



Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

23 | 2016

Collections mixtes

Art nouveau ou art congolais à Tervuren ? Le musée colonial comme synthèse des arts

Art Nouveau or Congolese art? The colonial museum in Tervuren: a synthesis of the arts

Dominique Jarrassé



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/3159>

DOI : 10.4000/gradhiva.3159

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 25 mai 2016

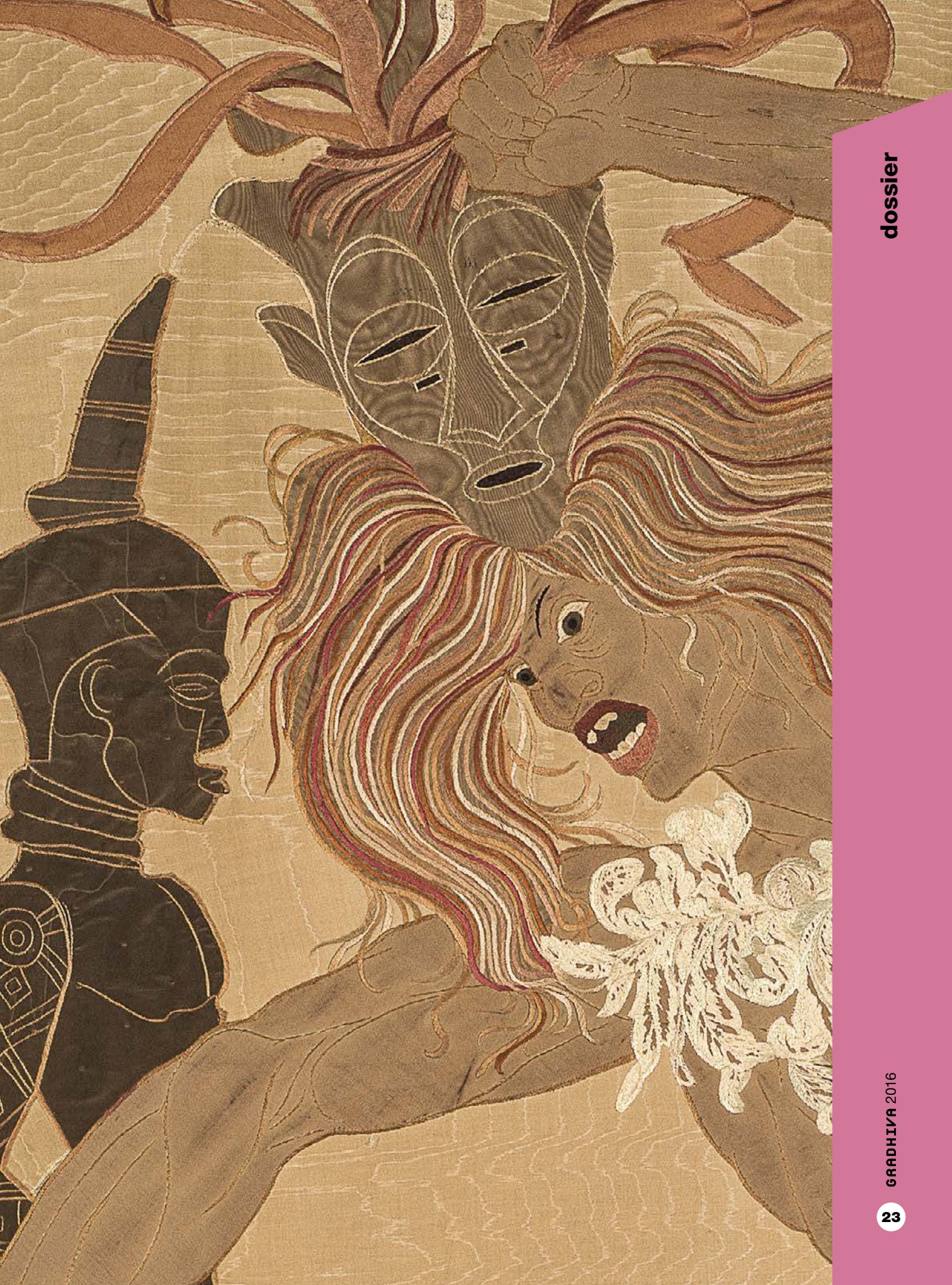
Pagination : 122-145

ISBN : 978-2-35744-093-7

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Dominique Jarrassé, « Art nouveau ou art congolais à Tervuren ? Le musée colonial comme synthèse des arts », *Gradhiva* [En ligne], 23 | 2016, mis en ligne le 25 mai 2019, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/3159> ; DOI : 10.4000/gradhiva.3159



Art nouveau ou art congolais à Tervuren ?

Le musée colonial comme synthèse des arts

par Dominique Jarrassé

Lors de l'Exposition universelle de Bruxelles en 1897, le roi Léopold II installe une section congolaise à Tervuren dans un bâtiment qui deviendra le musée colonial. Aménagée par des architectes Art nouveau, comme Paul Hankar ou Henry van de Velde, elle regroupait des collections ethnographiques, des produits d'importation et d'exportation, des animaux vivants, mais aussi un salon d'honneur présentant des statuettes d'ivoire produites par des artistes belges. L'ivoire s'y trouvait décliné sous toutes les formes, « œuvres d'art » belges, « objets ethnographiques » congolais, défenses animales à l'état naturel intégrées au décor et à des mises en scène des peuples congolais. Véritable *œuvre d'art totale*, l'exposition devait sa cohérence au lien profond entre l'Art nouveau, qualifié de « style Congo » pour son usage vitaliste de matériaux exotiques et de formes primitivistes, et l'idéologie coloniale des commanditaires.

mots clés

Art colonial, Art nouveau, Congo, exposition coloniale de Tervuren, ivoire



fig. 1

Gravure d'ouverture du chapitre sur le « Salon d'Honneur », *Guide* 1897, p. 3. Collection Musée royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.

S'il est un musée où se sont entremêlés animaux empaillés, produits naturels, fétiches – pas encore promus au rang d'œuvres d'art – et commandes d'art à visée colonialiste, c'est bien celui que le roi Léopold II (1835-1909) a consacré au Congo en 1897¹. Inscrit dans le bref moment de l'Art nouveau, ce projet a suscité un lien inédit entre le mélange *naturalia* et *artificialia* induit par l'idéologie coloniale et cette esthétique revendiquant une inspiration naturelle en réaction à l'abus des styles historiques et préconisant le recours à des matériaux délaissés, tant en architecture que dans les arts décoratifs. À tous les niveaux, les responsables, le baron Edmond van Eetvelde² (1852-1925) et le lieutenant Théodore Masui (1863-19...), prônent donc une cohérence nature/culture reposant sur les matières, les artefacts locaux et les créations occidentales, parallèlement à la mise en scène de collections présentant la flore, la faune et les minéraux du Congo. Bois et ivoire sont parmi les matériaux les plus valorisés et les artistes belges en ont tiré parti de manière originale, revitalisant la sculpture chrysléphantine et pliant les bois congolais selon les lignes organiques de l'Art nouveau.

