



CeROArt

Numéro 1 (2007)
Objets d'art, œuvres d'art

Pol Pierre Gossiaux

Conserver, restaurer : écrire le temps en Afrique

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.



Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le CLEO, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Pol Pierre Gossiaux, « Conserver, restaurer : écrire le temps en Afrique », *CeROArt* [En ligne], 1 | 2007, mis en ligne le 09 octobre 2008. URL : <http://ceroart.revues.org/index253.html>

DOI : en cours d'attribution

Éditeur : CeROArt asbl
<http://ceroart.revues.org>
<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://ceroart.revues.org/index253.html>

Document généré automatiquement le 04 octobre 2009.

© Tous droits réservés

Pol Pierre Gossiaux

Conserver, restaurer : écrire le temps en Afrique

1) Une réflexion préliminaire

- 1 Si la restauration d'une œuvre d'art suppose une connaissance exhaustive de ses composantes matérielles, de l'esthétique et de l'anthropologie de la création dont elle relève, de sa destination et de son histoire, il faut reconnaître que la restauration d'un objet africain ancien sera toujours problématique et forcément aléatoire. L'art africain, malgré le nombre élevé d'études (souvent répétitives) qui lui sont consacrées, a conservé ses secrets sur de nombreux points. Si l'on connaît généralement l'origine géographique des objets que détiennent nos musées et nos collections ethnographiques, l'on n'a de leurs fonctions que des idées peu précises, trop souvent hypothétiques, faute de connaître réellement le contexte culturel originel, les rituels auxquels ils étaient destinés. Sans rien dire de la sémantique des formes et des couleurs ni de la grammaire des matériaux qui demeurent tous, des domaines à peine explorés. Il est trop tard aujourd'hui pour espérer combler encore ces vides. Presque partout en Afrique, les traditions artistiques se sont perdues avec les rituels qui en avaient assuré longtemps la permanence. Là où elles se sont maintenues, elles ont subi une évolution telle qu'il serait imprudent de s'y référer sans plus, pour expliquer les productions du passé.

2) Restaurer le sens ? Des parures et parasèmes

- 2 Au début des années 70, époque où nous nous trouvions en Afrique, il était encore possible de rencontrer les descendants de ceux auprès desquels certains des objets de nos musées avaient été « récoltés ». Nous avons donc eu l'idée de montrer à nos informateurs les photographies (faute de mieux) de quelques unes de ces sculptures qu'ils auraient pu connaître, dans l'espoir de recueillir quelques traces de leur mémoire.
- 3 Ces expériences furent presque toujours décevantes. Quand ils savaient décrypter une photographie, distinguer un objet par delà les ombres noires et blanches qui en offraient les contours, mes informateurs ne pouvaient le plus souvent, qu'en donner le nom (« c'est un masque », « c'est une statue », etc.), sans en dire davantage. C'est qu'à leurs yeux, non seulement l'objet photographié leur semblait le plus souvent « nu » : il apparaissait sans ses parures, coiffes, robes, pagnes et tout ce que nous nommerons ici « parasèmes », mais de surcroît, il se trouvait enfermé de manière surréelle, dans l'espace intemporel de la platitude close de la photographie, isolé ainsi du contexte culturel au sein duquel il était appelé à intervenir pour y « jouer », danser ou encore s'offrir au culte ou aux prières auxquels il était destiné. Exhibant ainsi aux yeux de nos informateurs Babembe du Sud Kivu (dont il sera beaucoup question ici)¹ la photographie d'un masque élùba (non paré) dont nous savions, sans le moindre doute possible, qu'il intervenait dans les rituels de circoncision (bùtende) auxquels la plupart de nos informateurs avaient été initiés, nous ne pûmes tirer de ceux-ci la moindre information complémentaire, ni même la confirmation de la fonction du masque. Faute de pouvoir nous montrer ses « vrais » masques qui dormaient dans ses sacoches (la prochaine session de circoncision -où nous pûmes les voir- ne devait pas se tenir avant de longs mois), l'un de nos interlocuteurs s'offrit alors à nous en produire un dessin (fig. 1).

