

Restituer pour partager

Souleymane Bachir Diagne

DANS **HOMMES & MIGRATIONS 2023/1 n° 1340**, PAGES 73 À 78

ÉDITIONS **MUSÉE DE L'HISTOIRE DE L'IMMIGRATION**

ISSN 1142-852X

DOI 10.4000/hommesmigrations.14941

Date de mise en ligne : 26/04/2023

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-hommes-et-migrations-2023-1-page-73?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Musée de l'histoire de l'immigration.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Restituer pour partager

Souleymane Bachir Diagne



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/hommesmigrations/14941>

DOI : 10.4000/hommesmigrations.14941

ISSN : 2262-3353

Éditeur

Musée national de l'histoire de l'immigration

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2023

Pagination : 73-78

ISSN : 1142-852X

Distribution électronique Cairn



Référence électronique

Souleymane Bachir Diagne, « Restituer pour partager », *Hommes & migrations* [En ligne], 1340 | 2023, mis en ligne le 01 janvier 2026, consulté le 25 avril 2023. URL : <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/14941> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.14941>

Tous droits réservés

Restituer pour partager

Souleymane Bachir Diagne, professeur en philosophie à Columbia University, New York (États-Unis).

Concernant les restitutions d'œuvres d'art africain, le philosophe Souleymane Bachir Diagne est revenu sur les enjeux de la nouvelle éthique relationnelle à mettre en œuvre entre les institutions muséales du Nord et du Sud. Sujet déjà ancien des relations culturelles entre l'Afrique et l'Europe, la démarche de restitution des œuvres spoliées durant la période coloniale comporte une signification postcoloniale qu'il est crucial de mettre au jour.

Le 31 mai dernier, j'ai eu le plaisir de participer à un webinaire organisé par le programme des Smithsonian Associates pour célébrer la publication en anglais du livre que Bénédicte Savoy a d'abord fait paraître en allemand. Le titre anglais, traduction littérale de l'original allemand, est *Africa's Struggle for its Art: History of a Postcolonial Defeat* (Princeton University Press, 2022). Il n'y a aucune raison pour que le titre en français, lorsque l'ouvrage sera traduit dans cette langue, ne demeure *Le combat de l'Afrique pour son art. L'histoire d'une défaite postcoloniale*.

Ce livre était nécessaire pour donner au fameux rapport intitulé « Restituer le patrimoine africain », qu'elle-même et Felwine Sarr ont publié comme livre¹, la profondeur historique qui éclaire son sens et l'impact considérable qu'il a eu. Il était en effet important de rappeler que le combat pour la restitution fut une longue marche commencée au moins depuis les indépendances, pour mieux comprendre pourquoi cette marche qui semblait arrêtée après les années 1970 a, cette fois, après le rapport Sarr-Savoy, connu des effets tangibles et même une accélération. Cette profondeur historique conduit à interroger la signification, pour les musées, du Nord et du Sud, des restitutions.

La longue marche

Il est bon de rappeler que la question de la restitution n'a pas été posée par le discours du président Macron à Ouagadougou il y a cinq ans maintenant, mais qu'elle a été pour ainsi dire réactivée par celui-ci. Dès la période des indépendances à la fin des

années 1950, la demande d'un retour du patrimoine culturel matériel africain a été au cœur de la revendication postcoloniale.

On distinguera d'abord, parmi les dates qui ont été autant de jalons dans la longue marche vers ce retour, les années 1965-1966. Dans son choix d'organiser chronologiquement ses chapitres, en égrenant les grandes étapes du combat africain, Bénédicte Savoy ouvre son livre sur le propos tonitruant de Paulin Joachim (1931-2012), le poète et journaliste du Bénin mais tout autant du Sénégal et de la France, qui, dans le numéro de janvier 1965 du magazine mensuel *Bingo*, a écrit un éditorial retentissant dont le titre était un cri : « Rendez-nous l'art nègre ! ». Les passages suivants permettent de mieux comprendre l'impact et l'importance de cet éditorial : « *Il est une bataille qu'il nous faudra vaillamment livrer sur tous les fronts de l'Europe et de l'Amérique lorsque nous aurons trouvé une solution définitive aux problèmes prioritaires qui nous rongent l'esprit actuellement : la bataille de la récupération de nos œuvres d'art disséminées à travers le monde et qui ont fait et continuent à faire la fortune des collectionneurs. [...] On devine aisément ce que l'on rétorquera lorsque la question sera officiellement posée : "Mais pardi, nous avons pillé pour préserver les productions artistiques du monde noir contre les vers et les termites, contre la fumée des cases. Les Africains nous doivent au contraire une gratitude infinie pour le travail que nous avons entrepris. Ils nous doivent la survivance de leur*