Disposant des matières premières fournies par le maître du Congo lui-même, le roi Léopold II, les artistes ont pu élaborer des aménagements, du mobilier et des objets qui illustrent une modalité de la synthèse des arts à laquelle l'Art nouveau aspirait, non seulement à travers les formes, mais aussi par une sorte de fusion dans la mise en scène entre le cadre et les collections. L'adéquation entre les choix artistiques, la nature mixte des collections et le substrat idéologique de cette vitrine colonialiste est complète : d'ailleurs, on n'est pas si loin d'une « œuvre d'art totale » comme le Bloemenwerf³, et, au sujet de la section coloniale de Tervuren, des critiques parlèrent d'« enchantement⁴ », de « véritable merveille au regard de l'art appliqué » (Fierens-Gevaert 1897 : 272). Ici, l'accent sera porté sur l'interaction entre les composantes plastiques du dispositif d'exposition et les collections mêlant *naturalia* et *artificialia* plutôt que sur le projet politique du roi ; sur les intrications entre « art congolais » et Art nouveau, en particulier à travers l'usage des matières naturelles exotiques, plutôt que sur la vision d'un *art of darkness*⁵ fondé sur la violence coloniale tel que le suggère, non sans pertinence, Debora Silverman (2011, 2012 et 2013).

Cette rencontre entre projet colonial et Art nouveau n'est pas fortuite : les administrateurs coloniaux ont misé sur le renouveau artistique et décoratif de l'époque pour y associer les apports des colonies en termes d'importations, les artistes se plaisant à explorer l'usage de matières nouvelles et rares ; mais leur ambition n'était pas moins de faire participer la dynamique coloniale à cette renaissance des arts, voire à la naissance d'un « style⁶ » (fig. 1). Le guide de l'exposition l'exprime clairement : « Les colonies peuvent apporter aussi une contribution réelle au domaine du "beau", offrant les œuvres des primitifs, naïves et émouvantes interprétations de la nature elle-même. » Puis, dans une vision primitiviste avant la lettre : « Ces modèles, d'une sincérité et d'une pureté absolues, pourront aider d'une façon bien imprévue au développement de notre sens esthétique moderne. » (Masui 1897 : 3)

Aussi le salon d'honneur (fig. 2) était-il dévolu aux arts : présenté comme une section d'« art congolais », il regroupait symboliquement des créations

1. Nous remercions le Musée royal de l'Afrique centrale pour l'ouverture de sa documentation et, pour son accueil, Sabine Bompuku-Eyenga-Cornelis.

2. Edmond van Eetvelde est également connu pour avoir commandé en 1895 à Victor Horta un hôtel particulier à Bruxelles.

3. Villa de style Art nouveau construite à Uccle (Bruxelles), en 1895 par Henry van de Velde qui dessine tout, de l'architecture au mobilier en passant par la petite cuillère.

4. Victor Champier, « L'Exposition universelle de Bruxelles », *Revue des Arts décoratifs*, décembre 1897 : 359.

5. Qui nécessiterait une approche spécifique. Primordial demeure le livre d'Adam Hochschild, *Les Fantômes du roi Léopold. La terreur coloniale dans l'État du Congo 1884-1908*, même s'il a pu paraître trop accablant. La lecture d'autres travaux (Stengers 1989 ; Van Reybrouck 2012) apporte des nuances, mais Jean Stengers demeure tellement persuadé du bienfondé de l'œuvre civilisatrice et de la « sincérité » du roi « patriote » qu'il perd son sens critique tout en rectifiant justement des « mythes » attachés à cette douloureuse histoire ; David van Reybrouck use d'une rhétorique ambiguë : parlant d'« immonde saloperie », il ne désigne pas les cruautés commises, mais ironise sur le discours des missionnaires face aux fétiches... Ainsi le travail de mémoire reste difficile en Belgique, comme le montre aussi le monument de Tom Frantzen, *The Congo. I presume* (1997).

Par ailleurs, Debora Silverman, auteure d'une étude intéressante (Silverman 1989), a engagé une recherche sur l'Art nouveau belge en lien avec le colonialisme dont elle a livré les hypothèses dans une série de conférences (au musée d'Orsay et à l'université de Sydney en 2012) et d'articles (Silverman 2011, 2012 et 2013). Tout en partageant son idée qu'il convient de rappeler le décalage entre les exactions colonialistes subies par les Congolais et les productions artistiques installées au musée de Tervuren, nous envisageons principalement ici la question des matières ou collections. En effet, nous ne saurions adhérer à son interprétation du « coup de fouet » Art Nouveau issu de la « chicotte » ou à son usage de l'étymologie du nom d'Anvers/Antwerpen (qui viendrait de « main coupée » en flamand)...

6. Dimension parfaitement saisie par Micheline Bruneel-Hye de Crom (1967 : 57) : « L'Exposition de Tervuren offre une occasion unique à ses promoteurs de donner une impulsion au nouvel art. Ensemble, ils tentent de provoquer l'épanouissement d'un style qui s'enrichit d'éléments puisés de la terre africaine. Exempt de tout rappel historique, de toute formule académique, ce style répond au désir latent de la société de l'époque. »



fig. 2
«Salon d'Honneur»,
photo Alexandre, 1897.
Collection Musée royal
de l'Afrique Centrale,
Tervuren © KMG-MRAH.



7. Sur laquelle j'ai donné une première esquisse (Jarrassé 2002).

contemporaines, attestant d'échanges inédits et d'une inspiration originale puisée par les architectes, les ébénistes et les sculpteurs dans la nature luxuriante du Congo, mais n'accordait aucune place aux « indigènes », hormis des tentures accrochées aux murs ; les objets congolais étaient en fait disposés en scènes pittoresques dans la section suivante, la salle d'ethnographie. Une distorsion apparaît entre le discours colonial sur l'art congolais apparemment valorisé et l'Art nouveau auquel est confiée la mission de montrer la victoire de la culture sur la nature, de la civilisation sur la barbarie. Il se produit une substitution et une appropriation, un véritable déni, voire une usurpation : l'art congolais annoncé est en fait de l'art belge. On touche à une des ambivalences majeures de la notion d'« art colonial⁷ ». L'Art nouveau se trouve ainsi entraîné dans une spirale colonialiste, mais on y décèle une adéquation avec sa nature profonde, un va-et-vient entre nature et culture, processus majeur en jeu également dans le musée colonial. Par un juste retour des choses, l'Art nouveau belge fut parfois qualifié dépréciativement de « style Congo ».