Fig. 1. Dessin au stylo à bille, réalisé sur une feuille de cahier, d'un « masque » de circoncision (élùba ya bùtende) bembe. Le texte est en kiswahili. Dû à Djuma Kasenya (Kajaga, 12/05 /1971)



Fonds de l'auteur

- 4 A plus d'un titre ce dessin me parut remarquable. Tout d'abord, le masque du visage, qui à nos yeux, est le seul élément artistique digne d'intérêt, se trouvait figuré avec sa coiffe, complet de ses barbes et inséré dans l'ensemble des robes du danseur.
- 5 Il n'était qu'un élément (d'ailleurs schématiquement figuré) d'un vêtement tout entier qui lui donnait sa véritable fonction : cacher et déguiser l'intégralité du corps du danseur. Le dessin est en diptyque : le second panneau sépare et analyse ce qui apparaissait tout d'abord comme un tout structuré dans le premier.
- 6 L'on notera qu'outre l'élùba (masque), tous les éléments de la parure, sont soigneusement énumérés :
1. umbe : calotte végétale auquel le masque est suspendu,
 2. collerettes ou « barbe madevu » du masque,
 3. robes (asamba) successivement des épaules, de la poitrine, des reins et des jambes,
- 7 l'auteur du dessin a transcrit spontanément (?) les noms de composantes, essentielles à ses yeux, du cérémonial où intervient le masque et qu'il ne pouvait montrer, soit la musique (ngoma, « le tambour ») qui rythme la danse de l'initié porteur du masque et de ses compagnons : les autres danseurs (waimbaji).
- 8 Ainsi donc sans ses parures et en dehors de tout contexte, un objet n'existe tout simplement qu'en latence de sens : l'on dirait aujourd'hui qu'il est « virtuel ». L'on mesurera d'autant mieux la valeur esthétique et sémiologique des coiffes, des robes et d'autres parasèmes que la forme ou la figure générale d'une sculpture ne sont pas toujours commandées par la fonction qui lui sera ultérieurement dévolue.
- 9 En effet, il n'est pas rare que le sculpteur fabrique en série, selon des paradigmes stylistiques et formels identiques imposés par la tradition, un ensemble de statues et de masques qui ne recevront d'affectation que plus tard, lorsqu'un acquéreur dûment légitimé (chef, sorcier, thérapeute, père d'un futur circoncis, membre d'une société secrète, etc.) leur assignera une fonction précise en les parant de signes distinctifs. Ainsi, une statue anonyme pourra-t-elle

devenir la figure d'un ancêtre, la représentation d'un esprit ou la matérialisation de tout autre force magique. Un objet investi d'une fonction bien précise pourra même, exceptionnellement, se voir affecté à un usage entièrement nouveau et parfois inattendu.

En voici un exemple remarquable. Nous faisons alors une étude sur le rêve chez les Babembe. Une femme d'un certain âge (Mme L.) qui passait pour être stérile, nous confia qu'elle avait rêvé d'un masque qui lui promettait d'être enceinte si elle l'honorait selon un cérémonial que le masque lui avait dicté. Ce masque dont elle nous donna la description ressemblait étrangement au masque de circoncision (éluba ya butende) que détenait l'un de nos informateurs. Mis au courant, ce dernier ne put s'empêcher de rire : le masque éluba en question était destiné à protéger les femmes du regard des circoncis, qui pouvait rendre celles-ci stériles et même provoquer leur mort. Toutefois, comme Mme L. insistait, après des mois de négociations, le propriétaire du masque finit par accepter de le lui montrer, non sans conditions. Certains signes gravés sur le masque furent biffés par le sculpteur, les barbes végétales furent remplacées par des fraises de plumes (signe distinctif des esprits) et les charges magiques furent modifiées. Mme L. put « voir » le masque : elle devint bientôt enceinte. Le masque passa dès lors pour l'incarnation d'un esprit de la fécondité, bientôt honoré dans toute la région.