¹ Felwine Sarr, Bénédicte Savoy, *Restituer le patrimoine africain*, Paris, Seuil/Philippe Rey, 2018.

art traditionnel qui illustre aujourd'hui, aux yeux de tout le monde, leur génie longtemps contesté." »

Un mot pour résumer l'impact qu'eut cet éditorial : « panique ». Bénédicte Savoy, qui qualifie ce texte d'appel aux armes, indique qu'il a fait l'effet d'une « bombe » dans les « cercles des musées » européens, à une période où il s'agissait pour ces derniers de se protéger des conséquences des décolonisations « *des productions artistiques du monde noir* » détenues en leur sein. Ainsi, le transfert du fonds du Musée national des arts africains et océaniques à Paris, relevant du ministère des Colonies, au ministère de la Culture a-t-il eu aussi le sens d'un recel que protégeait désormais le principe d'inaliénabilité du patrimoine national quand, en Belgique, le directeur du ministère de la Culture avait obtenu que, dans les discussions de son gouvernement avec la nouvelle République du Congo, fussent écartées les demandes de restitution qu'avait formulées cette dernière. Ce sont là deux exemples qui illustrent l'attitude défensive qui a été celle des musées du Nord et qui expliquent la panique provoquée par la plume de Paulin Joachim.

« Il est donc naturel qu'après le premier tiers du XX^e siècle la réflexion des intellectuels du monde noir ait porté sur cette puissance d'agir que conservaient les objets d'art africains qu'ils ne pouvaient voir ailleurs qu'en Europe.

On se rappellera qu'en janvier 1965, lorsque Paulin Joachim publie son éditorial dans *Bingo*, les préparatifs du premier Festival mondial des Arts nègres (Fesman), dont Senghor avait voulu qu'il fût un acte majeur posé par le Sénégal nouvellement indépendant, battaient leur plein. La panique créée par le texte devait alors avoir des répercussions qui auraient pu avoir un impact majeur et probablement réhibitoire sur le Festival. Bénédicte Savoy raconte en effet dans son livre ce que fut l'émoi dans les directions des musées du Nord (France, Suisse, Royaume-Uni et États-Unis) qui avaient accepté de prêter des pièces de leurs collections africaines pour que le Festival mondial, qui se voulait la présentation au monde du patrimoine culturel des mondes noirs, pût avoir le succès escompté. Il fallut des trésors de diplomatie sénégalaise et des engagements fermes

à mettre en sourdine la question de la restitution pour que les prêts eussent finalement lieu. Cet épisode apporte une réponse simple à la question sur le rôle des musées aujourd'hui : ils doivent réaliser qu'il n'est pas normal qu'il dépende ainsi de leur bon vouloir que l'Afrique puisse montrer son patrimoine et d'abord à elle-même si l'essentiel de celui-ci – Paulin Joachim a avancé la proportion de 90 % reprise dans le rapport Sarr-Savoy – se trouve hors du continent. L'histoire se répétera une dizaine d'années plus tard avec le Second World Black and African Festival of Arts and Cultures, le Festac 77.

Signification postcoloniale de la restitution

Avant d'aborder le Festac 77, il est nécessaire d'analyser plus avant le propos précis du poète béninois pour en faire ressortir ce que j'appellerai la « signification postcoloniale ». Le titre de l'éditorial, en premier lieu, nous rappelle que la question de la restitution ne doit pas être dissociée de celle de l'histoire qui a vu les objets emportés d'Afrique pour être entreposés d'abord dans des musées ethnographiques en Europe comme des « curiosités », des « fétiches », voire des « monstruosités », devenant « l'art nègre ». Ce sont, on le sait, les avant-gardes qui devinrent au début du XX^e siècle ce que j'ai appelé ailleurs les « traducteurs-médiateurs² » à l'origine d'une conversion du regard porté sur ces objets, transformant ce qui était curiosité ethnographique en modèle artistique. Le « modèle nègre », pour reprendre le titre de Jean-Claude Blachère³, qui fut mon professeur à Dakar au lycée VanVo, s'imposait ainsi au monde comme force de création d'une modernité artistique et culturelle qui lui doit beaucoup.