Parmi les matériaux mis en valeur, l'ivoire retiendra notre attention car il se trouve sous les trois formes, produit naturel, artefacts indigènes et œuvres d'art moderne – que le catalogue qualifie de sculptures chrysoléphantines – oscillant entre le symbolisme de Fernand Khnopff (1858-1921), un *Christ* du réaliste Constantin Meunier (1831-1905) et la préciosité des coffrets incrustés de Fernand Dubois (1861-1939). Le tout disposé sur des guéridons aux lignes souples dictées par l'esthétique Art nouveau.

Indéniablement, l'Art nouveau trouve dans le contexte de la ruée sur le Congo des matériaux et des formes nourrissant le vitalisme qui l'anime et s'associe ici à un primitivisme. Une double tension entre nature et culture est perceptible dans l'exposition de 1897 : l'art congolais semble vouloir témoigner de la perfectibilité des indigènes et marquer un passage de la nature vers la culture tandis que l'Art nouveau, en tant qu'esthétique de rupture avec les traditions historicistes, s'affirme comme un retour vers la nature, souvent avec un ancrage régional. Ici, en l'occurrence, c'est la référence primitiviste qui prévaut, au sens où il s'agit d'une appropriation par la modernité occidentale des formes puisées chez les « primitifs » et des forces « naturelles » inscrites dans leurs productions. Parler d'une modalité Art nouveau pour l'art colonial est, à nos yeux, ce qui caractérise le mieux cet art. La synthèse des arts, rêvée par l'Art nouveau à la suite des mouvements Arts and Crafts, wagnérien ou symboliste et des réformes des arts appliqués, trouve à s'épanouir dans le cadre de la commande coloniale et de l'idéologie impériale.

Naturalia et artificialia dans le cadre du musée colonial

Le musée colonial, par définition, qu'il soit créé comme tel par un ministère ou une chambre de commerce, ou qu'il constitue une section d'une exposition plus vaste (régionale, nationale, universelle), ne peut adopter les séparations en vigueur au sein des autres institutions qui se spécialisent au fur et à mesure que les sciences se différencient. Dès l'origine, il est d'abord une collection d'échantillons ou de spécimens puisque sa fonction initiale est commerciale et économique. Il s'agit d'exposer les produits coloniaux afin de les faire connaître aux industriels et artisans de

métropole pour leur assurer un débouché, mais aussi de justifier la mainmise sur les pays producteurs en termes de rendement...

La fonction «exotique», c'est-à-dire le dépaysement suggéré par la mise en scène des produits, est seconde car le musée colonial n'est alors encore prioritairement qu'un dépôt d'échantillons à vocation commerciale et industrielle⁸ où s'entremêlent trois types majeurs d'objets :

- des *naturalia* évidemment, d'origine minérale, végétale ou animale, à l'état brut ou déjà transformés ;
- des *artificialia* à caractère ethnographique qui ont vocation à contextualiser les produits et à montrer comment les indigènes les utilisent, mais aussi à restituer l'état de civilisation ou de «sauvagerie» de ces populations, tout en illustrant leurs pratiques sociales ;
- enfin, des *artefacts* fabriqués avec les produits coloniaux par les indigènes eux-mêmes sous la férule des colons ou par des artistes occidentaux jouant sur le double registre du matériau utilisé et du savoir-faire transposé ; dans ce dernier cas, il s'agit dès lors, effet du regard ethnocentrique, d'*œuvres d'art*.

Évidemment, le départ entre ces deux dernières catégories est souvent estompé. La classification se fait essentiellement, comme dans les anciens cabinets de curiosités, selon les matériaux. Sans doute le musée colonial, le musée missionnaire tout particulièrement, demeure-t-il le meilleur témoin des cabinets où se mêlaient ces objets, mais la classification par matériau se maintient au XIX^e siècle, retenue également par Henry Cole (1808-1882), le fondateur du musée de South-Kensington, à Londres (aujourd'hui Victoria and Albert Museum), du fait qu'il s'agissait justement d'un musée d'arts appliqués.

Le musée de Tervuren illustre parfaitement la mixité des collections propre au cadre colonial⁹. Né comme section coloniale de l'Exposition universelle de Bruxelles en 1897, sur volonté de Léopold II qui fait ériger un palais, il devient musée colonial au sens strict (et institut de recherche) dès 1898, avec quatre sections : botanique, zoologie, géologie et minéralogie, anthropologie et ethnographie. Toutefois son appellation, comme toujours, a varié¹⁰ au gré du statut des territoires conquis : Musée colonial, musée du Congo belge en 1910¹¹ lorsqu'un nouveau palais est édifié par Charles Girault (1851-1932), Musée royal de l'Afrique centrale avec la décolonisation. Il est également significatif que le roi ait choisi le parc de Tervuren, ancienne forêt de chasse des ducs de Brabant, disposant ainsi de la possibilité de doter son musée aux allures de château d'annexes et de serres. Le premier musée, installé dans un bâtiment dessiné par l'architecte Albert-Philippe Aldophe, présente une façade néoclassique sans caractère, souvenir du pavillon royal précédent, qui ne laisse pas du tout deviner l'originalité des aménagements intérieurs. Quant au second, le modèle en est connu : Léopold II, voulant lui donner plus d'ampleur, sollicite Girault, l'architecte du Petit Palais de l'Exposition universelle de 1900 à Paris, et lui en demande une réplique. C'est un édifice néo-baroque, inauguré à l'occasion d'une

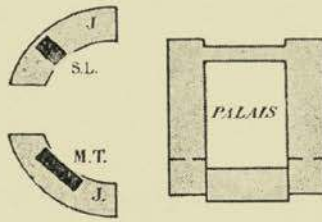
8. Par exemple, un *Projet de création d'un Musée colonial à Paris*, présenté en 1901 par Ferdinand Laurens, n'envisage pas la moindre collection ethnographique, et encore moins artistique. La visite rapportée par Jules Charles-Roux (1902) ne fait quasiment état que des échantillons.

9. Un historique détaillé se trouve dans Boutiaux 1999, Thys van den Audenaerde (dir.) 1998, Couttenier 2005 (la salle d'ethnographie fait la couverture), surtout p. 143-159 sur l'exposition, puis p. 172-174 sur le musée, et Couttenier 2010.

10. Christelle Lozère (*Mises en scène de l'objet dans les «salons coloniaux» de province [1850-1896]. Vers l'émergence de modèles d'expositions coloniales*, université Bordeaux Montaigne, thèse de doctorat, 2009 : 137-138) insiste avec raison sur l'ambiguïté des désignations des institutions : Exposition permanente des colonies, musée des Colonies, Institut colonial, musée commercial de l'Office colonial, etc.

11. Ce fut l'occasion d'une réorganisation des sections : économie politique, ethnographie, sciences naturelles, sciences morales et politiques, photographie et vulgarisation. La dimension artistique n'apparaît pas plus ici que dans les réorganisations ultérieures.

