : Le numéro nuit à lisibilité de l'objet et nécessite d'être déplacé.</p>	

B. Tests effectués

1. Test de nettoyage

Un voile grisâtre terni les polychromies des deux masques. Comme mentionné plus haut, cette altération est récurrente sur les masques bayaka. La polychromie étant pulvérulente et la nature de l'encrassement n'étant pas identifiée, effectuer une intervention plus poussée au niveau du nettoyage risque de retirer des éléments faisant partie intégrante des masques. Toutefois, Monsieur Landamo m'a expliqué qu'il a restauré plusieurs masques bayaka et que, lorsqu'ils étaient très encrassés, il procédait à un nettoyage mécanique à l'aide d'éponges peu abrasives, voire à un nettoyage chimique à l'aide d'éthanol, afin de retrouver la vivacité originelle des pigments. Au cours d'un entretien avec Siska Genbrugge, restauratrice à l'Africa Museum de Tervuren, j'ai pu me procurer le rapport de traitement d'un masque yaka de la collection du musée. Le masque en question était très encrassé mais elle a fait le choix de ne pas pousser d'avantage le nettoyage afin de ne pas prendre le risque d'enlever de matière originale. Suite à ces deux avis contradictoires, j'ai décidé de procéder à des tests afin de savoir si les masques supporteraient un nettoyage plus poussé.

Objectifs

- Assainir d'avantage l'objet après le dépoussiérage.
- Retirer le voile grisâtre que crée la couche de crasse afin d'obtenir un aspect esthétique plus satisfaisant.

Contraintes

Les couches picturales mates, poreuses et pulvérulentes sont très sensibles à l'eau, particulièrement la couleur orange sur le masque 40 et la couleur bleu outremer sur les deux masques. Nous tenterons donc une méthode à sec, par action mécanique, en un passage.

Résultats

Quatre outils ont été testés sur chaque couleur, du moins abrasif au plus abrasif : du tissu microfibre, des éponges make-up, des éponges en polyuréthane et des smoke sponge. Nous pouvons remarquer des résidus de pigments bleu et orange sur le tissu microfibre, méthode la moins abrasive. Les autres couleurs, moins pulvérulentes, n'ont pas laissé de résidus sur le tissu ou les éponges. Toutefois, en un passage, la quantité de crasse retirée est très importante. L'éponge make up est suffisamment efficace, nul besoin de choisir un outil plus abrasif. Toutefois, si la quantité de matière retirée en un passage est importante, le changement visuel sur l'objet est à peine visible. Par conséquent, pour obtenir un résultat esthétique plus satisfaisant, il faudrait retirer une grande quantité de matière. Mes interlocuteurs et moi-même, ne connaissant pas la nature de cet encrassement et n'ayant pas la possibilité de procéder à des analyses, avons jugé risqué de procéder à un nettoyage si radical. À la suite de ces tests, j'ai pu échanger avec Isabel Garcia Gomez, restauratrice au M.E.G et nous avons estimé qu'il serait préférable de ne pas pousser d'avantage le nettoyage. Nous savons néanmoins que la crasse peut se retirer sans difficulté si un jour cette intervention s'avère nécessaire.

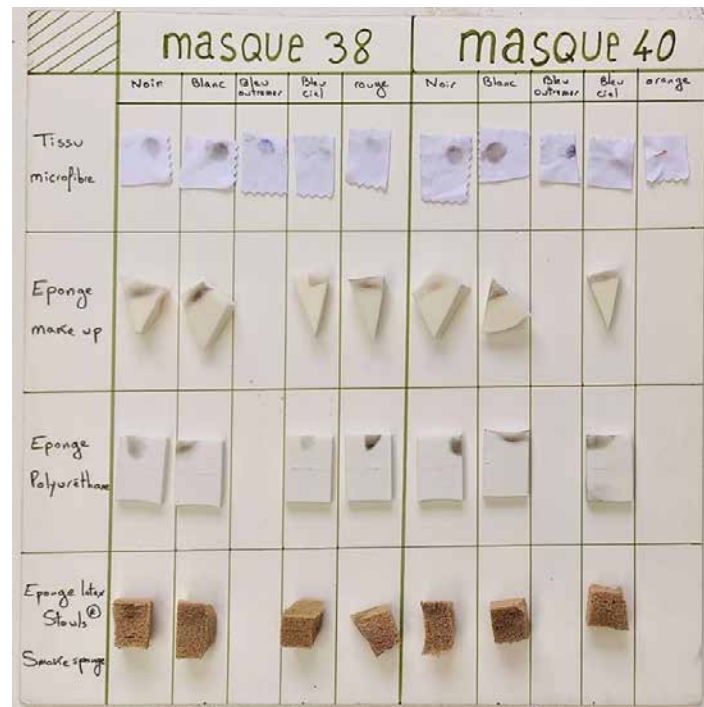


Figure 87 : Test de nettoyage

2. Tests de refixage de la couche picturale des coiffes

Le refixage d'une surface est une intervention de consolidation visant, par l'apport d'un consolidant, à rétablir la cohésion interne d'une préparation de surface et l'adhésion de celle-ci à son support. Un refixage peut être temporaire (effectué de manière préalable pour protéger une surface avant une autre intervention de nettoyage, ou de rentoilage par exemple), ou bien constituer en soi une intervention curative et pérenne. Il peut être généralisé ou bien localisé et peut se pratiquer par le biais de méthodes très variées.

Dans le cas des deux masques, la polychromie mate est peu liée, poreuse et, par extension, très sensible aux agents extérieurs (humidité, lumière, polluants atmosphériques, empoussièrement, manipulations etc.). La cohésion des pigments et leur adhésion avec le support sont faibles et peuvent entraîner des craquelures, des soulèvements et des pertes de matière. Un refixage est ici nécessaire mais cette intervention est rendue difficile par la fragilité de la couche picturale, ainsi que par l'impératif d'innocuité visuelle qu'une intervention de surface implique. Il est donc nécessaire de choisir des matériaux et une mise en œuvre adaptés. Monsieur Landamo m'a expliqué que, pour résister au climat tropical, il refixait parfois les couches picturales au paraloïd B72 dilué à 5% dans l'acétone.

Objectif

Stabiliser l'état de dégradation de la couche picturale.

Propriétés recherchées pour l'adhésif

- Stabilité dans le temps.
- Compatibilité avec les matériaux constitutifs de l'objet.
- Viscosité suffisante pour ne pas pénétrer entre les fibres du support mais pas trop importante pour pouvoir se diffuser sous les écailles de la couche picturale.

- Pouvoir collant suffisant.
- Transparence.
- Pas ou peu de brillance.

Adhésifs sélectionnés

- **La colle d'Amidon** : colle naturelle, pH neutre, un bon pouvoir collant, viscosité importante, caractérisée par une grande blancheur mais devenant transparente en séchant, réversible à l'eau.
- **La colle d'Amidon RH8** : Adhésif d'origine naturelle, composé d'amidon de pomme de terre, PH neutre, faible pouvoir collant, viscosité moyenne, blanc mais devient transparent en séchant, soluble dans l'eau.
- **La colle d'esturgeon** : Colle naturelle, riche en collagène, excellent pouvoir collant qui lui permet d'être employée à des concentrations très faibles, tension superficielle et viscosité plutôt faibles, peut être appliqué par nébulisation, incolore, très légèrement brillante, jaunit et se rétracte au vieillissement, réversible à l'eau.
- **Jun Funori⁹²** : Colle naturelle d'algue rouge, souvent utilisée pour le refixage de couches picturales pulvérulentes et mates, peut être appliquée par nébulisation, pouvoir collant faible.
- **La Klucel G** : Hydroxypropylcellulose (HPC), soluble dans une large gamme de solvants, pouvoir collant moyen, flexibilité moyenne, peut être appliquée par nébulisation, transparente, pas de brillance notable.
- **L'Aquazol[®]** : polymère aliphatique, PH neutre, température de transition vitreuse entre 69°C et 71°C, soluble dans l'eau ou l'éthanol. L'aquazol[®] 200, de plus faible poids moléculaire, a une bonne pénétrabilité. L'aquazol[®] 500, de poids moléculaire supérieure, a un meilleur pouvoir collant. Ces deux adhésifs peuvent s'utiliser en mélange afin de bénéficier des qualités de chacun.
- **Primal E330** : Dispersion aqueuse d'un polymère acrylique, Ph 9,5, liquide, blanc laiteux, soluble dans l'eau et dans les alcools, selon la dilution, l'aspect de surface après séchage est mat à satiné.
- **La Jade R** : Acétate de polyvinyle, PH neutre, fort pouvoir d'adhérence, prise rapide, grande stabilité, soluble dans l'eau, réversible à l'eau, devient transparent en séchant, brillant.
- **La jade 403** : Acétate de polyvinyle, PH neutre, fort pouvoir d'adhérence, prise rapide, grande stabilité, devient transparent en séchant, soluble dans l'eau et l'acétone, réversible à l'acétone, brillant.
- **Paraloid B72** : Résine Acrylique, thermoplastique, dureté moyenne, grande stabilité, insensible à la lumière et au vieillissement, non réticulente, tg environ à 40°C, transparent, brillant.

Les tests seront élaborés avec des adhésifs différents et à des concentrations différentes dans leur liant. Ces recettes d'atelier ont été sélectionnées à la suite de lectures et de stages. Les adhésifs choisis peuvent être classés en deux catégories :

- Les adhésifs d'origine naturelle comme l'amidon de riz et l'amidon RH8 qui sont des matières compatibles avec la toile de raphia car en les appliquant elles peuvent consolider la matière originale par infiltration dans les fibres et régénérer les matériaux.

⁹² Cet adhésif étant très couteux, il n'a finalement pas été possible de s'en procurer pour le tester.

- Les adhésifs synthétiques qui, eux, vont former une enveloppe autour du matériau original.

Mise en œuvre

Nous procéderons par application du consolidant au pinceau sous les écailles soulevées de la couche picturale et autour des lacunes. Ensuite, à l'aide d'une petite spatule en silicone, nous viendrons appuyer délicatement sur les écailles pour les plaquer à leur support et permettre une meilleure diffusion ainsi qu'une meilleure prise de l'adhésif.