- 10 Même lorsque les formes et l'apparence d'un masque ou d'une sculpture sont imposées par la tradition pour assurer la personnification d'un Etre précis, elles ne constituent pas toujours le système sémiologique le plus pertinent de la présence de cet Etre. 'Alunga, le grand dieu des morts des Babembe par exemple, est « représenté », aux yeux des profanes, par un masque-janus imposant (écwabùka) dont le double visage est caractérisé par d'immenses orbites blanches traversées de losanges noirs aux bords elliptiques (voir fig.3). Cependant, pour les initiés, ce « masque » n'est que le support d'une coiffe sala composée notamment des plumes d'une trentaine d'espèces différentes, et qui constitue la résidence réelle de l'Esprit. Toutefois Celui-ci n'est censé rejoindre la coiffe que lorsqu'elle est fixée au « masque ».
- 11 L'on n'en a pris conscience que depuis deux ou trois décennies : l'art africain relève largement d'une esthétique que l'on peut qualifier de cumulative : un objet d'« art » résulte régulièrement de l'assemblage et de l'accumulation d'éléments disparates qui ne prennent leur sens et leur fonction que des rapports formels et sémantiques créés ainsi par leur accumulation. L'objet ainsi assemblé, qui peut alors assumer pleinement ses fonctions rituelles, magico-religieuses, mérite seulement d'être qualifié de « beau ».
- 12 On le devine, de telles accumulations ne résultent pas du hasard. Elles supposent un long apprentissage qu'inspire un savoir séculaire. Parfois même, l'essentiel de l'initiation aux mystères d'une loge secrète réside dans la familiarisation progressive du candidat avec les divers parasèmes des masques ou des statues qui interviennent dans ses rites. Ainsi, pour nous en tenir à l'exemple du dieu 'Alunga, l'initiation comporte une douzaine d'étapes qui se déroulent sur de longues années et qui pour certaines, consistent simplement à mettre le candidat en présence d'un élément spécifique de la parure du dieu : il est tout d'abord autorisé à contempler les peaux de singe colobus qui seront attachées aux bajoues du masque, puis il lui est permis d'aller couper les papyrus et les roseaux qui en composent les robes (mcwalo), etc. Ce n'est qu'à la fin de l'initiation qu'il apprend la composition de la coiffe sala du dieu et plus tard, la signification de chacun de ses éléments.
- 13 Par commodité mais aussi pour des raisons rituelles de nature magico-religieuse, les masques en particulier, sont rarement conservés avec leurs parures : celles-ci sont détachées lorsque le masque n'est pas utilisé et gardées séparément. Nombre de masques ont ainsi pu être recueillis dans cet état et sont parvenus en Europe dépouillés, privés d'une grande partie de leur sens et de leur valeur esthétique originelle, authentique.

Fig. 2. Ekunda Kunda (c.1885-1996), haut dignitaire ('Engwe et M'cwa) de la société du Bwamè et d' 'Alùnga, fixe la coiffe sala sur le « masque » écwabùka d' 'Alùnga.



Photo de terrain. 1972

© PP. Gossiaux.

- 14 Malgré tout, certains objets étaient parvenus en Europe complets, parés, toujours intégrés dans leurs accumulations originelles. Malheureusement, ils furent souvent l'objet des dégradations les plus désinvoltes
- 15 L'esthétique cubiste qui régissait le regard des premiers collectionneurs d'art nègre, était surtout sensible aux qualités morphologiques des masques et des statues, à l'articulation de leur géométrie dans l'espace. Ils les dépouillèrent systématiquement de tout ce qui semblait voiler leurs structures apparentes et qui, à leurs yeux, leur conférait un caractère anecdotique.
- 16 L'approche purement fonctionnaliste de l'art africain qui devait s'imposer dans les années 50, du reste contestable en soi, ne suffit pas à faire oublier les exégèses cubistes et les pratiques désastreuses qu'elles inspiraient. Ce n'est que depuis deux ou trois décennies que l'on a admis, dans la vague du succès que «l'art cumulatif» (A. Warhol, Arman F., J.-W. Mestach) a soulevée en Occident, que l'«objet» africain relevait lui aussi, comme nous l'avons dit, d'une forme d'«esthétique de l'accumulation».
- 17 L'émotion que nous éprouvons pour tout ce qui porte la marque de l'originalité, y compris les traces les plus humbles de tout ce que l'homme a créé pour donner aux choses un sens, même fragile, ne peut nous inspirer que des regrets.

Fig.3. Deux « masques » (bicwa-bùka) d'Alùnga, dus au même sculpteur, Selemani M'tema (fin du XIXe s.).

Le premier sans parure. Tous deux en bois de cordia africana ou millenii (Baker). Pour les parures, plumes de hibou, d'aigle, de vautour, de caille, de coq, piquants de porc-épic. Peaux de colobus abyssinicus sur les flancs. Robes en écorce de tiges de papyrus Pigments : hématite, kaolin, calcaire de valve d'Iridina Spekii.

Ht. respectives : c.43cm. et 230cm.