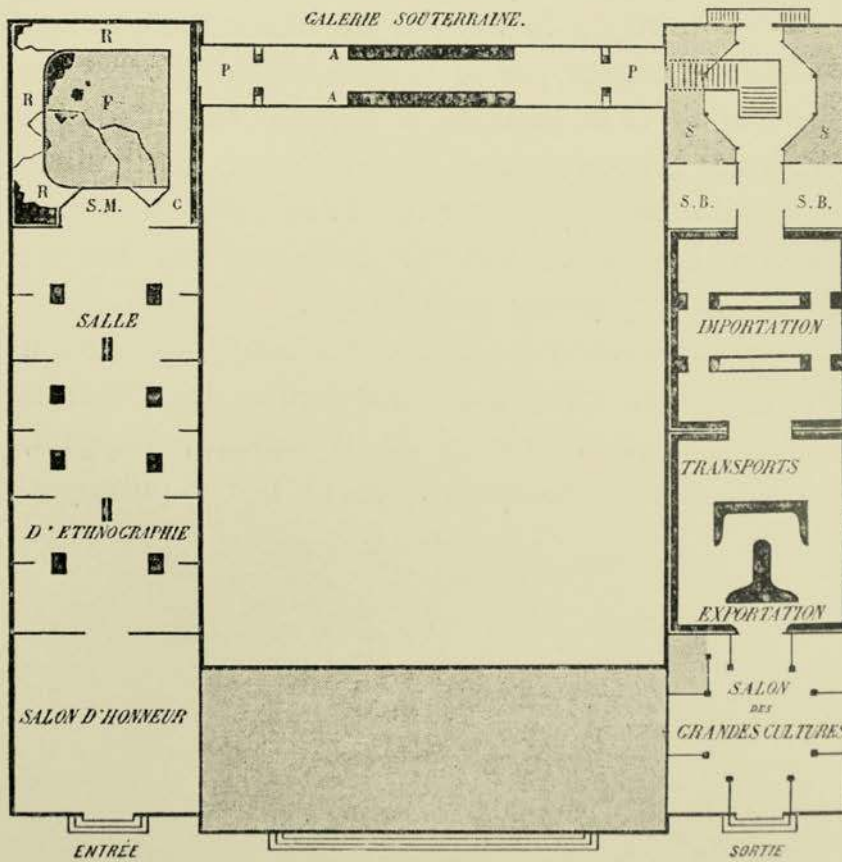
Plan général des installations de la section de l'État Indépendant du Congo.



PALAIS ET SES ANNEXES

LÉGENDE

- | | | |
|-----------------------------------|--------------|---|
| Jardins. | G. Géologie. | A. Aquarium. |
| MT. Maison tropicale. | R. Rampe. | S. Serre. |
| SL. Serre de M. le Prof. Laurent. | F. Faune. | SB. Installations de M. Serrurier-Bovy. |
| SM. Section militaire. | P. Pêche. | |



Palais de Tervueren.

nouvelle Exposition universelle à Bruxelles en 1910, que les jardins à la française mettent en valeur comme un véritable palais des Colonies. Rares sont les musées coloniaux qui ont bénéficié d'un tel site. Une certaine contradiction se dessine entre le cadre somptuaire du musée et sa fonction initialement commerciale, le tout implanté dans un parc éloigné du centre de la capitale; d'où l'enrichissement des collections et l'introduction de nombreuses œuvres d'art, dignes de galeries royales, et d'immenses animaux empaillés évoquant les musées d'histoire naturelle. Car au musée est immédiatement adjoint un institut de recherche. Le musée de 1910 offre donc une forme de synthèse entre différents types de collections et abrite aujourd'hui approximativement 10 000 000 de spécimens animaux, 250 000 échantillons minéraux, 56 000 échantillons de bois, 180 000 objets ethnographiques et 8 000 instruments de musique.

Cependant, le palais de 1897, conformément à la définition première du musée colonial, accordait la primauté aux produits et à l'économie, sans priver les autres collections de leur rôle attractif. Avant d'accéder aux salles sur les importations, les exportations et les cultures, on traversait ainsi le salon d'honneur dévolu à l'art, la grande salle d'ethnographie agrémentée de groupes sculptés et de peintures murales, puis trois secteurs mettant en scène la nature et les animaux – une salle pour la faune, une galerie souterraine avec des aquariums et un espace dédié aux serres (fig. 3). Seule l'aile gauche était occupée par des vitrines évoquant les produits commercialisés et les transports, et se terminait par le salon des grandes cultures, qui avait valeur de « clou de l'expo » grâce aux structures en bois dessinées par Georges Hobé (fig. 4). Lui faisant pendant, le salon d'honneur présentait l'« art congolais » et la « mise en œuvre artistique des produits du Congo » à travers des « objets artistiques de métal, de bois, d'ivoire et des tissus », « des meubles et divers objets en bois du Congo ».

La salle d'ethnographie mêlait aussi des éléments naturels, des objets ethnographiques, des maquettes d'habitat, des photographies et des sculptures évoquant les grandes régions et les peuples du Congo. Toutefois, le statut de ces dernières paraît ambigu dans la mesure où la valeur documentaire des groupes et des peintures murales semble l'emporter sur leur dimension artistique. Néanmoins, sur le socle de chacun des groupes typique d'une activité et d'un peuple, – *Pêcheurs bangala*, *Forgerons zappo-zap*, *Musiciens azande*, etc. –, est inscrit le nom du sculpteur¹² (fig. 6); le matériau, du plâtre polychrome, évoque le procédé des décors ou des dioramas employés dans les musées d'ethnographie avec une originalité cependant liée au fait que, dans un souci de réalisme, les personnages sont revêtus de vêtements et d'ornements véritables. Quant aux peintures, elles oscillent entre d'un côté des vues locales précises, des scènes animées de la région présentée dans chaque section et, de l'autre, des évocations plus générales de paysages exotiques et de scènes typiques. Les objets ethnographiques étaient, pour la plupart, suspendus aux murs et disposés de façon symétrique, en séries ou en trophées, autour de photographies présentant des paysages ou des types anthropologiques (permettant de vérifier la qualité des restitutions sculptées). Sur quelques tables étaient posées des maquettes expliquant le type d'habitat caractéristique de la région, sur d'autres, des ustensiles en bois ou en poterie.

12. Dans la disposition initiale, les trois principaux sculpteurs sont Isidore de Rudder (1855-1943), Julien Dillens (1849-1904) et Charles Samuel (1862-1938).

ci-contre

fig. 3
« Plan général des installations de la section de l'État Indépendant du Congo », *Guide 1897*, p. XII. Collection Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.



Pour les objets autochtones, la mise en scène assurait donc la continuité avec la nature, mais tout était ordonné, classé : chaque alvéole était centrée sur une contrée, un peuple, une scène de vie quotidienne et des objets s'y rapportant. On est donc loin du désordre que Nélia Dias évoque au sujet du musée de la Chasse à Paris dans « L'Afrique naturalisée » : « L'image de l'Afrique transmise par cette salle est celle d'un continent mystérieux, totalement dominé par la nature au point que même les productions matérielles et artistiques sont naturalisées. » (Dias 1999 : 586) Plus loin, elle ajoute que cette image « est celle d'un continent régi par une vie chaotique où productions matérielles et animaux se confondent dans l'attente d'une mise en ordre venue, bien entendu, de l'Occident » (*ibid.* : 589).