Epreuves

Afin de reproduire un support ajouré, proche de celui des coiffes des deux masques, une toile de raphia a été tendue sur une panier en osier. Le refixage visant à rétablir l'adhésion entre la couche picturale et son support, du modostuc^{®93}, matériaux poreux et cassant lorsqu'il est sec, a été appliqué sur ce support pour faire office de couche picturale, puis craquelé afin de reproduire les altérations des masques.



Figure 88 : Epreuve de test de refixage

⁹³ Mastic professionnel en pâte comprenant de l'eau, des épaississants celluloseux, des résines en émulsion, des plastifiants, du carbonate de calcium et du sulfate de calcium naturel.

Résultats

	Pouvoir collant	Viscosité	Diffusion	Temps de séchage	Transparence et brillance	Remarques
Amidon de riz	++	+++	---	+	Transparent Brille très légèrement	Difficile à appliquer Excédents faciles à retirer
Amidon RH8	+	+++	---	+	Laisse un film très légèrement blanc Très légère brillance	Difficile à appliquer Excédents faciles à retirer
Colle d'esturgeon à 10% dans l'eau	++	++	++	++	Transparent Aucune brillance	
Klucel G à 5% dans l'acétone	-	++	++	+	Transparent Brille	
Aquazol à 10% dans l'éthanol	++	0	+++	++	Transparent Aucune Brillance	
Aquazol à 20% dans l'éthanol	+++	+	+++	+++	Transparent Brille	
Primal E330 à 2,5% dans l'eau	+++	+	++	++	Transparent Brille	
Jade R	+++	++	+	++	Transparent Brille	Excédents difficiles à retirer
Jade 403	++	+++	-	++	Transparent Brille	Difficile à appliquer Excédents difficiles à retirer
Paraloïd à 5% dans l'acétone	++	0	+++	+	Transparent Brille légèrement	

Conclusion

L'aquazol® à 10% dans l'éthanol et la colle d'esturgeon à 10% dans l'eau sont les adhésifs offrant le résultat le plus satisfaisant.

3. Tests de résistance des adhésifs au climat tropical

Kinshasa est une ville au climat tropical avec une température annuelle moyenne de 25.5 °C, allant de 20°C pour la saison la plus froide à 35°C pour la saison la plus chaude. Le mois de décembre est le plus humide, avec une humidité relative à 85.21 % en moyenne et le mois d'Août est le plus sec avec un taux d'humidité relative moyen de 65.26 %⁹⁴. Au cours d'une même journée, les variations climatiques peuvent être brutales, avec une humidité relative pouvant varier jusqu'à 10% entre le jour et la nuit⁹⁵.

Objectif

Des tests doivent être réalisés afin de contrôler le comportement des adhésifs sélectionnés en milieu tropical et de vérifier si ces adhésifs sont adaptés, même lors des saisons les plus chaudes et les plus humides.

Mise en œuvre

Les adhésifs ont été appliqués en films sur des plaques de verre. Chaque film a été réalisé sur deux plaques différentes, l'un étant testé et l'autre servant de témoin. Les plaques ont ensuite été placées dans un four avec une réserve d'eau et un thermohygromètre à sonde. Deux cycles par jour ont été réalisés durant une semaine du 16/05/2022 au 22/05/2022. Un cycle de jour visant à reproduire le moment le plus chaud de la journée et un cycle de nuit avec une température plus basse et une humidité relative plus élevée.

Cycle 1 : de 11h à 17h à 35°C et 72% d'HR.

Cycle 2 : de 17h à 11h à 23°C et 85% d'HR.

Une fois le test terminé, les adhésifs sont comparés à des films témoins.

Résultats

Ces tests ont montré que la colle d'esturgeon à diluée à 10% dans l'eau et l'aquazol® dilué à 10% dans l'éthanol, sont les adhésifs les plus adaptés à ce climat⁹⁶. Ils présentent tous les deux des avantages et des inconvénients à prendre en compte :

- La colle d'esturgeon a l'avantage d'être un matériau naturel. Au cours de l'un de nos échanges, Monsieur Landamo m'a dit être dérangé par l'idée d'ajouter des matériaux synthétiques à un objet exclusivement constitué de matériaux naturels. Ainsi, lorsque c'est possible, l'usage de matériaux naturels est préférable. Toutefois, les matériaux organiques constituant la colle sont très hygroscopiques, or la colle d'esturgeon est diluée et réversible à l'eau.
- L'aquazole a l'avantage de sécher beaucoup plus rapidement et d'être dilué et réversible dans l'éthanol. Toutefois, il présente l'inconvénient d'être un matériau synthétique.

Isabel Garcia-Gomez, favorable aux deux solutions, suggérerait d'en discuter avec mes interlocuteurs à Kinshasa et de choisir en fonction de leurs recommandations. J'ai donc contacté Liliane F. Tshikuta qui

⁹⁴ Données mondiales : <https://www.donneesmondiales.com/afrique/congo-kinshasa/climat-kinshasa.php>

⁹⁵ Climate data : <https://www.donneesmondiales.com/afrique/congo-kinshasa/climat-kinshasa.php>

⁹⁶ Cf tableaux de tests en annexe 9 page 118.



pense que l'eau risque de faire réagir la couche picturale. Cependant, le test que j'ai réalisé sur une écaille afin de vérifier la réactivité à l'eau et à l'éthanol, a révélé que, dans les deux cas, il n'y a pas de réaction particulière sur le revers (côté résine) et une légère intensification des couleurs sur l'endroit (côté pigment). Le refixage n'est pas une opération réversible mais, selon elle, il faut privilégier la solution la moins destructive pour l'objet car, du moment que c'est invisible, l'apport de matériaux synthétiques ne lui semble pas problématique. J'ai ensuite contacté Monsieur Landamo qui partage le même avis.

Le support de la couche picturale en toile de raphia étant très sensible à l'eau, l'aquazol® à 10%, réversible à l'éthanol, est donc l'adhésif le plus adapté.



PARTIE IV

TRAITEMENT DE CONSERVATION- RESTAURATION ET RECOMMANDATIONS DE CONSERVATION PREVENTIVE.

A. Protocole de traitement de conservation-restauration

1. Dépoussiérage

L'intervention vise à réduire le niveau d'empoussièrement et à assainir les masques. Un nettoyage à sec sera réalisé par brossage, avec un pinceau à poils souples sur la coiffe et la partie faciale, et un pinceau à poils durs pour retirer les particules incrustées à la base des filières de fibres végétales. La poussière sera aspirée à l'aide d'un aspirateur à puissance réglable, muni d'un filtre HEPA et d'une gaze positionnée sur l'embout afin d'éviter d'aspirer des fragments.

2. Refixage de la couche picturale

La couche picturale sera refixée par application d'aquazol®, dilué à 10% dans l'éthanol, au pinceau, sous les écailles soulevées de la couche picturale et autour des lacunes. Ensuite, à l'aide d'une petite spatule en silicone, les écailles seront très délicatement plaquées à leur support pour permettre une meilleure diffusion et une meilleure prise de l'adhésif.

Retrait du fil de fer et remise en forme des fibres de raphia sur le masque 38.

Le fil sera retiré. Les fibres pourront ensuite être légèrement réorganisées mécaniquement et par apport d'humidité, à l'aide d'un nébuliseur à ultrasons si nécessaire.

3. Déplacement du numéro d'inventaire du masque 38.

Le numéro d'inventaire actuel sera retiré à l'acétone à l'aide d'un coton.

Le nouveau marquage devra assurer la lisibilité du numéro d'inventaire sans perturber celle de l'objet, tout en garantissant la réversibilité des matériaux employés et leur innocuité. Le nouveau numéro sera placé à la base de la poignée, à l'intérieur de la partie faciale. Il s'agit d'une zone discrète et sa surface est en bon état. Le nouveau marquage sera réalisé en trop étapes :

1. Isolation du support : Application d'une couche de paraloïd B72 dilué dans l'éthanol à l'aide d'un pinceau.
2. Inscription du numéro d'inventaire : Inscription du numéro à la gouache blanche à l'aide d'une plume fine.
3. Protection du numéro d'inventaire : Application d'une couche de Régalez 1094 à l'aide d'un pinceau.

2. Remise en forme de la toile de raphia autour de l'extrémité de l'antenne avant du masque 38.

La toile pourra être délicatement remise en forme par apport d'humidité à l'aide d'un nébuliseur à ultrason, puis maintenue en forme le temps du séchage à l'aide d'un petit serre-joint.

B. Protocole à appliquer en cas de restauration avant restitution.

Quel est l'objectif de la restauration ?

- Stabiliser l'état de conservation des masques.
- Améliorer leur lisibilité sans les dénaturer.
- Restaurer leur sens en les documentant.

Quel doit-être le degré d'intervention ?

Ne connaissant pas la nature de tous les matériaux et l'origine de toutes les altérations, les interventions doivent être minimalistes.

Dans quel contexte sera conservé l'objet ?

Les masques seront conservés dans un lieu avec de fortes variations hygrométriques et une température pouvant aller jusqu'à 35°C et une humidité pouvant aller jusqu'à 85%.

Fera-t-il l'objet d'un usage particulier ?

Aucune exposition ni remise en usage n'est prévue pour le moment.

Les matériaux employés pour la restauration sont-ils adaptés aux conditions climatiques du nouvel espace d'accueil ?

L'aquazol® à 10% dans l'éthanol est le seul matériau étranger qui sera appliqué sur l'objet. Il se comporte bien lorsqu'il est confronté à des températures et un taux d'humidité élevés.

Est-il possible d'utiliser des matériaux disponibles dans le pays où l'objet est restitué ?

Oui, le refixage de la couche picturale peut se faire à l'aide de paraloïd B72. Néanmoins, après discussion avec différents interlocuteurs à Kinshasa, nous en sommes venus à la conclusion que ce traitement ne présente pas la meilleure adaptabilité aux conditions climatiques et qu'il vaut mieux choisir l'aquazol®, plus compatible. Les matériaux de conservation-restauration de l'A.C.A.B et du M.N.R.D.C étant importés depuis l'Europe, lors de la prochaine commande, l'aquazol® peut être un adhésif intéressant à intégrer à la liste.

Notre déontologie de la conservation-restauration est-elle la même que celle de la R.D.C ?

Oui, mais les qualités immatérielles, sociales et religieuses des objets sont autant considérées que leurs qualités matérielles.