Collection de U. Horstmann (Switzerland)

photo © Winizki



Collection de J.P. Parduyns (Belgique)
photo © P.P. Gossiaux

- 18 Sauf dans les cas, sans doute rares et qui ne se rencontreront que dans certains musées où l'on conserverait d'anciennes reproductions d'objets alors intacts et depuis dépouillés de leurs ornements et où ceux-ci, abandonnés à l'une ou l'autre réserve, auraient également pu être sauvés, de telles restaurations seront le plus souvent impossibles. En supposant même qu'à la suite d'accord avec des institutions scientifiques ou des musées africains, l'on puisse se procurer les matériaux (plumes, peaux, bijoux, pagnes, etc.) qui paraient autrefois les masques et les statues, comment identifier ces matières, retrouver par ailleurs le génie et la syntaxe qui avaient présidé à leur structuration ?

3) Restaurer en Afrique : écrire le temps

- 19 Nombre de détenteurs d'objets africains n'ont jamais songé à considérer ceux-ci comme des « œuvres d'art ». Ce constat s'applique surtout aux premiers collectionneurs, voyageurs, missionnaires, colons et agents de l'état, pour qui les « fétiches nègres » étaient sans doute d'émouvants souvenirs, les trophées d'un voyage ou d'un séjour en Afrique, mais qu'ils

trouvaient généralement assez « sales » et répugnants – comme l'écrivait en 1888, le P. E. Cambier à ses frères auxquels il envoie, depuis Boma, des « souvenirs du Congo »². Souvent ces objets furent « nettoyés », décapés, privés de leurs enduits ou de leurs pigments rituels. Voire poncés, cirés ou vernis.

20 Ils ont parfois été l'objet de restaurations qui visaient à leur rendre un aspect ancien. Mais de manière très empirique et sans interroger les méthodes de restauration traditionnelles auxquelles l'on avait recours en Afrique lorsqu'un objet était endommagé, dépigmenté, détérioré.

21 A vrai dire, l'on soupçonne à peine que de telles méthodes existaient et que les artisans africains y avaient fréquemment recours³. Selon les thèses fonctionnalistes en effet, la sculpture africaine ne répond à aucune préoccupation esthétique consciente. L'œuvre sculptée se veut utile, sans plus : elle s'investit de fonctions magiques, religieuses, thérapeutiques, etc. Dès lors, lorsqu'un objet était abîmé ou dégradé, il était - pensait-on - aussitôt remplacé par un autre de même facture puisque tous les objets, au sein d'une ethnie donnée, répondent aux mêmes canons formels et plastiques. Ces conclusions et la thèse qui les inspire sont inexactes. Il existe, en effet, de nombreux objets restaurés sur place, selon des méthodes qui supposent un savoir nourri par de longues traditions.

22 L'on considère, en Afrique, que la beauté d'un objet contribue à son efficacité. La valeur esthétique peut donc inspirer le souci d'en réparer les détériorations éventuelles. De plus, l'âge d'un objet, son histoire, peuvent ajouter à sa magie, car non seulement il est vecteur de mémoire, mais il semble imprégné de la pensée et des forces que lui ont conférées ses usages successifs.

23 Une vieillealebasse fêlée qui aura longuement servi à contenir les bières rituelles, imbibée parfois de lourds sédiments, sera recousue, calfeutrée avec soin, au prix d'un travail qui suppose une patience que l'on devine sans bornes, alors qu'il était si simple d'aller dans les champs et d'en cueillir une nouvelle.

24 Les pasteurs Bahema (ou hima) et Tutsi de l'Ituri (Congo) et du Rwanda éprouvaient une réelle vénération pour leurs vaches, et leur lait qui constituait la base de leur alimentation, avait à leurs yeux une valeur presque sacrée. Aussi, les pots ou jarres en bois destinés à recueillir et à conserver celui-ci, et qui recelaient la mémoire des anciens troupeaux (les pots étaient lavés avec l'urine des vaches) étaient-ils conservés avec soin. Lorsqu'ils venaient à se fêler, par exemple, on les livrait à de minutieuses et patientes restaurations.

Fig. 4. Pot (inkono ou icyanzi) à lait (amata y'inka) des Bahema de l'Ituri et des Tutsi du Nord du Rwanda. Fendu tout au long, en deux endroits, il a été soigneusement réparé à l'aide d'agrafes découpées dans une ancienne boîte de conserves, qui en se chevauchant et recouvertes de cire vierge, ont rendu son étanchéité à l'objet, le restituant ainsi à sa fonctionnalité (Les cassures du col sont postérieures à l'acquisition du vase, et volontairement non restaurées). Bois de ficus. Ht. 287 mm.