Ici, on pourrait dire que la mise en ordre a débuté. L'on est face à une « Afrique culturalisée » car il s'agit de démontrer, d'une part, la perfectibilité des Congolais (déjà en voie d'évolution...) et, d'autre part, l'excellence de la gestion du maître de l'État indépendant du Congo. Un visiteur de la salle d'ethnographie de Tervuren ne s'y trompe pas : elle « montre les Noirs dans la situation où ceux-ci se trouvaient lorsque [le gouvernement de l'État] est allé à eux, et comment, par le travail et l'exemple, il est parvenu à les diriger vers une meilleure condition » (Charles-Roux 1902 : 391).

Art congolais ou Art nouveau? Un art colonial

En dehors de l'ivoire, riche de connotations historiques puisqu'il avait été travaillé par les artistes flamands du ^{xvi}^e siècle, le matériau roi du Congo est, pour colonisateurs et artistes, le bois. Toutes les essences en sont présentées, dont un grand nombre intéressent l'ébénisterie. On mit dès lors un point d'honneur à ce que l'ensemble des boiseries de l'exposition soient en bois du Congo ; de même, tout un mobilier fut demandé à une série d'artistes qui mêlèrent des motifs congolais aux arabesques de l'Art nouveau. Quatre architectes décorateurs, Paul Hankar (1859-1901), Gustave Serrurier-Bovy (1858-1910), Henry van de Velde (1863-1957) et Georges Hobé (1854-1936), furent sollicités par le baron van Eetvelde, secrétaire d'État de l'État indépendant du Congo, qui connut les trois derniers au Salon de la Libre Esthétique (né en 1894). Le choix moderne de cet administrateur et du responsable de la section congolaise, le lieutenant Masui, est crucial et rompt avec l'esthétique de l'architecte du palais. Tous deux ont conscience que l'Art nouveau n'est pas tant un style qu'une esthétique qui entreprend de renouveler le cadre de vie et puise une large part de son inspiration dans la nature, en réaction justement à la persistance des styles historiques. Ce renouvellement leur paraît en adéquation avec le projet colonial où s'exprime toujours, par-delà la « mission civilisatrice », une aspiration à la régénération d'un Occident « en déclin ». Le mythe primitiviste est donc sous-jacent ; avec l'Art nouveau, ces hommes favorisent un art organique qui prône les forces vitales, le dynamisme des formes, l'interprétation originale des modèles naturels... Il est intéressant de noter que l'Art nouveau dont on a souligné, surtout en Belgique, les liens avec le mouvement socialisant puisse aussi se marier aux ambitions coloniales.

Certains courants de ce style, telle l'école de Nancy, ont soutenu des revendications identitaires régionales qui ont inspiré le recours à la flore locale. Émile Gallé (1846-1904), le célèbre verrier et ébéniste nancéen dont la devise

ci-contre

fig. 4

« Collectivité des textiles », Tervuren, Musée colonial, carte postale ancienne, vers 1909, éd. Decock, coll. part.

13. Elle est inscrite sur la porte de son atelier, décorée de feuilles de marronniers et réalisée en 1897 par Eugène Vallin (aujourd'hui dans le jardin du musée de l'École de Nancy).

14. Octave Maus et Gustave Soulier, « L'Art décoratif en Belgique. MM. Paul Hankar et Adolphe Crespin », *Art et Décoration*, t. II, septembre 1897 : 89-96, qui reproduit une vue de la salle d'ethnographie.

était « Ma racine est au fond des bois¹³ », a théorisé ce recours aux plantes. Du régional au colonial, il n'y a qu'un pas que les artistes belges franchissent aisément. L'inspiration puisée dans la nature équatoriale se conjugue à celle qu'ils peuvent tirer des objets produits par les autochtones.

Deux aménagements retiennent surtout l'attention : les panneaux de la salle d'ethnographie conçus par Hankar et l'incroyable charpente du salon des cultures dessinée par Hobé. Dans la première (fig. 5), l'unité formelle tant prônée par les promoteurs de l'Art nouveau est assurée, entre les lambris et les cloisons, par une suite de bois découpés aux courbes typiques et une série de frises décoratives d'Adolphe Crespin (1859-1944), habituel collaborateur d'Hankar¹⁴, et d'Édouard Duyck (1856-1897). Le mobilier lui-même, les bancs en particulier, reprend les motifs couronnant les panneaux et les cloisons qui organisent l'exposition en alvéoles. On demeure frappé par le dessin des bois découpés, en harmonie avec les formes des armes – et avec les objets indigènes suspendus –, qui évoquent la courbe des défenses d'éléphant. Le recours aux formes indigènes est surtout marqué dans le grand portique qui sépare la salle d'ethnographie de la salle de la faune : encadrant dans la perspective le groupe très animé des *Musiciens azandé* (fig. 6), il offre en couronnement un tympan ajouré composé d'une série de statuette inspirées de « fétiches » congolais ; une sorte d'acrotère central hérissé de quatre rangs de pointes fait songer à un trophée constitué de défenses, et deux véritables défenses sont d'ailleurs fixées au pied du portique. La légèreté et la vivacité des arabesques se retrouvent dans la police graphique des légendes des panneaux peints ; en revanche, les tables d'Hankar qui supportent les maquettes, fabriquées dans le même bois (*bilinga*), sont très sobres.

Notons un certain décalage entre le discours du catalogue sur l'art congolais et les objets présentés dans l'exposition. Si en 1910, le musée aura des salles des fétiches, voire une salle d'art nègre, en 1897, aucun objet d'art africain n'est présenté. Ce sont essentiellement des panoplies d'armes et d'ustensiles de la vie quotidienne, des accumulations d'artefacts qui servent de décoration sur les panneaux de la salle d'ethnographie et occupent les étagères. La vie sauvage est représentée par les groupes sculptés monumentaux, les peintures des frises et les séries d'objets. Rien ou presque n'est dit de la religion ni des techniques artisanales, si ce n'est la présence des forgerons zappo-zap entourés sur les murs de séries de hachettes et de lames de sagaie, mais aussi de statuette. Le catalogue insiste sur les qualités de ces forgerons tout en leur déniaient des aptitudes artistiques supérieures, d'où leur éviction du salon soi-disant consacré à l'art congolais : « S'il eût fallu faire ressortir l'harmonie de la ligne dans les travaux des forgerons noirs, nous aurions pu faire figurer dans le salon d'honneur la plupart des armes indigènes. Couteaux, fers de lance, dards de flèches ont d'audacieuses silhouettes d'une diversité infinie et d'une grande élégance. Nous nous sommes contentés d'exposer quelques échantillons d'objets de métal caractéristiques... » (Masui 1897 : 5)

Car le préjugé évolutionniste resurgit rapidement, malgré les efforts de valorisation des travaux des Congolais justifiés par le cadre propagandiste. On lit par exemple sous la plume de Masui : « Le Nègre est très observateur.