C. Traitement de conservation-restauration

1. Dépoussiérage.

Le dépoussiérage a été réalisé en deux temps. Les fibres végétales et la partie faciale des masques ont été dépoussiérées avant toute autre intervention de conservation-restauration. En revanche, les coiffes ont été dépoussiérées après le refixage de la couche picturale car celle-ci était trop fragile pour supporter l'aspiration, même très légère, ainsi que le passage d'un pinceau. Une quantité plutôt importante de poussière a été retirée mais cela n'a pas apporté de résultat visuel prégnant.

2. Refixage de la couche picturale⁹⁷.

La couche picturale des deux masques a été refixée dans les zones où l'accès le permettait, c'est-à-dire autour des craquelures et sous les soulèvements. Au moment de cette intervention, le climat était sec et l'éthanol s'évaporait trop rapidement, laissant l'aquazol® en surface et un aspect légèrement brillant. Afin de ralentir le temps d'évaporation et de faire pénétrer l'adhésif de la même manière que durant les tests, le mélange d'aquazol® et d'éthanol a été très légèrement dilué à l'eau.



Figure 89: Refixage de la couche picturale du masque 38.

3. Retrait du fil de fer et remise en forme des fibres de raphia sur le masque 38.

Le fil de fer a été coupé et retiré. Les fibres se sont naturellement repositionnées, il n'a pas été nécessaire de procéder à une remise en forme par humidification.

4. Déplacement du numéro d'inventaire du masque 38.

Le numéro d'inventaire a été retiré délicatement puis réinscrit à l'intérieur du masque.



Figure 90: Numéro d'inventaire inscrit à l'intérieur du masque 38.



Figure 91: Numéro d'inventaire retiré de la face du masque 38.

⁹⁷Les photographies après traitement sont disponibles en annexes 12 page 120 et 13 page 121.

5. Remise en forme de la toile de raphia autour de l'extrémité de l'antenne avant du masque 38.

La toile de raphia a été remise dans son axe par humidification.

AVANT



Figure 92 : Détail de l'antenne avant du masque 40 avant sa remise en forme

APRES

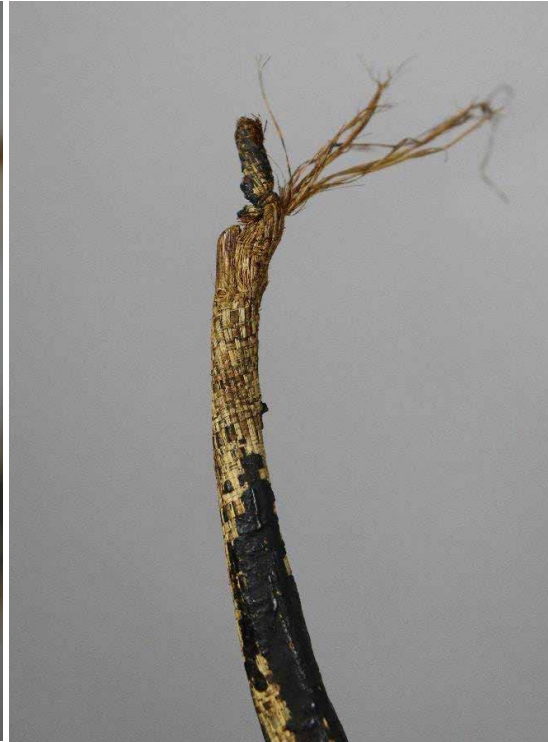


Figure 93: Détail de l'antenne avant du masque 40 après sa remise en forme

D. Recommandations concernant la conservation préventive et la présentation des masques.

Ces recommandations visent à présenter des conditions idéales de conservation, que cela soit au sein du M.E.G ou de l'I.M.N.C, en sachant pertinemment qu'il n'est pas toujours possible de répondre à chacune de ces exigences.

1. Eclairage

Les dommages causés par la lumière sont cumulatifs et irréversibles. La couche picturale et les fibres de raphia y sont sensibles. Dans le cas des objets en matériaux organiques, particulièrement ceux constitués de vanneries, il est généralement recommandé de ne pas dépasser une intensité lumineuse de 50 lx et un rayonnement ultraviolet de $75\mu\text{W}/\text{lm}^{98}$ maximum.

⁹⁸ *Entretien de la vannerie*, Notes de l'ICC 6/2, 1988.

2. Températures et humidité relative

Un taux d'humidité relative inférieur à 40% peut provoquer la déshydratation et la fragilisation des fibres végétales qui pourront devenir cassantes et se rompre lors de manipulations. Un taux supérieur à 65% peut favoriser la formation de moisissures. C'est pourquoi un taux d'humidité relative à 50%, avec plus ou moins 5% de variation, est recommandé.

3. Manipulations

Lors des manipulations, les gants en nitrile, ou en latex non poudrés, seront à privilégier par rapport aux gants en coton auxquels les fibres peuvent s'accrocher. Le **masque 38** peut être manipulé en le saisissant délicatement par la poignée prévue à cet effet avec une main et par l'élément de bois en croix sur lequel venait reposer la tête à l'intérieur du masque avec l'autre main, afin de soulager la partie faciale du poids de la coiffe. Dans le cas du **masque 40**, la poignée étant manquante, il est possible de saisir le masque de la même manière mais en crochétant les doigts d'une main sous le menton du masque (emplacement de la poignée manquante) car cette partie n'est pas mobile. L'autre main, comme pour le **masque 38**, peut soutenir la coiffe par la croix, à l'intérieur.

4. Conditionnement de stockage

Dans la mesure du possible, les masques doivent être conservés dans un endroit sain, ventilé, à l'abri de la poussière et de la lumière. Les matériaux employés pour la réalisation d'un conditionnement devront être neutres. Au M.E.G, les masques bayaka sont tous conditionnés de la même manière : Une mousse en polyéthylène sculptée à la forme et recouverte de Tyvek® est placée à l'intérieur du masque, imitant la tête du porteur. Cette mousse est fixée sur un plateau de manipulation en carton neutre sur lequel le numéro d'inventaire est noté à l'avant. Les franges sont entourées d'un ruban de Tyvek® pour les maintenir. Les masques sont ensuite recouverts de papier de soie afin de les protéger de la poussière. Ce conditionnement joue son rôle de protection, ce pourquoi nous avons décidé, avec Isabel Garcia-Gomez, de le conserver tel quel. Toutefois, une boîte en carton à PH neutre sera réalisée sur mesure pour chaque masque, afin de les sécuriser durant le transport. À la demande de madame Garcia-Gomez, ces boîtes seront dotées de fenêtres sur l'avant, permettant de voir les masques même lorsque la boîte est fermée.

L'étudiant Bill Muteba-Ali-Kawaya m'a expliqué que les mousses en polyéthylène ou en plastazote sont très couteuses et qu'il est difficile de s'en procurer à Kinshasa. C'est pourquoi il a réfléchi à un système de conditionnement neutre, réalisable avec d'autres matériaux moins couteux et permettant une circulation de l'air entre l'intérieur et l'extérieur de la boîte pour éviter que les variations hygrométriques entraînent une condensation à l'intérieur du conditionnement. Il a donc réalisé la structure de la boîte avec des tiges de métal et traité celle-ci contre la corrosion. La base de la boîte, sur laquelle repose le masque, a ensuite été sculptée dans du polystyrène et isolée à l'aide de Tyvek®. Enfin, les côtés de la boîte ont ensuite été fermés à l'aide de tissu de coton. Ce système permet de protéger l'objet de la poussière et de la lumière et d'éviter que de la condensation se forme à l'intérieur du conditionnement. Toutefois, comme mentionné plus haut, les réserves du musée étant pleines, le conditionnement n'a pas été conservé par le musée car il prenait trop de place sur les étagères. Les étudiants ont alors tendu des draps de coton devant les étagères des réserves afin de limiter l'empoussièrement et les contacts directs avec la lumière du soleil.



Figure 94 : Réserves de l'I.M.N.C, draps tendus sur les étagères pour protéger les objets de la lumière et de la poussière.



Figure 95 : Réserves de l'I.M.N.C, draps tendus sur les étagères pour protéger les objets de la lumière et de la poussière.

5. Conditionnement de transport

Les conditionnements de stockage pourront également être utilisés pour le transport des masques. En effet, suite à cette étude, les deux masques seront transportés au M.E.G. Les boîtes de conditionnement seront placées dans le container de transport du musée et calées à l'aide de boudins de papier positionnés tout autour de celles-ci.



Figure 96 : Boîte de transport du M.E.G.



CONCLUSION

Les masques *Ndeemba*, nous l'avons vu précédemment, sont des supports pour enseigner les valeurs sociales et culturelles aux jeunes initiés bayaka dans le contexte d'origine des masques, mais également dans le contexte occidental. En effet, ces masques nous ont amenés à nous questionner sur la fonction qu'ils incarnent, les traces qu'ils portent, les aspects sociaux dont ils sont les supports, etc. Une telle approche de la conservation-restauration implique d'interroger l'ethnographie, la sociologie et même la politique. Ce sujet, étant transversal, a suscité l'intérêt de nombreuses personnes dont les avis variés ont grandement enrichi ce travail. Cette étude visait à tenter de comprendre quelles solutions peuvent s'envisager en contexte de restitution mais elle a surtout mis en évidence la nécessité des échanges avec des personnes issues des pays sources des objets, pour la conservation et la valorisation des collections en Europe. La collaboration développée autour de ce mémoire m'a permis d'éviter, je l'espère, l'écueil d'une réflexion trop ethnocentrée sur cette recherche, réflexion que je compte appliquer aux objets sur lesquels je serai amenée à intervenir dans mon futur métier. En outre, ce type d'échanges, j'en suis convaincue, contribuent, à leur échelle, à améliorer les relations entre institutions muséales européennes et africaines.