Collection privée (Belgique)

Photo © P.P. Gossiaux.

- 25 L'objet sculpté, fabriqué par l'homme à donc souvent une fonction de mémoire. Que de fois n'avons-nous pas vu pleurer, littéralement, les plus anciens de nos informateurs, lorsqu'ils sortaient de la sacoche où ils les conservaient, les masques qu'avaient portés leurs pères. Les pleurs se prolongeaient dans l'incantation et le rappel des hauts faits du passé.
- 26 La sculpture, pour les peuples sans écriture, est sans doute en effet le support le plus sûr de l'histoire. L'art entretient donc un rapport très singulier au temps. Les figures des morts affirment leur présence au sein du monde vivant. Les masques, en intervenant dans des rituels cycliques, le plus souvent saisonniers, enferment le temps dans une logique circulaire qui en oblitère le caractère inexorable. De très nombreux objets qui seront dévoilés lors d'initiations généralement tenues secrètes, servent de supports mnémotechniques à des proverbes, des contes, un enseignement qui en l'immobilisant, perpétue la voix des ancêtres. Les insignes attachés aux grades hiérarchiques des différentes sociétés secrètes peuvent se transmettre par voie d'héritage : ils véhiculent ainsi l'histoire des grands moments d'une famille ou d'un clan.
- 27 Afin d'assurer la conservation et la durée des objets qu'ils réalisent, les artisans africains ont eu recours à divers moyens, à des techniques nombreuses qui ont trop peu retenu l'attention des chercheurs.
- 28 Tout d'abord le choix du matériau, le plus souvent le bois, était rarement laissé au hasard. Roger Dechamps, pionnier en la matière, avait entrepris dans les années 70, d'identifier les essences utilisées par les sculpteurs des principales ethnies, dont les œuvres sont conservées au Musée Royal de l'Afrique Centrale de Tervuren. Selon ses conclusions, si dans une proportion significative, les bois choisis l'ont été pour des raisons qui tiennent à leurs qualités techniques, une série non moins importante d'essences semble relever de choix incompréhensibles, voire

aberrants : le bois en est grossier, fendif, cassant, etc. Il est de nature à devoir décourager n'importe quel sculpteur. C'est qu'en effet, les bois ne sont pas toujours choisis en raison de leurs qualités (finesse, dureté, etc.) physiques, ils peuvent l'être parce qu'ils passent pour rebuter les insectes phytophages (3.000 espèces en Afrique centrale). C'est le cas de certains crotons, vitex ou cordia. Ou encore, parce qu'ils sont imputrescibles (*pterocarpus soyauxii*) - recours indispensable lorsque, comme nous l'avons vu faire chez les Mitoko du Congo, l'on enterre les statues dans les marais pour les mettre à l'abri du regard – ou plus simplement du vol.