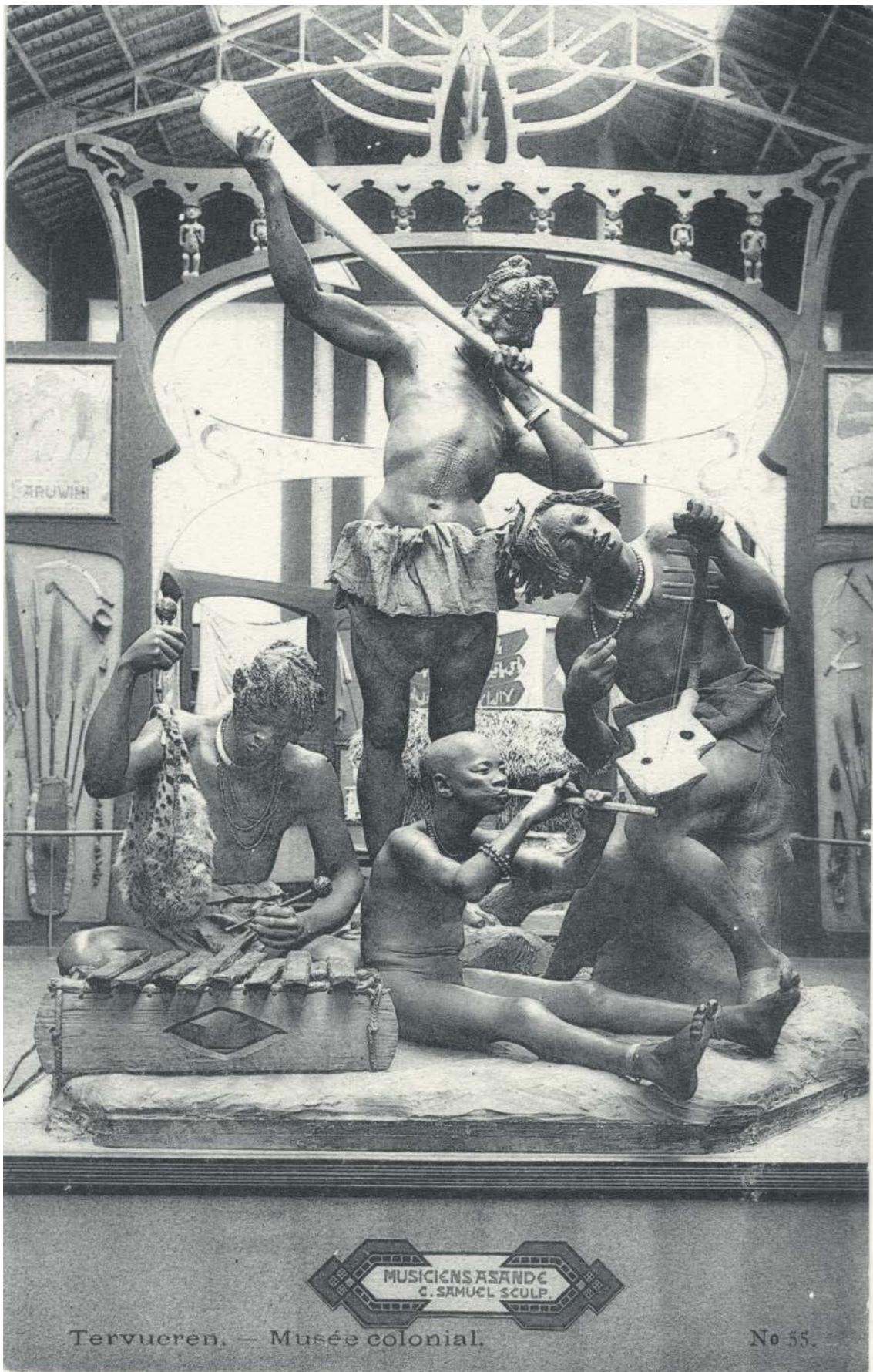


Pareil à nos enfants, qui souvent dessinent une image en exagérant les détails, il interprète dans ses figures, d'une façon réaliste, les idées qui ont présidé à leur confection. Tous les détails sont représentés et l'exagération qui en résulte forme un ensemble des plus curieux au point de vue documentaire. Le petit fétiche mis en évidence est un exemple frappant de ce fait. On y retrouve la coiffure, les tatouages, le costume du Bakuba et son allure expressive est certainement voulue.» (*Ibid.* : 6) Plus loin, on lit : « Le Noir aime l'imitation. » (*Ibid.* : 180)

Il est impossible de détailler ici toutes les réalisations des artistes, mais il faut signaler deux chambres, mal documentées comme l'atteste Bruneel-Hye de Crom (Bruneel-Hye de Crom 1967 : 63-65), des meubles dans la salle des importations par Serrurier-Bovy et les vitrines de la salle des exportations par Van de Velde, aux formes dans l'ensemble assez sobres au regard des aménagements d'Hankar et Hobé. Le premier a dessiné les étonnantes boiseries de la salle d'ethnographie et le second, pour le salon des cultures, une charpente en bois *n'gulu maza*, un acajou jaune du Congo provenant du Mayombé que les indigènes utilisent pour les pirogues et que le guide décrit comme un « beau bois, couleur d'or, admirablement

fig. 5

Salle d'ethnographie,
photo d'Alexandre, 1897.
Collection Musée royal
de l'Afrique Centrale,
Tervuren © KMKG-MRAH.



MUSICIENS ASANDE
C. SAMUEL SCULP

Tervueren. — Musée colonial.

No 55.

“flammé”, [...] un merveilleux bois d'ébénisterie». Si Hankar reçut la commande principale, il ne semble pas avoir eu un rôle de coordination globale; Van de Velde, dans ses souvenirs, rappelle: «Je n'eus pas avec l'architecte Paul Hankar des rapports étroits et je n'éprouvais que peu d'enthousiasme pour ses façades. Je fus appelé en même temps que lui à collaborer à l'installation de l'Exposition coloniale de Tervuren en 1897 à laquelle il prit une part prépondérante. Mais nous n'eûmes aucun échange de vues sur l'Art nouveau, ni sur la direction de nos efforts ou sur les principes de l'esthétique nouvelle.» (Van de Velde 1992: 245) La contribution des maîtres de l'Art nouveau est cruciale. Horta lui-même, qui avait d'abord été approché pour le pavillon et qui proposait une construction métallique démontable, est présent avec une table portant un ivoire de Pierre-Jean Braecke (1858-1938). Un dernier ensemble d'ébénisterie remarquable, signé Hankar, consiste en une série de sellettes spécialement dessinées pour présenter les ivoires dans le salon d'honneur.