Ce travail avait pour but de réfléchir aux processus par lequel peuvent passer des objets avant restitution mais il amène également à se questionner sur le processus par lequel ils passeront une fois restitués. Vont-ils changer de statut ? De fonction ? Feront-ils l'objet d'un traitement différent de celui dispensé aux objets qui ne sont jamais sortis du continent ? Auront-ils un impact particulier sur l'institution qui les accueillera ? Ou sur les visiteurs qui pourront bénéficier de leur présence ? Comment seront-ils présentés ? Cette restitution sera-t-elle indiquée dans la muséographie ou bien faut-il ne pas essentialiser cette partie de l'histoire ? Les communautés pourront-elles interagir avec les objets ? Tous ces questionnements Mit tente d'y répondre à travers son travail, notamment en enquêtant sur les objets restitués au Congo dans le passé. Son étude vise à préparer le terrain pour une future reconstitution du patrimoine congolais au Congo, par le biais de restitutions et de prêts.

Les objets collectés durant la période coloniale ont pris racine en Europe en s'intégrant à l'histoire de l'art occidental. L'art africain a, par exemple, grandement inspiré le cubisme au début du 20^{ème} siècle. Un véritable rééquilibrage des relations culturelles entre pays anciennement colonisateurs et pays anciennement colonisés, ne consiste pas seulement, il me semble, à dialoguer entre professionnels ou à restituer le patrimoine mal acquis durant la période coloniale. En effet, même restitué, le patrimoine africain ne pourra pas retrouver la place qu'il occupait autrefois à l'identique car il est aujourd'hui porteur d'une histoire commune qui lie le continent africain et le continent européen. Cette part de l'histoire est souvent visible sur les objets eux-mêmes. Un véritable rééquilibrage relationnel pourrait donc, je crois, s'opérer en prêtant des œuvres témoignant de cette histoire commune. C'est le cas actuellement avec l'exposition sur Picasso qui a ouvert en avril 2022 au musée des civilisations noires de Dakar. À cette occasion, la France a prêté un certain nombre d'œuvres au musée dakarois, ce qui témoigne d'une confiance réciproque entre les deux pays. Cette exposition vise à créer un imaginaire et une histoire de l'art partagés entre le Sénégal et la France et, par extension, entre l'Europe et l'Afrique.

Ainsi, une reconstitution du patrimoine congolais comme le conçoit Mit pourrait, par exemple, faire l'objet de nouvelles formes de collaborations entre institutions muséales belges et congolaises, afin de créer, ensemble, cet imaginaire commun, essentiel à ce rééquilibrage des relations culturelles.

BIBLIOGRAPHIE

ANTOINE, Lucie. « Etude et restauration de parures de culte vaudou du Bénin et du Togo. » Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Tours-Angers-Le Mans., 2016.

ARTE. « Decolonisation ». ARTE Boutique - Films et séries en VOD, DVD, location VOD, documentaires, spectacles, Blu-ray, livres et BD, 1 février 2021. <https://boutique.arte.tv/detail/decolonisation>.

BAIER, Uta. « RESTITUTION UND RESTAURIERUNG », Restauo, juin 2020, 8. <https://www.restauo.de/restaurierung-und-restitution/>.

BASTARD, Marie. « Etude et proposition de conservation-restauration d'un ensemble de jupes-monnaies kanak du muséum d'histoire naturelle de la Rochelle ». Mémoire de fin d'étude, Ecole Supérieure d'Art d'Avignon, 2016.

BENECCHI, Camille. « Ornaments de plumes de Guyane: des objets en situation muséale originaires des communautés amérindiennes. Comment concevoir les échanges culturels dans le cadre de la conservation-restauration ? » Mémoire de fin d'étude, Ecole Supérieure d'Art d'Avignon, 2012.

BONDAZ, Julien. « Camille Mazé, Frédéric Poulard et Christelle Ventura (dir.), Les Musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel: Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2013 ». *Gradhiva*, n° 20 (1 octobre 2014): 280-81. <https://doi.org/10.4000/gradhiva.2911>.

« Patrimoines Africains - Des patrimoines subalternes ? Collections publiques et privées en Afrique de l'Ouest ». Séminaire de recherche, Institut National du Patrimoine, 25 janvier 2021. [http://www.inp.fr/Recherche-colloques-et-editions/Actualites/Des-](http://www.inp.fr/Recherche-colloques-et-editions/Actualites/Des-patrimoines-subalternes-Collections-publiques-et-privées-en-Afrique-de-l-Ouest)

[patrimoines-subalternes-Collections-publiques-et-privées-en-Afrique-de-l-Ouest](http://www.inp.fr/Recherche-colloques-et-editions/Actualites/Des-patrimoines-subalternes-Collections-publiques-et-privées-en-Afrique-de-l-Ouest).

BONNOT, Thierry. « La vie des objets : d'ustensiles banals à objets de collection ». Collection Ethnologie de la France. Paris: Maison des sciences de l'homme, 2002.

BOURGEOIS, Arthur Paul. « Yaka ». Visions d'Afrique. Milan: 5 Continents Editions, 2014.

BOURSIQUOT, Fabienne. « Musées et anthropologie : De L'Estoile B., 2007, Le goût des Autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers. Paris, Éditions Flammarion. Mazé C., F. Poulard et C. Ventura (dir.), 2013, Les musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel. Paris, Éditions du CTHS.: chronique d'une séparation ». *Anthropologie et Sociétés* 38, n° 3 (11 mars 2015): 309-23. <https://doi.org/10.7202/1029030ar>.

BUSTAMANTE-RIVERA, GONZALO Eugenio. « Thèse de doctorat présentée comme exigence partielle à l'université du Québec en Outaouais », s. d., 464.

CALVET Catherine, et LECAPLAIN Guillaume. « Art africain spolié : « Il ne s'agit pas de vider les musées français » ». *Libération*. Consulté le 7 juillet 2022. https://www.liberation.fr/arts/2018/11/20/art-africain-spolie-il-ne-s-agit-pas-de-vider-les-musees-francais_1693306/.

CLAES, Didier. « YAKA ». Galerie AKAA, 2018.

CLAVIR, Miriam, MOSES John, et Canada. *Soin des objets sacrés ou culturellement sensibles*. Place of publication not identified: Institut canadien de conservation, Ministère du Patrimoine canadien, 2018. http://publications.gc.ca/collections/collectio_n_2019/pch/CH57-4-6-14-2018-fra.pdf.

CLAVIR, Miriam, University of British Columbia, museum of anthropology. "Preserving What Is Valued Museums, Conservation, and First Nations". Vancouver: UBC Press, 2008. <http://site.ebrary.com/id/10087582>.

CLIFFORD, James. "Museums as contact zones in Routes: travel and translation in the late twentieth century". Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1997.

Colloque organisé par l'Université de Berne, le Musée d'ethnographie de Genève, le Musée d'ethnographie de Neuchâtel et le Palais de Rumine. « Provenance globale. » Colloque, Conférence en ligne, 2 février 2021. <http://www.palaisderumine.ch/expositions/exotic/provenance-globale/>.

INSTITUT CANADIEN DE CONSERVATION. « Le soin des textiles et des costumes - Lignes directrices relatives à la conservation préventive pour les collections », 27 avril 2018. <https://www.canada.ca/fr/institut-conservation/services/conservation-preventive/lignes-directrices-collections/textiles-costumes.html>.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. « Définition du musée ». Consulté le 10 juillet 2022. <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>.

I.C.O.M. « Document de NARA sur l'authenticité (1994) - International Council on Monuments and Sites ». Consulté le 10 juillet 2022. <https://www.icomos.org/fr/notre-reseau/comites-scientifiques-internationaux/liste-des-comites-scientifiques-internationaux/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/186-document-de-nara-sur-lauthenticite>.

DOWN, Jane. "Adhesive Compendium for Conservation". Ottawa, Ontario: Canadian Conservation Institute, 2015.

ELENGA Raymond, DJEMIA Philippe, M. BIGET,

J MANIONGUI, et G DIRRAS. « Microstructure et Propriétés Physico-Mécaniques de la fibre brute de Raphia », 17 juillet 2022.

MADY Elias, et SINDACO Claudia. « La consolidation des peintures non vernies : une collaboration entre restaurateur et scientifique », 1 janvier 2007.

ETIENNE Noémie. « Les statues mangent aussi ». *Trouble dans les collections* (blog), 26 juillet 2021. <https://troubledanslescollections.fr/2021/07/26/article-5/>.

FAAPA. « Restitution des biens culturels africains : Hamady Bocoum appelle à ne pas « essentialiser » la question – FAAPA FR ». Consulté le 7 juillet 2022. <http://www.faapa.info/blog/restitution-des-biens-culturels-africains-hamady-bocoum-appelle-a-ne-pas-essentialiser-la-question/>.

FASI Muḥammad al-, éd. *Histoire générale de l'Afrique. 3: « L'Afrique du VIIIe au XIe siècle »* / dir. de vol. M. ElFasi. Paris: Jeune Afrique, 1990.

FLORIAN Mary-Lou E., KRONKRIGHT Dale Paul, et NORTON Ruth E. "The conservation of artifacts made from plant materials". Marian del Rey, Calif.: Getty Conservation Institute, 1990.

FLOT, Alice. « La conservation-restauration des objets ethnographiques sacrés. Etude de cas de conservation-restauration d'un ensemble de masques Yup'ik de l'Alaska au Musée canadien des civilisations. » CRBC Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2013.

GONSETH, Marc-Olivier, HAINARD Jacques, et KAEHR Roland. « Le musée cannibale ». Musée d'ethnographie Neuchâtel. Neuchâtel, 2002.

GUYER, Nanina, Michaela OBERHOFER, et Museum Rietberg, éd. "Congo as Fiction: Art Worlds between Past and Present". Zürich: Scheidegger & Spiess, 2020.

HOCHSCHILD, Adam. « Les fantomes du roi

Leopold: la terreur coloniale dans l'Etat du Congo », 1884-1908, 2019.

MUSEUM RIETBERG. « Journée de la recherche de provenance ». Consulté le 5 mai 2021. https://rietberg.ch/fr/journ%C3%A9e_de_la_recherche_de_provenance_2021.

KABATANTSHI, Lambert M. « Du sang à l'odeur des larmes suivi de Sentiments démultipliés : poèmes ». Saint-Denis: Édilivre, 2018.

KIKUTA, MADIANGUNGU L. « L'environnement historique de l'évangélisation missionnaire jésuite chez les Yaka du Moyen-Kwango dans l'ancienne mission du Kwango (1893 - 1935) ». Tesi gregoriana 2. Roma: Ed. Pontif. Univ. Gregoriana, 2001.