Il est donc naturel qu'après le premier tiers du XX^e siècle la réflexion des intellectuels du monde noir ait porté sur cette puissance d'agir que conservaient les objets d'art africains qu'ils ne pouvaient voir ailleurs qu'en Europe. Les biographies de Léopold Sédar Senghor et son propre témoignage indiquent que, pendant ses premières années en France après son arrivée à Paris en 1928, il se rendait toujours au musée du Trocadéro pour se retrouver parmi les

2. Souleymane Bachir Diagne, *De langue à langue : l'hospitalité de la traduction*, Paris, Albin Michel, 2022.

3. Jean-Claude Blachère, *Le modèle nègre. Aspects littéraires du mythe primitiviste au XX^e siècle chez Apollinaire, Cendrars, Tzara*, Abidjan, NEA, 1981.

« masques » que sa poésie a beaucoup chantés. Et c'est tout naturellement que les penseurs de la Négritude ont été d'abord et avant tout des penseurs de l'art africain, en quoi ils ont vu un mode de connaissance (« *co-naissance* » ainsi qu'ils ont écrit aussi, reprenant Claudel) du réel qu'Aimé Césaire a appelé « dionysiaque », par opposition au regard apollinien que l'on pose sur les choses. Césaire lui-même, Damas, ainsi que Senghor bien sûr et d'autres auront ainsi beaucoup médité sur l'émotion créatrice qui est au principe de la production de « l'art nègre », par opposition à une émotion qui serait seulement effet et réactivité. Opposition qui est celle que définit le philosophe Henri Bergson lorsqu'il distingue émotion « *infra-intellectuelle* » et émotion « *supra-intellectuelle* ».

Cette histoire d'où est née la philosophie de l'art africain produite par des penseurs du monde noir était aussi ce que Paulin Joachim avait à l'esprit dans sa revendication d'un retour de l'art nègre. C'est pourquoi, dans le passage cité, on le voit aussi s'insurger avec une ironie mordante contre le propos de ceux qu'il appelle « *d'illustres brocanteurs* » se qualifiant « *d'experts en art nègre* », selon lesquels ceux qui revendiquent leur retour devraient bien plutôt comprendre que les objets africains doivent leur survie et leur devenir-art aux musées qui les ont hébergés.

Deux remarques s'imposent ici. D'abord, ce propos a en effet été tenu et répété encore et encore, y compris contre le rapport Sarr-Savoy. Ensuite, au-delà de la question de la restitution même, il manifeste l'enjeu général de la question de l'universalisme européen. Ce que disent en effet ceux qui soutiennent que si les musées du Nord ont bien conservé un patrimoine créé ailleurs, par d'autres, et acquis dans le cadre de la violence coloniale et grâce à elle, la conséquence, qui justifierait qu'ils les conservent encore et toujours, en fut que ces objets n'ont pas seulement connu la survie mais aussi une *sur-vie*, une vie plus pleine en acquérant l'universalité. Voilà l'universalisme d'une Europe qui, dans son récit de soi, se déclare le lieu naturel de l'universel et donc en puissance aussi de conférer l'universalité. Ces objets, dit ce récit de soi, que vous avez fabriqués comme des « fétiches » n'ayant d'autre sens que leurs fonctions dans des cérémonies rituelles particulières, ce sont nous, musées du Nord, qui les avons véritablement créés comme des œuvres d'art. D'un mot : « L'art nègre, c'est nous ! »

C'est parce qu'elle défait l'eurocentrisme de ce récit de soi pour rendre le monde à son pluriel décentré que la demande de restitution est postcoloniale. Il ne s'agit pas de vider le musée du Nord pour remplir celui du Sud, mais de les ouvrir l'un sur l'autre en décentrant le premier. Pour cela, il est nécessaire de s'aviser de l'absurdité de cette opposition entre un particularisme religieux de l'objet lorsqu'il est en Afrique et un universalisme artistique lorsqu'il est

« Ces objets, dit ce récit de soi, que vous avez fabriqués comme des « fétiches » n'ayant d'autre sens que leurs fonctions dans des cérémonies rituelles particulières, ce sont nous, musées du Nord, qui les avons véritablement créés comme des œuvres d'art.