- 29 Parfois, les considérations qui inspirent le choix d'un bois relèvent de logiques différentes mais peuvent avoir des effets imprévus sur la résistance du matériau. Les Babembe par exemple, craignent les arbres foudroyés. Ils sont les signes de la Foudre elle-même, une chèvre aux yeux de léopard. Pour apaiser cet être irascible, l'on sculptera dans le bois foudroyé une figure anthropomorphe qui aura toute sa « force » et sa magie. Or, l'on sait que certaines composantes du bois, la lignine en particulier, subissent des modifications chimiques sous l'effet de chocs thermiques importants (150 ° et plus), qui les rendent beaucoup plus résistantes à la moisissure (levures, champignons, enzymes etc.) et aux autres atteintes du temps.
- 30 Une fois sculptés et poncés, les objets étaient recouverts d'enduits et de pigments divers qui renforçaient leur résistance. La composition de ces feuil, tenue secrète, était fort complexe. Chez les Babembe, les Babuyu et les Baluba, où nous avons pu les étudier, les feuil destinés aux statues des ancêtres (*bisusanyo bya bashi'uluca*) formaient de véritables laques, faites d'huile de ricin bouillie (pendant au moins une nuit), dans laquelle étaient dilués des blocs d'une résine-cire produite par une sorte de cochenille, et rendue siccatrice par des oxydes métalliques.
- 31 Les masques sont généralement noircis avec des lames rougies au feu, puis enduits de noir de fumée dilué dans de l'huile qui imprègne le bois et le rend imputrescible. Les pigments d'origine végétale ou minérale n'avaient pas seulement une fonction esthétique et sémiologique : les ocres (hématite), les craies, argiles et kaolins ont des propriétés vermifuges.
- 32 Une fois terminés, masques et statues étaient conservés et entretenus avec grand soin. Les statues des ancêtres étaient généralement gardées dans les cases des chefs. Parfois (chez les Baluba), elles l'étaient dans de petites huttes, construites à proximité du palais princier. Une épouse pouvait leur être consacrée : elle leur accordait tous ses soins. Nourries, enduites d'huile, parfois des graisses des animaux totems du personnage qu'elles incarnaient, ces statues (avec lesquelles les chefs s'entretenaient régulièrement) étaient exposées en public, lors de circonstances solennelles. Elles étaient alors revêtues, notamment, de nouveaux atours : colliers, baudriers, pagne, etc. Les collections des ancêtres d'un chef pouvaient s'étendre sur plus de dix générations dans la lignée ascendante.
- 33 Quant aux masques, ils étaient conservés le plus souvent dans des sacoches de peau, gardées par les épouses de leurs légitimes propriétaires. Certains masques de grands « esprits » qui ne pouvaient séjourner au village, déposés dans des boîtes d'écorce de ficus huilées, étaient cachés dans la forêt dans des endroits secrets – où ils étaient régulièrement visités par leur propriétaire. Lorsqu'ils étaient appelés à de nouvelles cérémonies, ils recevaient leurs parures traditionnelles et le plus souvent, les pigments en étaient rajournis.
- 34 Malgré toutes ces précautions, les objets pouvaient se dégrader : dans ce cas, avant de songer à les remplacer, on interrogeait la possibilité de les restaurer. Les ouvriers africains maîtrisaient toutes les techniques qui sont familières à nos artisans, menuisiers, ébénistes, boisseliers, pour réparer, rassembler, l'objet abîmé, fendu ou brisé. Il faudrait tout un article pour développer les méthodes auxquelles ils avaient recours pour restaurer, par exemple, l'oreille cassée, le nez brisé, l'aigrette arrachée d'un masque : corde de ficus, de raphia ou de rotang, nerf de bœuf, fils de laiton ou de fer, tenons et mortaises, onglets, agrafes, ligatures, chevilles, broches, résines, cires et plus récemment nos clous de fer, rien, aucune technique, aucun matériau utile

n'avait échappé au génie de ces artisans. Pour réparer un objet, l'on n'hésitait point à fabriquer (forger) les instruments qui semblaient nécessaire (aiguilles ou lames recourbées, poinçons, etc.). La réparation demandait, avant tout disait-on, de l'intelligence (lùengwe, ubwenge), de la « lumière ».

35 Un dogme qui a longtemps présidé en Europe, la pratique de la restauration voulait que celle-ci fût absolument invisible, insoupçonnable. Ce dogme, sérieusement remis en question aujourd'hui (car les traces de l'histoire d'un objet ont également leur valeur), n'a jamais semble-t-il effleuré la pensée des artisans africains. Non seulement la réparation de l'objet est, le plus souvent, bien visible mais l'on éprouve le sentiment qu'elle a été conçue pour être vue, voire exhibée. Ce n'est pas que l'artisan ne disposât pas des moyens pour cacher son intervention : le fil de laiton avec lequel les deux parties du masque de la collection Barbier Muller que nous publions (fig. 5), ont été rejointoyées aurait pu, par exemple, être enfoncé dans des encoches faites au préalable et ensuite recouvert d'un mastic ou d'une résine qui se trouve aisément un peu partout en Afrique et qui aurait rendu insoupçonnable la réparation.

Fig. 5. Masque vraisemblablement de circoncision. Bembe. Cassé en deux, il a été restauré, sans doute en 1960, à lors de l'Indépendance, avec une ligature de fil de laiton. Bois d'érythrine (?), pigments : hématite et kaolin, Ht. : c. 24 cm.



Collection Barbier Muller (Suisse)

Photo © P.A. Ferrazini.