KI-ZERBO, Joseph, et Unesco, éd. *Histoire générale de l'Afrique. 1: « Méthodologie et préhistoire Africaine »* / dir. du vol.: J. Ki-Zerbo. 2. réimpr. Paris: Unesco [u.a.], 1989.

LEMAITRE-DU MESNILDOT Adrien. « La cape et le tiputa. Critique d'un outil méthodologique (la typologie de valeurs culturelles) à travers l'étude préalable à la conservation-restauration d'un objet métis ». Ecole Supérieure d'Art d'Avignon, 2020.

LUMUMBA Patrice. « La dernière lettre de Patrice Lumumba à sa femme », novembre 1960.

MALONGA MIATUDILA, Jules. « Les Ba -Yakas ». *Miatus* (blog), 5 juillet 2016. <https://miatus.wordpress.com/les-ba-yakas/>.

MARCIANO Olivia. « RxArt — James Clifford's "Museums as Contact Zones" », 21 avril 2014. <https://rxart.net/blog/james-cliffords-museums-contact-zones/>.

MENDRAS, Henri. « La fin des paysans ». Babel 38. Le Méjan, Arles : [Bruxelles] : [Lausanne]: Actes sud ; Labor ; L'Aire, 1992.

MISTRAL Frédéric. *Mireille*. Raphèle-lès-Arles: M. Petit, 1980.

MORIN Floriane. « La collection, l'écriture, le dessin et la photographie ». In *Savoirs, le fil des idées*, 2018. <https://savoirs.app/fr/articles/la-collection-l-ecriture-le-dessin-et-la-photographie#ftn47>.

MOUGUIAMA-DAOUDA, Patrick. « Contribution de la linguistique, l'histoire des peuples du Gabon », 2005. <http://www.doabooks.org/doab?func=fulltext&uiLanguage=en&rid=16960>.

MUBIMBA A'SHIMBA MYEMBE, Cyrille. « Les Phende tels que je les ai connus »: (Essai monographique des Akwa-Ubole). Kinshasa: Presses Universitaires du Congo. Vol. 2. Kinshasa, 1998.

N. ODEGAARD, Nancy, et Matthew F. CRAWFORD. « Laundry Bluing as a Colorant in Ethnographic Objects ». *ICOM 2* (1996).

« Plan Stratégique 2020-2024 du M.E.G ». Plan stratégique. Genève: Musée Ethnographique de Genève, septembre 2019. http://www.ville-ge.ch/meg/pdf/MEG_PS_2020_2024.pdf.

RAOUL-DUVAL, Juliette. « Vif débat sur la « définition des musées » à l'Icom ? » *La Lettre de l'OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, n° 186 (1 novembre 2019): 12-14. <https://doi.org/10.4000/ocim.3370>.

ROLLAND-VILLEMOT, Bénédicte. « Les spécificités de la conservation-restauration des collections ethnographiques. » *La lettre de l'OCIM*, n° 56 (1998).

SAVOY, Bénédicte, et Felwine SARR. « Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle ». Paris, novembre 2018.

SNOEP, Nanette. « De la conServation à la conVersation Le pari de la carte blanche ». *multitudes*, n° 78 (30 mars 2020): 210. <https://www.multitudes.net/de-la-conservation-a-la-conversation-le-pari-de-la->



carte-blanche/.

SOUCHARD, Loren. « Conservation-restauration d'un costume-masque Cubeo en écorce battue. » Institut National du Patrimoine, 2017.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, et Jérôme Vidal. « Les subalternes peuvent-elles parler ? » Paris: Éd. Amsterdam, 2009.

SULLY, Dean, et University College, London, éd. "Decolonising conservation: caring for Maori meeting houses outside New Zealand". Publications of the Institute of Archaeology, University College London. Walnut Creek, Calif: Left Coast Press, 2007.

TCHATCHOUANG, Honoré. « L'intégration des acteurs locaux dans les politiques de conservation des musées au Cameroun* »,

Patrimoines revue de l'Institut national du patrimoine, n° 14 (2019): 3.

Unesco, éd. *Ethnonymes et toponymes africains: documents de travail et compte rendu*. Histoire générale de l'Afrique. Études et documents 6. Paris: Unesco, 1984.

VAN REYBROUCK, David, et Isabelle ROSSELIN. « Congo : une histoire ». Lettres néerlandaises. Arles: Actes Sud, 2012.

International Council of Museums. « Vers une nouvelle définition du musée : Nous avançons ensemble ! », 25 février 2022. <https://icom.museum/fr/news/vers-une-nouvelle-definition-du-musee-nous-avancons-ensemble/>.

VOLPER, Julien. « LA PART DE L'OMBRE ». *Connaissance des arts*, 2022.

ANNEXES

Annexe 1 : corpus de 11 objets collectés par Hans Himmelheber en 1938 pour le M.E.G.



Masque Ndeemba - 015938 - collecté par Hans Himmelheber dans la région de Kwango– 1938 - M.E.G



Masque Ndeemba - 015940 - collecté par Hans Himmelheber dans la région de Kwango– 1938 - M.E.G



Masque mbala - 015939 - collecté par Hans Himmelheber dans la région de Kwango– 1938 - M.E.G



Masque Zekele - 015942 - collecté par Hans Himmelheber dans la région de Kwango– 1938 - M.E.G



Masque Kholuka - 015937 - collecté par Hans Himmelheber dans la région de Kwango- 1938 - M.E.G



Masque Kholuka - 015943 -- collecté par Hans Himmelheber dans la région de Kwango- 1938 - M.E.G



Masque Ndeemba - 015941 - collecté par Hans Himmelheber dans la région de Kwango- 1938 - M.E.G



Coiffe mwelo - 015944 - collectée par Hans Himmelheber dans la région de Kwango– 1938 - M.E.G



Statuette masculine mbonga - 015945 - collectée par Hans Himmelheber dans la région de Kwango– 1938 - M.E.G

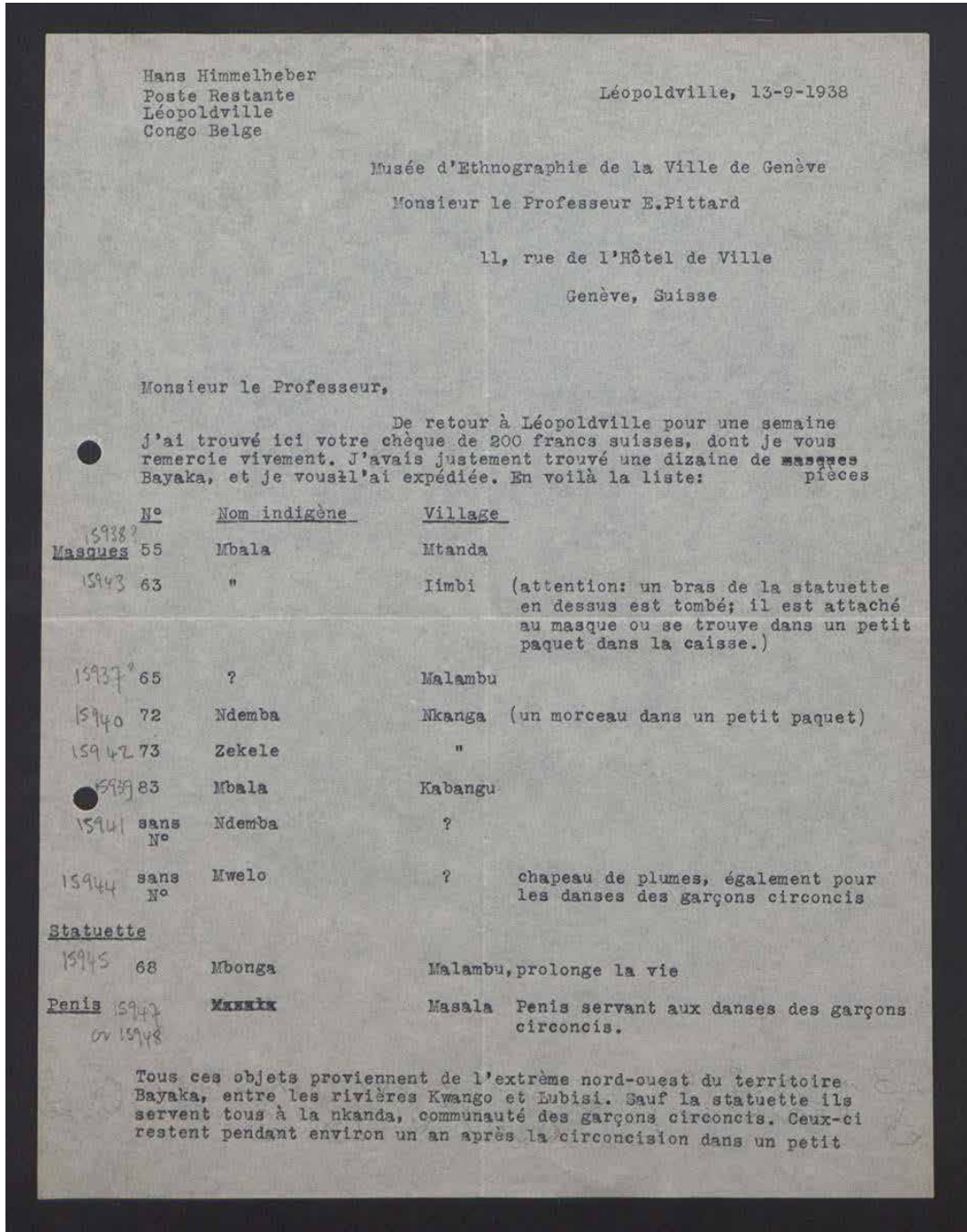


Phallus en bois - 015947 - collecté par Hans Himmelheber dans la région de Kwango– 1938 - M.E.G



Phallus en bois – 014948 - collecté par Hans Himmelheber dans la région de Kwango– 1938 - M.E.G

Annexe 2 : Lettre écrite en 1938 par Hans Himmelheber à Eugène Pittard au sujet de la collecte d'objets bayaka. Archives du M.E.G.



- 2 -

campement aux confins du village, à l'écart des femmes et enfants. Ils y apprennent à danser.

Quand leur temps est venu, c'est à dire quand ils ont appris bien à danser, un artiste kalaueni est appelé pour faire les masques. Il en fait un nombre variant entre 3 et 11, selon le nombre de bons danseurs de la nkanda. C'est toujours un nombre inégal, parceque les masques dansent en pairs, avec un seul danseur pour terminer la fête.