L'examen des productions de la sculpture en ivoire et la place qu'elles ont occupée dans l'exposition de 1897, ainsi que dans les différentes versions du musée colonial belge, vont nous permettre de mieux saisir le projet de maintien de la mixité des collections et les ambivalences de cette forme d'art colonial, qualifiée ainsi par un spécialiste: «L'art colonial¹⁵, s'il existe, reflète ces contradictions, ce permanent jeu de pile ou face entre nature et culture, “primitivisme” et “civilisation¹⁶”.»

L'ivoire: de la barbarie à la civilisation, ou l'inverse?

Le renouveau programmé de la sculpture sur ivoire (éburnéenne¹⁷) – les premières défenses arrivent en nombre dans le port d'Anvers à partir de 1888 – rencontre les aspirations des artistes sollicités par Van Eetvelde. Ceux-ci lui écrivent pour le féliciter d'avoir «créé des ressources et des moyens nouveaux aux manifestations artistiques ainsi qu'un puissant attrait pour les amis des arts» (Bruneel-Hye de Crom 1967: 697) et, en 1897, Octave Maus, l'animateur de La Libre Esthétique, ne tarit pas d'éloges sur le secrétaire d'État «dont l'intelligence supérieure et l'esprit d'initiative ont provoqué nombre d'innovations artistiques» et à qui «les ivoiriers sont redevables de cette efflorescence inespérée» (Maus 1897: 129). C'est pour l'Exposition universelle d'Anvers en 1894 que sont d'abord commandées des sculptures d'ivoire. Alphonse-Jules Wauters (1845-1916) en rend compte dans *Le Congo illustré*¹⁸, brochant un historique de cet art et citant les quatorze sculpteurs exposés: «Les dix-neuf spécimens de sculptures en ivoire exécutés par quelques-uns de nos meilleurs statuaires, et exposés à Anvers d'abord, au Cercle artistique de Bruxelles ensuite, méritent de nous occuper un instant comme un attrayant essai de renaissance d'une matière un peu oubliée, mais qui, à toutes les époques et dans toutes les écoles artistiques, a eu une vogue réelle et a laissé dans tous les musées d'Europe des spécimens qui constituent de curieuses et attrayantes collections¹⁹.» Sont reproduits *Psyché* de Paul de Vigne (1843-1901), *Méduse* de Thomas Vinçotte (1850-1925), *Allegretto* et *Pallas* de Julien Dillens (1849-1904), *La Fortune* de Charles Samuel (1862-1938)... Soucieux d'encourager cette relance d'un art oublié, Léopold II, non sans arrière-pensée économique-idéologique, acquit cette dernière pièce ainsi que la vitrine de présentation dessinée par Philippe Wolfers²⁰ (1858-1929).

15. Signalons d'emblée que la notion n'est jamais employée explicitement, mais elle nous paraît le terme adéquat pour désigner cette modalité de production, indépendamment du cadre esthétique convoqué.

16. Jean-Pierre Jacquemin, «L'art colonial à pile ou face: exotisme et propagande», in Guisset (dir.) 2003: 73.

17. Tom Flynn, «Taming the tusk: The revival of chryselephantine sculpture in Belgium during the 1890s», in Tim Barringer et Tom Flynn (éd.), *Colonialism and the Object: Empire, Material Culture and the Museum*, Oxon et New York, Routledge, 1998: 188-204.

18. «La sculpture en ivoire et les ivoiriers flamands», *Le Congo illustré*, III, n° 24, 2 décembre 1894: 185-187; n° 26, 30 décembre 1894: 203-206.

19. *Ibid.*: 185.

20. Pour le détail des œuvres exposées en 1897 et achetées par le musée, puis les acquisitions ultérieures, voir Maurits Wynants, «Les statues chryselephantines du musée de Tervuren», in Guisset 2003: 139-156.

ci-contre

fig. 6
Musiciens Asandé
(C. Samuel), Tervuren, Musée colonial, vers 1900, carte postale, s. éd., coll. part.