- 36 L'on est donc porté à penser que c'est volontairement que la restauration s'affiche de manière aussi manifeste. L'acte du restaurateur s'affirme comme le sceau de la volonté qui anime l'homme de résister au temps et d'en cicatrifier les meurtrissures. Parfois, la restauration s'apparente à un véritable défi, une révolte contre l'histoire et une revanche sur elle. Ce n'est pas le lieu d'évoquer ici l'histoire d'un « art » (à qui ce nom était refusé) qui pendant des siècles, a été l'objet de perquisitions, de destructions ou de « confiscations » systématiques - et cela jusqu'en plein milieu du XXe siècle. Ce qui a échappé à ce naufrage est aux yeux de leurs derniers propriétaires, le signe d'une longue oppression, mais aussi de leur victoire sur celle-ci.
- 37 La coupe céphalomorphe – restaurée, publiée ici - sera le seul exemple que nous en donnerons (Fig. 6). Elle appartenait à l'un des derniers initiés du Bwamè des Babembe, une société « secrète » qui exerçait de hautes fonctions politiques, juridiques et religieuses et qu'une

première fois, les Arabes, implantés au Sud-Kivu, ont voulu anéantir. Quelques membres de la société qui purent échapper au massacre reconstituèrent celle-ci en 1895, année de l'effondrement de l' « empire arabe ». Mais bientôt l'administration belge devait l' « interdire » à son tour : la société s'oculta et les rares objets qu'elle avait pu sauver du naufrage provoqué par les Arabes durent être cachés. Ce n'est qu'en 1960, année de l'Indépendance du Congo, qu'ils purent être déterrés.

38 La coupe que les membres du Bwamè utilisaient lors de leurs initiations pour y consommer leur breuvages rituels, était le symbole de la communion qui liaient entre eux les initiés du Bwamè et celui-ci au peuple Bembe tout entier. Sculptée, selon les traditions, avant l'arrivée des Arabes dans le pays, restaurée à maintes reprises, elle restitue aux yeux des Babembe, une part de leur identité et affirme leur victoire sur des siècles d'oppression.

Fig. 6. Coupe céphalomorphe (lù'ongo mcwe) bembe. Restaurée à plusieurs reprises. Un large fragment du crâne en particulier, derrière l'oreille, a été re-sculpté et fixé par des agrafes de fer et de cuivre. Bois d'acacia (?), laque de ricin, feuil à l'intérieur de résine élémi. Lg. 15 cm.



Collection privée

Photo © P.P. Gossiaux

39 Que conclure, sinon que la restauration d'un objet d'art africain doit être inspirée non seulement par l' « intelligence », la science et la technique mais par l'émotion que suscitent les marques les plus fragiles du sens que l'homme a voulu donner à son histoire ?

**Un circoncis (mutende) M' bembe, entièrement paré de son masque (élùba) et de ses robes. Son « parrain » tient en main le masque du premier circoncis (a'oci) non encore pourvu de sa « tête-couronne » (éombo). Camp de circoncision de l'Itombwe, Sud-Kivu (1973)
 Cette photographie reproduit le type de masque dessiné par Djuma Kasenya (cf. fig.1)**



Photo de l'auteur (© P.P. Gossiaux. Droits strictement réservés).

Bibliographie

Publications de l'auteur

"Image des religions noires dans la littérature occidentale classique (1530-1730)", in *Revue Universitaire du Burundi*, Vol. 1, n°1, 1972, p. 9-43, n°2, 1972, p. 83-103, n°3-4, 1973, p. 83-103.

"La guerre des Bena Tshofwe contre les Beekalebwe : comparaison des traditions orales recueillies en 1916 et en 1957", in *Revue Universitaire du Burundi*, Vol. 1, n°2, 1972, p. 122-128.

"Mythologie et culte de Lyangombe chez les Bashi selon le Père Colle. Présentation et annotation par P.P. Gossiaux", in *Revue Universitaire du Burundi*, Vol. 1, n° 3-4, 1973, p. 141-202.

"Notes sur un type de masque Cifwebe Luba-Mba de divination", in *Revue universitaire du Burundi*, Vol. 1, n°3-4, 1973, p. 253-258.

"Recherches sur l'art bembe : une statuette en ivoire de sorcellerie", in *Arts d'Afrique noire*, n° 11, Automne 1974, p. 26-40.

11 articles relatifs à l'art de l'Afrique noire, in *Topafrika, Mensuel panafricain*, Paris-Londres, du n° 1 (1975) au n° 12 (1976).

Collaboration (pour l'aire bembe) à *Chefs-d'oeuvres inconnus de l'art nègre*, Los Angeles, H. Kameron pub., 1977.

"Esthétique de la cruauté et droit naturel. (Les dilemmes de l'abbé Dubos (1719) et la crise de l'échange au début du XVIIIe siècle)", in *Marche Romane*, tome XXIX, 1-2, 1979, p. 61-82.