Ensuite, toute la nkanda, danseurs, chanteurs, joueurs de tam-tam se rend en tournée dans les villages avoisinants. Le premier jour les garçons ont le droit de chasser dans la forêt du village visité, et le jour suivant, pendant toute la journée, ils dansent. Là ils reçoivent des cadeaux, et avec ces cadeaux ils payent les deux entrepreneurs (chefs) de la nkanda, et leurs gardiens.

Sur toute cette question j'ai écrit un article en français de quelques 40 pages qui sera publier à Léopoldville. Je vous l'enverrai de suite.

=====

Ceci fut alors un deuxième voyage chez les Bayaka, pendant que j'avais l'intention d'aller chez les Bapende et les Batschok. J'y irai maintenant, ou, si je peut obtenir la permission d'aller en Angola sans voir le Gouverneur Général à Loanda (ce qui serait trop loin) je visiterai premièrement une tribu "Bazombo" à quelques 500 km d'ici.

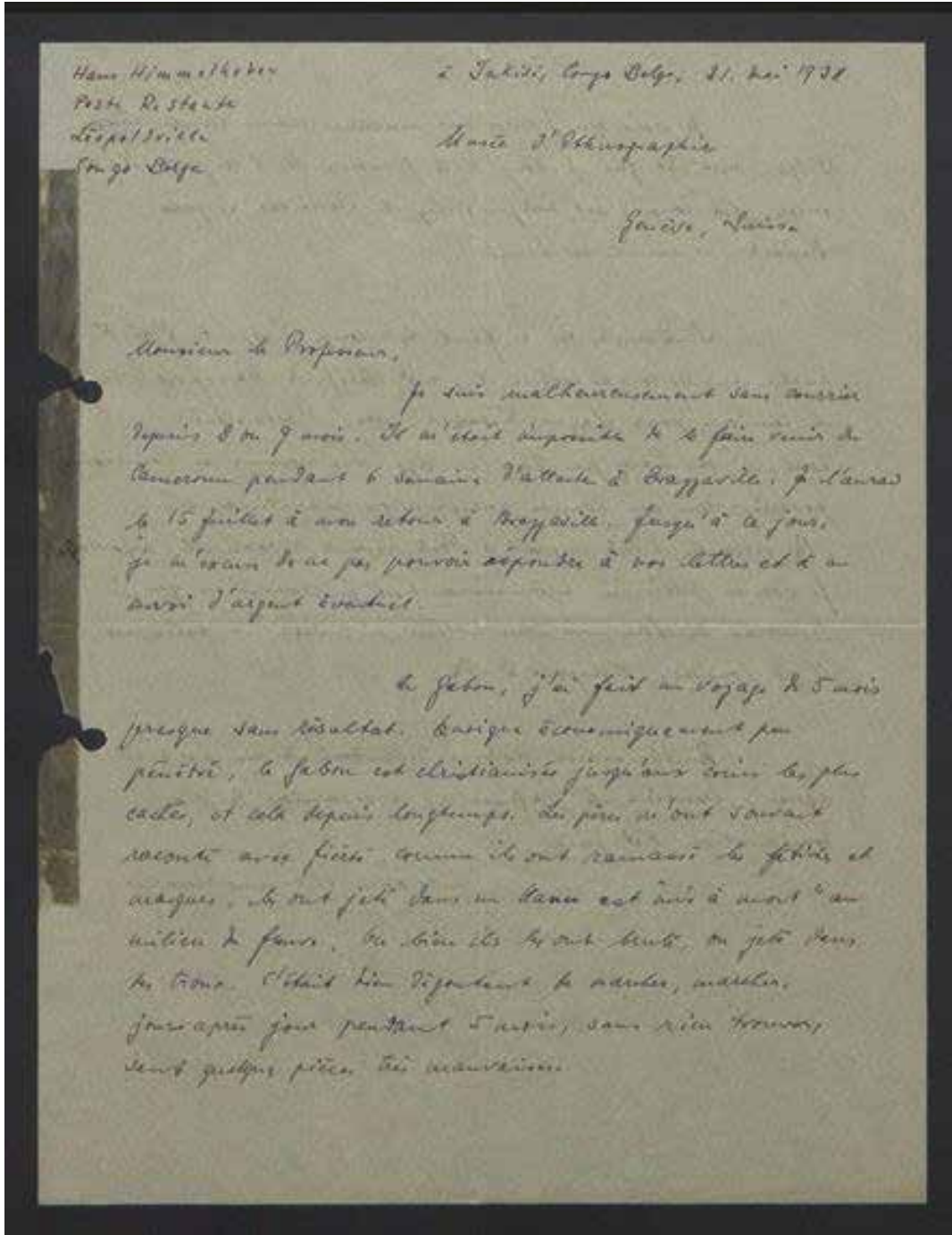
En somme, je suis ici pour quelque temps, peut-être encore pour une demie année. Il y a plus tard les tribus du Kassai à visiter, et encore d'autres en Angola.

Sans vouloir être immodeste, je voudrais vous demander de m'envoyer autant de fonds que possible. Ceci est une dernière occasion pour votre musée d'obtenir du bon matériel congolais. Peut-être pourriez-vous obtenir un fond spécial? Je ne suis pas pressé pour cela, ayant assez de fonds pour continuer. Entretemps je vous garderai un bon choix des objets de chaque tribu visitée.

Je vous répète mes remerciements pour la confiance que vous avez en moi, et -avec mes salutations pour Madame Dellenbach - je vous prie, Monsieur le Professeur, de bien vouloir croire à mes sentiments respectueux

Hans Himmelheber

Annexe 3 : Lettre écrite en 1938 par Hans Himmelheber à Eugène Pittard au sujet de son séjour au Gabon. Archives du M.E.G.



Je crains que j'aie une malheure chance ici au Congo.
 Polge, tout dit que le long de la frontière de l'Angola, il y a
 un très beau pays, l'aut indigène, chez les Soudais, Soudais,
 Capard, et ensuite au Kandi.

Seulement, il y a tant de malheur, l'argent s'en va
 à l'achat d'une auto, parcequ'il y a des tarifs de transport sur
 les chemins pour chaque distance, par "d'occasions".
 Vous, si vous n'avez pas déjà envoyé une somme au Congo,
 pourriez-vous me donner quelque chose maintenant?
 (Par avion en billet anglais à Port Roberts, Capardville, Congo)
 Je vous en serais très reconnaissant et je crois bien que je
 trouverai de quoi pour vous. Même si ce serait au Kandi ici,
 et ça toujours l'Angola à côté.

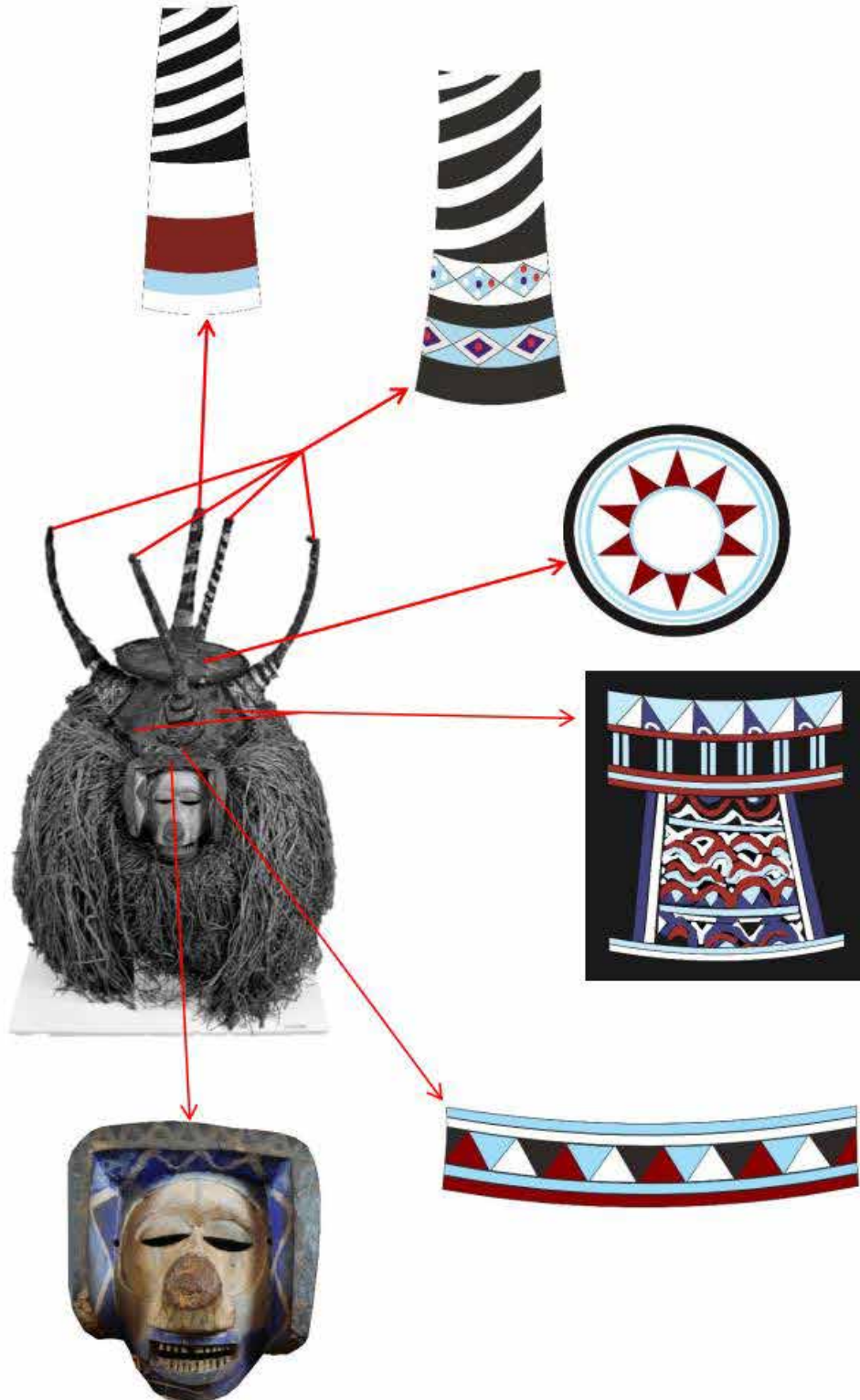
Amilley salut à Madame Kellentub de ma part et
 à vous, Monsieur le Professeur. L'expression de ma
 reconnaissance Kellentub