transposé dans un musée européen. Quel art classique, en Afrique et ailleurs, n'a pas une dimension religieuse ? Mais ce qu'il faut dire surtout, lisant les philosophes de l'art classique africain, c'est que la dimension religieuse des œuvres est moins dans les fonctions rituelles que dans la force créatrice qui leur a donné naissance. Je me permets de citer ici un passage de mon livre *De langue à langue. L'hospitalité de la traduction* : « *La création [des œuvres] est l'acte religieux de faire advenir une force spirituelle à partir de forces matérielles [...] ce qui les rend "religieuses" ou "spirituelles" n'est pas d'abord le rôle qu'elles peuvent jouer dans une cérémonie, mais la poésie qui leur a donné naissance. Et c'est par elle qu'elles sont des objets d'art, pleinement et éminemment*⁴. »

Le masque nigérian *Idia* et les paradoxes de l'original

Je reviens à cet autre moment important de la longue marche que fut le Festac 77. Le logo de ce festival, le fameux masque en ivoire dont on estime qu'il date du XVI^e siècle et représente *Idia*, la reine mère du royaume du Bénin, est un symbole qui ramasse en lui toute la mise à sac coloniale d'un important patrimoine, et des tractations autour de la question de la restitution et/ou des prêts d'œuvres d'art africains. *Idia* est en effet l'un des nombreux

4. Souleymane Bachir Diagne, *De langue à langue. L'hospitalité de la traduction*, Paris, Albin Michel, 2022, p. 100.

trésors de l'art du Bénin qui ont été pillés par les troupes coloniales anglaises en 1897 et qui se retrouve depuis 1910 dans une collection du British Museum (vente par l'ethnologue Charles Gabriel Seligman).

Dans un article publié par la revue en ligne panafricaine *Chimurenga*, le 18 octobre 2021, sous le titre « Festac at 45, *Idia* tales, three takes and a mask », la regrettée Dominique Malaquais et Cédric Vincent ont raconté comment le Nigeria, qui organisait son Festival après celui du Sénégal, s'est vu opposer une fin de non-recevoir pour ce qui est du prêt de cette magnifique œuvre d'art par le British Museum. Le musée a été l'un de ceux que Dan Hicks a dénoncés comme « *Brutish museum* » (musée de la brutalité) dans son livre au titre éloquent : *The Brutish Museums: The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution* (Pluto Press, 2020).

Mais, le plus important dans cette histoire, ce fut à mon sens la réponse nigérienne à la proposition qui leur fut faite de leur faire une copie de *Idia*. Les auteurs de l'article précisent que la condescendance coloniale n'a pas seulement consisté à proposer une copie, c'est que celle-ci a été fabriquée trop tard pour le Festival. Le Nigeria a refusé par le silence ce que l'on peut qualifier, selon l'expression consacrée, de cadeau empoisonné du musée en lui laissant sur les bras sa copie. Mais il a fait plus et mieux lorsqu'a été commanditée la création d'une autre *Idia* par les artistes nigériens qui fut présentée au président Obasanjo, lequel commenta l'œuvre en disant qu'elle manifestait que les petits-enfants des grands artistes

imitation de la réalité mais saisie de l'élan vital dont celle-ci est la manifestation. Senghor parlait de la « *sous-réalité* » des choses qui est visée par l'acte créateur. La deuxième forme d'imitation dont il fallait se garder selon Césaire était l'imitation de l'art européen. Rester créatif exigeait de savoir rester soi-même sans que cela signifie qu'il faille s'enfermer dans son mode d'expression. Enfin, disait Césaire, il faut se garder de s'imiter soi-même, de chercher à « *faire africain* » en recommençant encore et toujours ce qui a été fait. On commentera cela en disant qu'il n'est rien de pire en général, en art plus particulièrement, que l'enfermement dans une identité de répétition.

L'art africain n'est pas et ne doit pas être conforme à un modèle extérieur, fut-il l'art africain, mais doit rester continûment puissance de création. Justement, c'est ce que dit de manière pratique la recreation nigérienne d'*Idia*, en réponse au geste d'offrir une copie du chef-d'œuvre conservé au British Museum.

Je mets également la réponse nigérienne en relation avec la réflexion de Walter Benjamin sur *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Je pense tout particulièrement à ce qui est dit de l'aura que dégage une œuvre dans sa présence *hic et nunc*, qui commande un rapport religieux devant son caractère unique. C'est précisément ce caractère unique qui n'existe plus lorsque la photographie et le cinéma peuvent reproduire encore et encore l'objet dont l'aura décline alors nécessairement.