Collaboration (pour l'aire bembe) à W. Fagg, *Masques du Musée Barbier-Müller*, Genève, éd. du Musée, 1980.

"Mythe et pouvoir. Le culte de Ryangombe-Kiranga (Afrique équatoriale de l'Est)", in *Le mythe, son langage et son message*, Actes du Colloque de Liège et Louvain-la-Neuve 1981, Louvain-la-Neuve, Homo religiosus 9, 1983, p. 337-372.

"Anthropologie des Lumières ; culture "naturelle" et racisme rituel", in *L'Homme des Lumières et la découverte de l'Autre*, Bruxelles, éd. de l'ULB, Etudes sur le XVIII^e siècle, vol. hors série, n° 3, 1985, p. 49-69.

"Les Maîtres de Buli. Esthétique et ethno-histoire (avec deux inédits)", in *Art et exotisme*, n°9, Université de Liège, 1990, p. 38-49.

"*The intelligence of forms. An artist collects african art*", en collaboration, Nelson Atkins Museum of art, 1991.

L'Homme et la nature, Genèses de l'anthropologie à l'âge classique. 1580-1750. Anthologie, Bruxelles, De Boeck Université, 1993 (rééd. 1995).

"L'art africain. Le Patrimoine artistique de l'Université de Liège", Ed. du Perron, 1993, p. 77-86.

"Anthropologie", in V. Despret, P.P. Gossiaux, C. Pugeault, V. Yzerbyt, *L'Homme en société*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 95-215. 1. Histoire de l'anthropologie (Lire). 2. Culture, fonction, sens. 3. Terrain : anthropologie de la communication

"Anthropologie bembé (Kivu. Congo). D'ombres et de lumières", in *Voir*, n°15, décembre 1997, p. 4-17.

"Le Bwamè du Léopard des Babembe (Kivu-Congo). "Vivre en Léopard, mourir en homme" ", in *Ces animaux que l'homme choisit d'inhumer. Contribution à l'étude de la place et du rôle de l'animal dans les rites funéraires*, Actes du Colloque d'histoire des connaissances zoologiques tenu à l'Université de Liège le 20 mars 1999, Liège, L. Bodson, 2000, p. 169-269. Texte revu, corrigé et considérablement augmenté, www.anthroposys.be, juin 2006.

Notes

1 Sur les Babembe, nous nous permettons de renvoyer le lecteur à notre article « le Bwamè du Léopard des Babembe du Sud-Kivu », publié notamment sur le site www.anthroposys.be.

2 Correspondance manuscrite du P. E. Cambier, année 1888. (Bibliothèque de l' Ulg. Information et communication).

3 Au moment où nous écrivons ces lignes, nous apprenons qu'une exposition sur la restauration africaine se tient au Musée du Quai Branly à Paris (« Objets blessés. La restauration en Afrique », 19 juin-16 sept. 2007, sous la direction de G. Speranza.)

Pour citer cet article

Référence électronique

Pol Pierre Gossiaux, « Conserver, restaurer : écrire le temps en Afrique », *CeROArt* [En ligne], 1 | 2007, mis en ligne le 09 octobre 2008. URL : <http://ceroart.revues.org/index253.html>

Pol Pierre Gossiaux

Professeur à l'Université de Bujumbura de 1969 à 1974, il entreprend une série de recherches ethnologiques sur les populations du Congo de l'Est. Spécialiste en littérature française, créateur en 1977 de l'anthropologie littéraire, il est aussi anthropologue de terrain et, sans doute, le meilleur expert de la culture Ba-bembe du Congo. Professeur à l'Université de Liège. Il est titulaire des Chaires d'Anthropologie culturelle et d'Anthropologie des systèmes symboliques.

Droits d'auteur

© Tous droits réservés

Résumé / Abstract

L'art africain, bien présent dans les collections et les musées ethnographiques, est un art le plus souvent amputé de son contexte culturel. Aussi, sa restauration débouche-t-elle le plus souvent sur des contre-sens esthétiques et historiques. Est-il possible d'appréhender encore leur sens et leur fonction, pour mieux les conserver et restaurer ?

Mots clés : masque, rite, ethnologie, objet, art africain, restauration, parure, Afrique

African Art, well represented in the collections and ethnographical museums, is most of the times an Art outside its cultural context. Hence, its restoration ends up frequently in esthetical and historical non-senses. Is it still possible to apprehend the meaning and function of these objects in order to restore and conserve them better?