Harry H. Kellentub

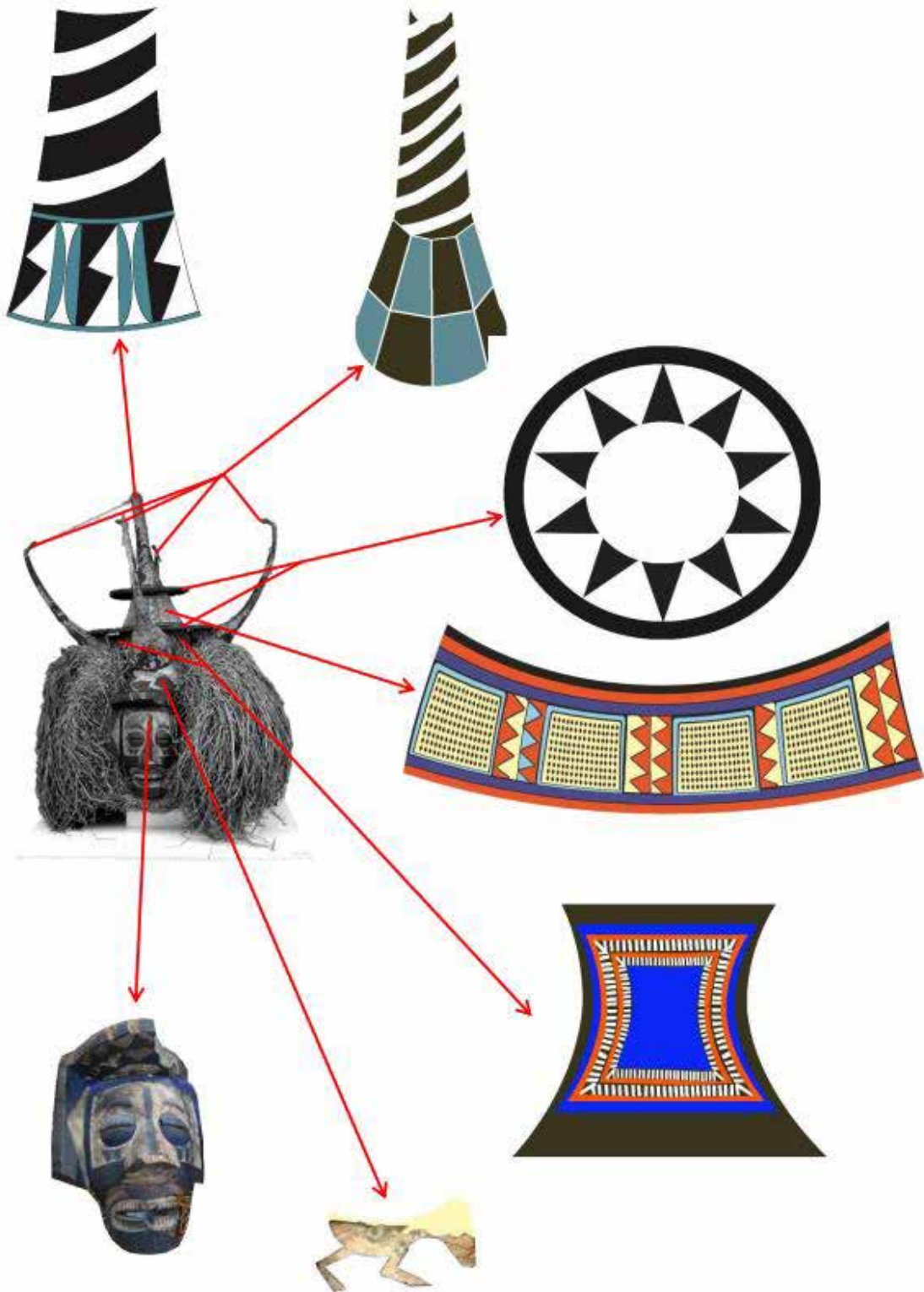
Annexe 4 : Facture envoyée en 1933 par Hans Himmelheber à Eugène Pittard de Côte d'Ivoire. Archives du M.E.G.

<p>Le Musée d'Ethnographie de Genève, doit à Monsieur Hans HIMMELHEBER p.a. Monsieur Jean Roux Conservateur au Museum für Völkerkunde à B â l e</p>		
<p>Le 4 octobre 1933</p>		
<p>● I masque Gouro, représentant une tête d'antilope stylisée.</p> <p>I masque bois sculpté, tête humaine, Aitoutou</p> <p>I chaise de chef, bois sculpté, provenant des Gouro, objet rare</p> <p>3 bobines de tisserand, bois sculpté, Gouro Nord têtes humaines sculptées</p> <p>I plat en bois sculpté d'une seule pièce, avec décoration géométriques sur le bord</p> <p>●</p>	<p>RM. 140.-</p> <p>80.-</p> <p>36.-</p> <p>5.-</p> <hr style="width: 50%; margin-left: auto; margin-right: 0;"/> <p>Total RM. 261.-</p>	

Annexe 5 : Relevé des motifs du **masque 38**



Annexe 6 : Relevé des motifs du **masque 40**



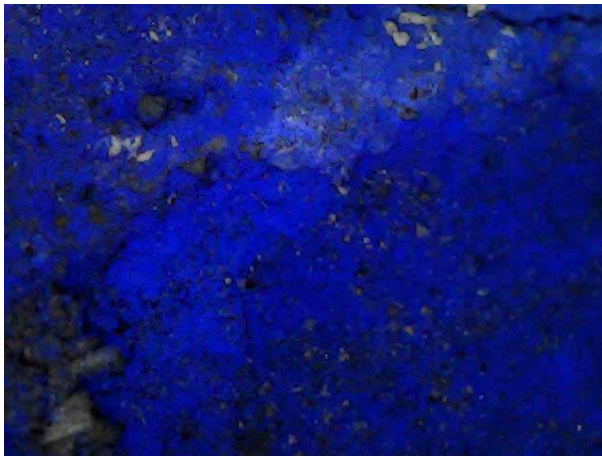
Annexe 7 : Observations au microscope USB du **masque 38**



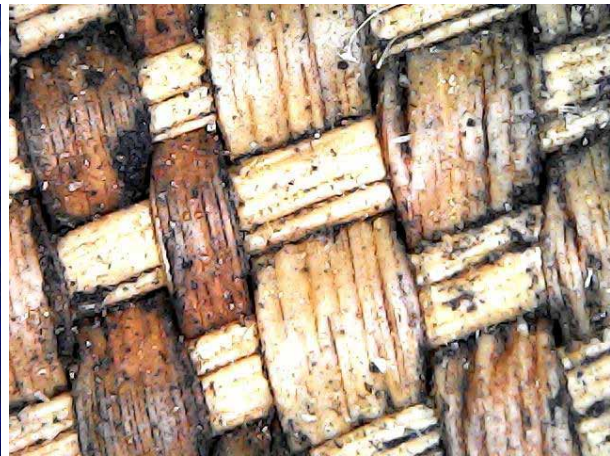
Pigment orange



Pigment blanc



Pigment bleu



Toile de raphia avec des résidus de résine

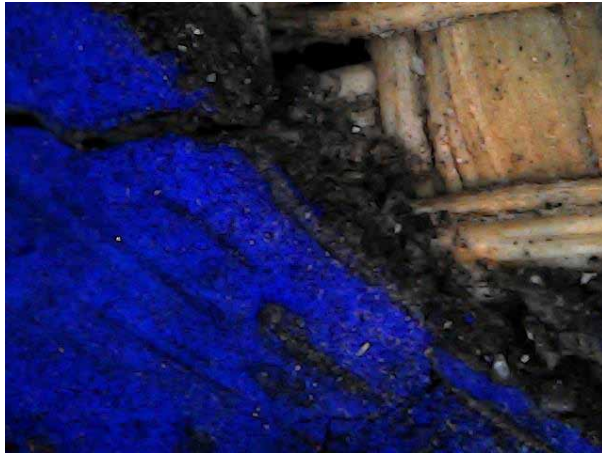


Fibre végétale oxydée du collier de fibres

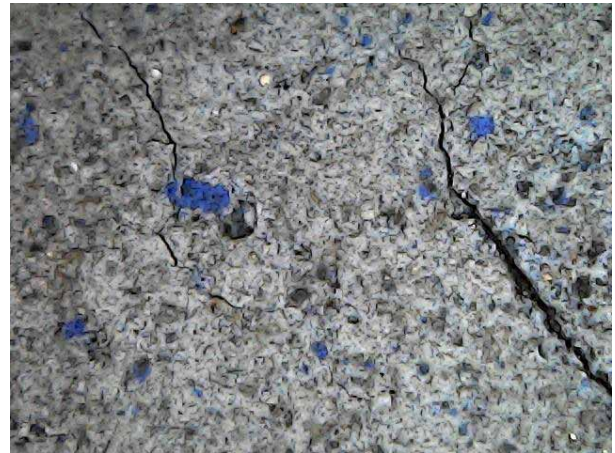


Fibre végétale du collier de fibres

Annexe 8 : Observations au microscope USB du **masque 40**.



Stratigraphie : Toile, résine mulaka, pigment bleu



Détail du bleu ciel : mélange de pigment blanc et de pigment bleu



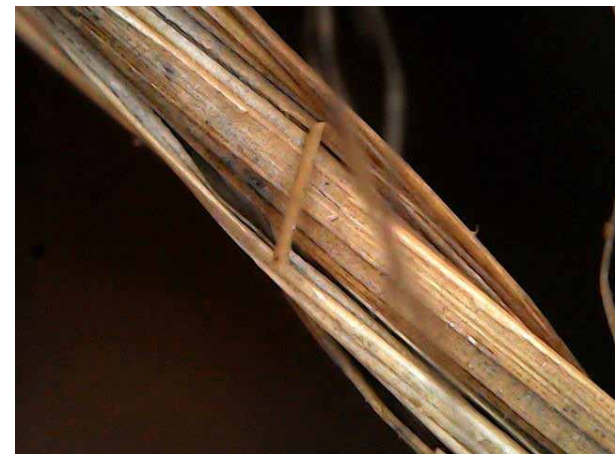
Détail du motif en damier sur la coiffe



Revers d'une écaille de la couche picturale issue de la coiffe, motif de la toile de raphia moulé sur base en résine.