Lire la décision de recréer *Idia* en relation avec le texte de Césaire et celui de Benjamin, c'est dire ceci : cette réponse ne consiste pas à dire « gardez votre copie, nous allons en faire une nous-mêmes », mais « ce qui fait l'œuvre d'art, c'est la force créatrice qui préside à sa naissance et la matrice qui l'a fait naître est continûment féconde ». La conséquence est alors double. D'abord, *Idia* nigérienne n'est pas une copie mais une recreation, et d'ailleurs ne se souciant pas de fidélité à l'objet tel qu'il est conservé dans le musée, les artistes modernes en ont complété certains aspects. Ensuite et en conséquence, c'est désormais « l'original » du British Museum qui se trouve maintenant être une copie, car il lui a été signifié que la force qui l'a produit est, elle, rentrée à la maison, emportant l'aura. *Idia* recréée est objet vivant soutenu par la puissance créatrice que manifestent les artistes du Bénin quand *Idia* du British Museum est maintenant copie morte dans les parois de verre qui la gardent comme dans un cercueil.

« Ces œuvres-rhizomes qui portent en elles-mêmes leur force d'universalisation ont ainsi parlé d'autres langages que celui du terroir où elles sont nées et transformé celui de l'art moderne.

du Bénin avaient la même puissance de création d'œuvres d'art que leurs ancêtres.

Je considère cette réponse comme une magnifique expression de la philosophie de l'art africain. Je la mets d'abord en relation avec le discours important d'Aimé Césaire tenu lors du Fesman de Dakar. Dans sa réflexion sur « l'art africain », le poète martiniquais avait prévenu les artistes du continent contre l'imitation. D'abord contre l'imitation naturaliste. La philosophie de l'art africain, estimait-il, marquant sur ce point son accord avec Senghor, ne saurait être

Une raison artistique à la restitution est donc celle que porte cette leçon de la recréation de l'*Idia*. Ces objets que j'ai appelés ailleurs des mutants⁵ ont vocation à être restitués à la source de leur vie, mais aussi à rester en relation avec les lieux où ils ont manifesté leur vitalité. Car, et ce point m'amène pour finir à la question de ce que doivent faire maintenant les musées, ces objets ont vocation à se partager car ils n'appartiennent pas, ainsi que l'a dit avec éloquence Amadou Mahtar Mbow en 1978 lorsqu'il était directeur général de l'Unesco, seulement aux peuples qui les ont créés. Voici le texte de Mbow, au cœur du rapport Sarr-Savoy et qui éclaire ce qu'ils ont dit d'une « *nouvelle éthique relationnelle* » que devrait créer la restitution : « *[Ces peuples] savent, certes, que la destination de l'art est universelle ; ils sont conscients que cet art qui dit leur histoire, leur vérité, ne la dit pas qu'à eux, ni pour eux seulement. Ils se réjouissent que d'autres hommes et d'autres femmes, ailleurs, puissent étudier et admirer le travail de leurs ancêtres. Et ils voient bien que certaines œuvres partagent depuis trop longtemps et trop intimement l'histoire de leur terre d'emprunt pour qu'on puisse nier les symboles qui les y attachent et couper toutes les racines qu'elles y ont prises*⁶. »

Il y a eu déracinement mais il y a eu pousse de nouvelles « racines » et transplantation. Ces œuvres-rhizomes qui portent en elles-mêmes leur force d'universalisation ont ainsi parlé d'autres langages que celui du terroir où elles sont nées et transformé celui de l'art moderne. Ces significations qu'elles portent font d'elles des objets du voyage au sens où on parle de gens du voyage.

Pour un emmêlement des œuvres et des collections

Alors qu'est-ce que les restitutions font ou devront faire aux musées ? Je ne m'étendrai pas trop sur la question mais je dirai que les restitutions signifieront d'abord que les pays africains feront l'effort de se doter des infrastructures muséales nécessaires pour accueillir non seulement l'art classique mais l'art en train de se faire parfois dans un dialogue avec les

œuvres anciennes. Je pense, par exemple, à un musée qui mêlerait les masques vénérables et ceux créés à partir de bidons d'essence par Romuald Hazoumé. La restitution de bronzes du Bénin par l'Allemagne est de ce point de vue exemplaire, car elle s'inscrit dans une coopération pour la création d'un musée et pour des fouilles archéologiques. On peut aussi imaginer que des musées africains auxquels sera restitué le patrimoine qui leur revient se trouveront ainsi en mesure d'être des acteurs importants dans la circu-