Détail de de la toile de raphia



Détail d'une fibre végétale du collier

Annexe 9 : Test de résistance des adhésifs au climat tropical

		Changement de couleur	Pégosité	Changements d'aspect
CYCLE 1 Jour 16/05/22 11h à 17h 33,8°C 75% HR	Colle d'Esturgeon à 10% dans l'eau	0	0	0
	Amidon de riz	Blanchiment ++	0	0
	Amidon RH8	Blanchiment +++	0	0
	Klucel G à 5% dans l'acétone	0	0	0
	Primal E 330 à 2,5% dans l'eau	0	0	0
	Jade 403 diluée dans l'eau	0	0	0
	Jade R	0	0	0
	Paraloïd B72 à 5% dans l'acétone	Blanchiment +	0	0
	Aquazol® à 10% dans l'éthanol	0	0	0
	Aquazol® à 20% dans l'éthanol	0	0	0

		Changement de couleur	Pégosité	Changements d'aspect
Cycle 2 Nuit Du 16/05/22 au 17/05/22 De 17h à 11h 22,4°C 85% d'HR	Colle d'Esturgeon à 10% dans l'eau	0	0	0
	Amidon de riz	Blanchiment +	0	0
	Amidon RH8	Blanchiment ++	0	0
	Klucel G à 5% dans l'acétone	0	0	0
	Primal E 330 à 2,5% dans l'eau	0	0	0
	Jade 403 diluée dans l'eau	0	0	0
	Jade R	0	0	0
	Paraloïd B72 à 5% dans l'acétone	0	0	0
	Aquazol® à 10% dans l'éthanol	0	0	0
	Aquazol® à 20% dans l'éthanol	0	0	0

		Changement de couleur	Pégosité	Changement d'aspect
CYCLE 3 Jour 17/05/22 11h à 17h 32°C 74,4% HR	Colle d'Esturgeon à 10% dans l'eau	0	0	0
	Amidon de riz	Blanchiment ++	+	0
	Amidon RH8	Blanchiment +++	+	Totalement opaque Craquèlements
	Klucel G à 5% dans l'acétone	0	+	0
	Primal E 330 à 2,5% dans l'eau	Blanchiment +	+	0
	Jade 403 diluée dans l'eau	Blanchiment ++	+	0
	Jade R	Blanchiment +++	++	0
	Paraloïd B72 à 5% dans l'acétone	Blanchiment +	+	0
	Aquazol® à 10% dans l'éthanol	0	0	0
Aquazol® à 20% dans l'éthanol	0	+	0	

		Changement de couleur	Pégosité	Changement d'aspect
CYCLE 4 Nuit Du 17/05/22 Au 18/05/22 De 17h à 11h 32,9°C 74% HR	Colle d'Esturgeon à 10% dans l'eau	0	0	0
	Amidon de riz	Blanchiment +++	+	Opaque
	Amidon RH8	Blanchiment +++	+	Totalement opaque Craquèlements
	Klucel G à 5% dans l'acétone	Blanchiment ++	+	0
	Primal E 330 à 2,5% dans l'eau	Blanchiment +	+	0
	Jade 403 diluée dans l'eau	Blanchiment ++	+	0
	Jade R	Blanchiment +++	++	0
	Paraloïd B72 à 5% dans l'acétone	Blanchiment +++	+	0
	Aquazol® à 10% dans l'éthanol	0	0	0
Aquazol® à 20% dans l'éthanol	0	+	0	

		Changement de couleur	Pégosité	Changement d'aspect
CYCLE 5 Jour 18/05/22 11h à 17h 33,3°C 75,2% HR	Colle d'Esturgeon à 10% dans l'eau	0	0	0
	Amidon de riz	Blanchiment ++	+	0
	Amidon RH8	Blanchiment +++	+	Totalement opaque Craquèlements
	Klucel G à 5% dans l'acétone	0	+	0
	Primal E 330 à 2,5% dans l'eau	Blanchiment +	+	0
	Jade 403 diluée dans l'eau	Blanchiment ++	+	0
	Jade R	Blanchiment +++	++	0
	Paraloïd B72 à 5% dans l'acétone	Blanchiment +	+	0
	Aquazol® à 10% dans l'éthanol	0	0	0
Aquazol® à 20% dans l'éthanol	0	+	0	

		Changement de couleur	Pégosité	Changement d'aspect
CYCLE 6 Nuit Du 18/05/22 au 19/05/22 17h à 11h00 23,7°C 89% HR	Colle d'Esturgeon à 10% dans l'eau	0	+	
	Amidon de riz	Blanchiment +	0	Opaque
	Amidon RH8	Blanchiment +++	0	Totalement opaque Craquèlements
	Klucel G à 5% dans l'acétone	0	0	0
	Primal E 330 à 2,5% dans l'eau	++	+	0
	Jade 403 diluée dans l'eau	Blanchiment +++	++	0
	Jade R	Blanchiment +++	+++	0
	Paraloïd B72 à 5% dans l'acétone	Blanchiment ++	0	0
	Aquazol® à 10% dans l'éthanol	0	0	0
Aquazol® à 20% dans l'éthanol	0	++	0	

		Changement de couleur	Pégosité	Changement d'aspect
CYCLE 7 Jour 19/05/22 9h à 12h 30°C 73% HR	Colle d'Esturgeon	0	0	
	Amidon de riz	Blanchiment +	0	Opaque
	Amidon RH8	Blanchiment +++	0	Totalement opaque Craquèlements
	Klucel G à 5% dans l'acétone	0	+	0
	Primal E 330 à 2,5% dans l'eau	0	0	0
	Jade 403 diluée dans l'eau	Blanchiment ++	+	0
	Jade R	Blanchiment ++	++	0
	Paraloïd B72 à 5% dans l'acétone	Blanchiment ++	0	0
	Aquazol® à 10% dans l'éthanol	0	0	0
Aquazol® à 20% dans l'éthanol	0	0	0	

		Changement de couleur	Pégosité	Changement d'aspect
CYCLE 8 Nuit Du 19/05/22 Au 20/05/22 17h à 11h 28°C 80% HR	Colle d'Esturgeon	0	Très légère	0
	Amidon de riz	Blanchiment ++	0	Opaque
	Amidon RH8	Blanchiment +++	0	Totalement opaque Craquèlements
	Klucel G à 5% dans l'acétone	0	+	0
	Primal E 330 à 2,5% dans l'eau	Blanchiment +++		0
	Jade 403 diluée dans l'eau	Blanchiment +++	++	0
	Jade R	Blanchiment +++	+++	0
	Paraloïd B72 à 5% dans l'acétone	Blanchiment ++		0
	Aquazol® à 10% dans l'éthanol	0	+	0
Aquazol® à 20% dans l'éthanol	0	+++	0	

		Changement de couleur	Pégosité	Changement d'aspect
CYCLE 10 Jour 20/05/22 11h à 17h 31°C 71% HR	Colle d'Esturgeon	0	+	0
	Amidon de riz	Blanchiment ++	0	Opaque
	Amidon RH8	Blanchiment +++	0	Totalement opaque Craquèlements
	Klucel G à 5% dans l'acétone	0	+	0
	Primal E 330 à 2,5% dans l'eau	Blanchiment +++	0	0
	Jade 403 diluée dans l'eau	Blanchiment +++	++	0
	Jade R	Blanchiment +++	+++	0
	Paraloïd B72 à 5% dans l'acétone	Blanchiment ++	0	0
	Aquazol® à 10% dans l'éthanol	0	+	0
	Aquazol® à 20% dans l'éthanol	0	+++	0

Les quatre derniers cycles ont été réalisés sur le même modèle et n'ont pas offert plus de résultats que ceux du cycle 10.

Annexe 10 : Masque 38 après traitement



Annexe 11 : Masque 40 après traitement.



Annexe 12 : Fiche technique de l'aquazol®.

FICHE TECHNIQUE

ARTECH PRO
Fournitures pour l'Art
www.artechpro.fr
contact@artechpro.fr
04 90 80 07 83



AQUAZOL AQUAZOL 200 / AQUAZOL 500 PEOX	Date de mise à jour : 14/12/2021
---	----------------------------------

- Description :** L'aquazol est un polymère aliphatique soluble dans l'eau. Il est utilisé comme adhésif et consolidant notamment des peintures mates.
- Composition :** Température de transition vitreuse (Tg) : 69-71 °C
pH d'une solution aqueuse : neutre (6-7)
Poids moléculaire : 20.000 ou 50.000
- Caractéristiques :** Aquazol se caractérise par sa famille de polymères thermoplastiques constitués de poly (2-ethyl-2-oxazoline)=PEOX, qui présentent une bonne résistance au vieillissement et une haute réversibilité et qui peuvent être utilisés soit comme adhésifs soit comme consolidants des couches picturales. Une des caractéristiques les plus intéressantes est sa totale solubilité dans l'eau ainsi que dans une vaste gamme de solvants polaires. Il peut ainsi remplacer les adhésifs à l'eau comme la gélatine animale ou les émulsions d'acryliques ou des acétates de polyvinyle.
- Différence entre Aquazol 200 et Aquazol 500 :**
La différence réside dans le poids moléculaire.
L'Aquazol 200, de plus faible poids moléculaire aura une meilleure pénétrabilité dans les supports poreux et une force d'adhérence moindre.
L'aquazol 500, de plus haut poids moléculaire aura une moins grande pénétrabilité (reste d'avantage en surface) et une force d'adhérence plus élevée.
- Ces différences sont à considérer pour le traitement au cas par cas de chaque objets /zone / altérations à traiter.
- Applications :** L'aquazol s'utilise comme consolidant en concentration entre 10 et 25% dans l'eau ou dans l'éthanol.
- On l'utilise également en remplacement des colles de gélatine animale, pour éviter les risques de dégradation organique ou pour des soucis de lisibilité d'intervention par l'identification de la nature chimique des matériaux de restauration.