« Ces objets que j'ai appelés ailleurs des mutants ont vocation à être restitués à la source de leur vie, mais aussi à rester en relation avec les lieux où ils ont manifesté leur vitalité. »

lation d'un art dont la destination est universelle, et qu'ainsi les expositions seront l'occasion de prêts dans la réciprocité d'œuvres africaines qui seraient chez elles partout. Un modèle en est l'exposition *Sahel* organisée en janvier 2020 par le Metropolitan Museum, pour laquelle les musées du Sénégal, du Mali et du Niger ont apporté un concours important. Cette exposition fut un succès salué par le prix remporté par son catalogue, même si elle a été interrompue au bout de quelques semaines par la pandémie.

De manière générale, l'avenir doit être à des « emmêlements » de toutes sortes, pour utiliser ici un concept glissantien. Ce peut être l'emmêlement d'œuvres africaines avec les sculptures et les peintures de Picasso, comme cela a été fait au Sénégal, en Afrique du Sud, en 1984 au Moma au sein de l'exposition *Primitivism in 20th Century: Affinity of the Tribal and the Modern*, en 2017 sous le titre « Picasso primitif » au musée du Quai Branly.

Les emmêlements les plus inattendus peuvent s'imaginer. Ainsi, le 13 octobre 2022, j'étais parmi les invités d'Alissa La Gamma, qui dirige la collection africaine du Metropolitan Museum, pour découvrir le projet que son équipe met en place sous le titre « *The African Origin of Civilization Initiative* ». L'un des principes est de casser la séparation des collections pour faire entrer une ou plusieurs pièces africaines dans une salle d'armes ou de peintures européennes et de créer une relation entre cette ou ces pièces avec des œuvres particulières précises. Ainsi, avons-nous été émus lors de notre visite par la connivence qui a été

5. Souleymane Bachir Diagne, Conférence inaugurale du colloque Muséotopia, organisé au Collège de France par Bénédicte Savoy et Felwine Sarr, le 11 juin 2019. Url : <https://www.college-de-france.fr/site/benedicte-savoy/symposium-2019-06-11-09h30.htm>.

6. Cité dans Felwine Sarr, Bénédicte Savoy, *Restituer le patrimoine africain*, op. cit., p. 38.

► *The African Origin of Civilization: Myth or Reality*, exposition en cours au Metropolitan Museum of Art de New York, qui crée le dialogue entre des œuvres de différentes cultures africaines ou occidentales. À gauche, Joséphine-Éléonore-Marie-Pauline de Galard de Brassac de Béarn (1825-1860), Princesse de Broglie, huile sur toile de Jean Auguste Dominique Ingres, 1851-1953, Robert Lehman Collection, 1975, inv. 1975.1.186. À droite, *Female Figure from an Obu (house of images)*, XIX^e siècle, artiste Igbo (communauté du sud-est du Nigeria), inv. 2017.735.

Photo The Metropolitan Museum of Art.

ainsi établie entre un tableau d'Ingres représentant le portrait de Joséphine-Éléonore-Marie-Pauline de Galard de Brassac de Béarn, princesse de Broglie, et une superbe sculpture Obu représentant l'art Igbo du XIX^e siècle. Les deux femmes étaient deux traductions des qualités de maintien et de réserve, se répondant de manière frappante.

Une autre mise en rapport dans une autre salle de peinture européenne donnait à lire un emmêlement des langues espagnole, anglaise et bamana, et à voir la « *maesta* », « *majesty* », « *mogobaya* » qu'exprimaient ensemble, en une autre improbable

connivence, une statue bamana de femme assise tenant un enfant contre son ventre et un tableau de 1648 de Jusepe de Ribera représentant la Sainte Famille (avec sainte Anne et sainte Catherine).

J'ai voulu, pour finir, partager avec vous ces exemples d'emmêlements qui illustrent les multiples possibilités de mises en relation qui pourraient s'ouvrir dès lors que les restitutions auront contribué à l'effacement de la ligne d'injustice Nord/Sud, pour permettre le partage et les circulations, dans un tout-monde décentré des musées, des œuvres d'art qui disent notre commune humanité. ■