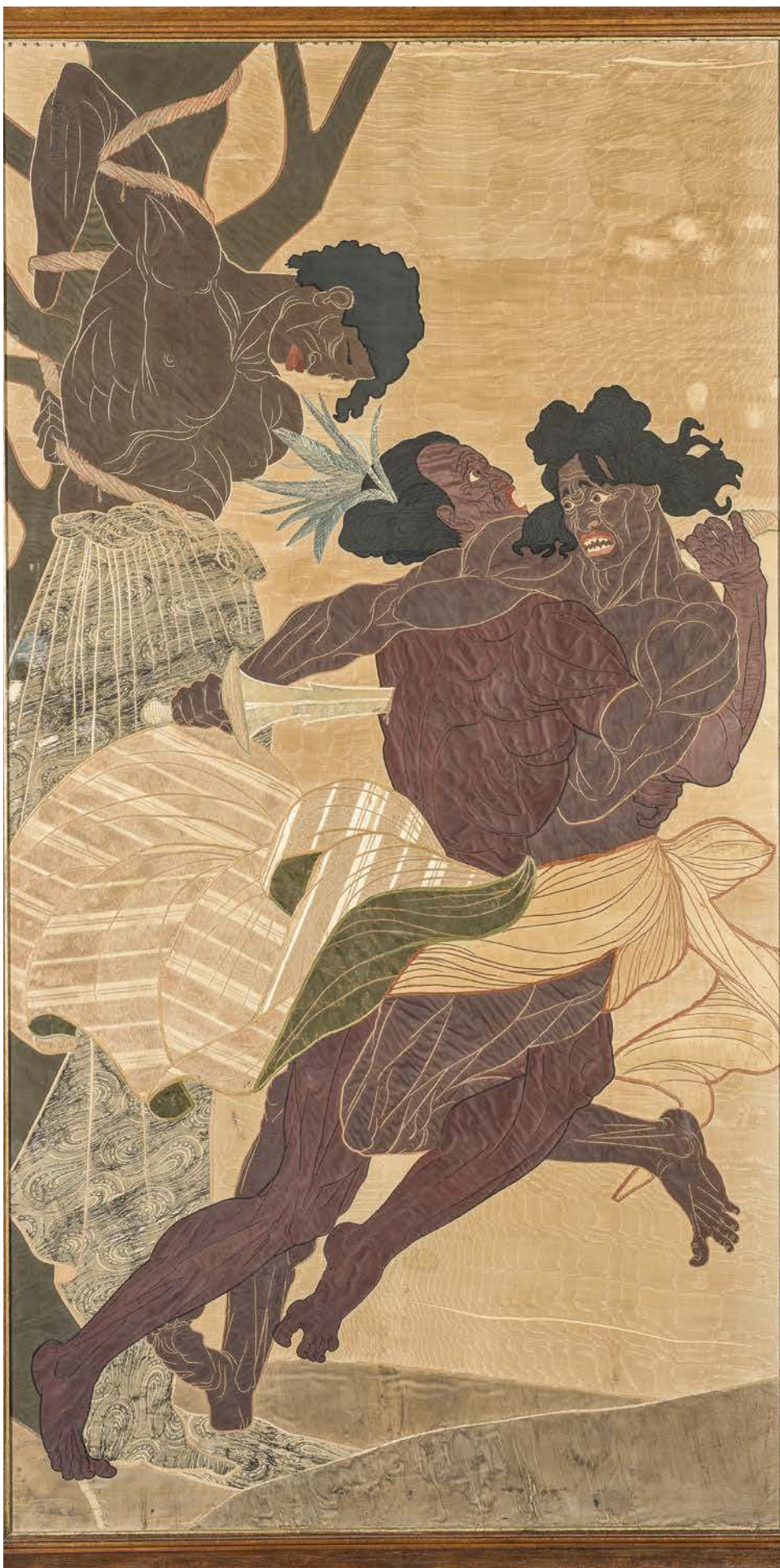


fig. 7
Hélène De Ruder,
Barbarie ou Fétichisme,
composition d'Isidore
de Ridder, broderie, 1897
© Photo Raoul Pessemier,
Musées Royaux d'Art et
d'Histoire, Bruxelles.



21. Un dessin de celui-ci est reproduit (Fierens-Gevaert 1897 : 272); il est aussi publié sous le titre *Masque* (Maus 1897 : 131).

22. Philippe Wolfers exécuta plusieurs des cadeaux symboliques offerts par le roi aux organisateurs, dont le porte-documents *Civilisation et Barbarie* pour Van Eetvelde et le lutrin et la reliure de son album photographique pour le baron de Béthune (Aubry, Vanderbreenen et Vanlaethem 2006 : 186).

23. On les qualifie ainsi, mais cela semble impropre puisqu'il s'agit de motifs dessinés à l'aide de tissus de soie cousus et brodés sur moire blanche (232 x 122 cm); elles sont conservées aux Musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles.

24. À l'occasion de son acquisition par la Fondation Roi Baudoin en 2001, l'œuvre a fait l'objet d'une exposition au musée Horta et d'une publication spécifique.

En 1897, la collection d'ivoires s'enrichit de nouvelles commandes et le guide de l'exposition fournit une liste de soixante-dix-sept œuvres réalisées par trente-huit artistes, dont un *Buste*, d'ivoire et de bronze, de Khnopff²¹, un *Christ en croix* de Meunier (reproduit dans Maus 1897 : 121), *La Caresse du cygne* de Wolfers, *Vers l'infini* (fig. 8) de Braecke ou *L'Orchidée* d'Arthur Craco (1869-1955). Plusieurs de ces ivoires sont des variations ou des réductions d'œuvres déjà existantes : ainsi le célèbre *Sphinx mystérieux*, en ivoire et argent, de Charles van der Stappen (1843-1910) fut d'abord un marbre; les commandes se poursuivirent après l'ouverture du musée, dont *l'Uilenspiegel* de Samuel repris de son monument à Charles de Coster (1894), qui rend hommage à sa *Légende d'Uilenspiegel*.

Placée au centre du salon d'honneur, l'œuvre qui illustre le plus clairement la fusion entre Art nouveau et Congo est *La Caresse du cygne* de Wolfers²² : hautement symbolique, elle est constituée d'une défense, conservée entière et ciselée, qu'enlace un cygne de bronze. L'œuvre atteint 1,73 m. Si la défense peut faire office de vase, elle suggère plutôt, comme l'écrit Hippolyte Fierens-Gevaert, «la plus simple et la plus gracieuse des cornes d'abondance» (Fierens-Gevaert 1897 : 274). Cependant, l'interprétation qui s'impose, au-delà de ses valeurs plastiques et érotiques, est celle d'un entrelacement de la culture et de la nature, d'un enveloppement de la barbarie par la civilisation. Elle synthétise le discours colonial sous-jacent à toute la mise en scène du salon d'honneur : au mur, Hélène De Rudder (1869-1962) a brodé, sur des dessins de son mari encadrés par des tissus du Kasaï, des panneaux illustrant une série de notions binaires, voire simplistes : *barbarie* et *civilisation*, *polygamie* et *famille*, *fétichisme* et *religion*, *esclavage* et *liberté*... (fig. 7) Le passage d'un état à un autre, auquel l'indigène ne peut qu'aspirer, est le premier bienfait de la colonisation. Ces «tapisseries²³» figuratives contrastent avec les tentures constituées de carrés de tissu aux motifs géométriques. Néanmoins, toujours optimistes, les responsables de l'exposition soulignent que «l'imagination des artistes nègres est d'une fécondité extraordinaire; à l'aide du losange, du triangle et des carrés, par un assemblage varié de ces figures géométriques, ils savent trouver tant et tant de compositions qu'ils déroutent les conceptions de nos décorateurs les plus inventifs» (Masui 1897 : 8).

Une des œuvres de Wolfers offerte à Van Eetvelde s'intitule *Civilisation et Barbarie*²⁴ : elle consiste, selon le principe de *La Caresse du cygne*, en une section de défense d'éléphant montée dans une armature d'argent constituée d'un cygne et d'un dragon qui semblent se disputer le morceau d'ivoire sur lequel est ciselé un lys. Wolfers a renforcé le dualisme de la composition par un jeu de patines – claire évidemment pour le cygne et noire pour le dragon – donnant à l'objet un symbolisme racial. Le cygne est bien en effet une allégorie de la civilisation et le travail de l'ivoire, le symbole même de la victoire de la culture sur la nature sauvage, l'image explicite de la mission civilisatrice belge. Tout comme l'ivoire brut et naturel, les «Nègres», dont la perfectibilité est soulignée dans l'introduction du guide de Masui, doivent se soumettre au ciseau des colonisateurs, véritables orfèvres...

On perçoit donc mieux la fonction du salon d'honneur et de son exposition d'ivoires. D'ailleurs, le guide l'explique clairement : «Le salon

d'honneur de la section a été créé dans le but de résumer toutes les manifestations artistiques ayant trait au Congo : il est, dans cet ordre d'idées, la quintessence de ce qui est exposé ailleurs et, comme tel, il est digne d'être l'introduction de l'Exposition congolaise. » (*Ibid.*: 4) Ce propos se comprend comme l'illustration, rendue plus éclatante encore par l'ivoire que par les bois exotiques, du processus de substitution et d'appropriation évoqué précédemment : l'ivoire, arraché à la nature²⁵, mal employé par les indigènes (qui attacheraient plus de prix à la viande de l'éléphant qu'à ses défenses...), devient le symbole même de la civilisation par sa transformation en œuvre d'art d'un raffinement extrême, rehaussée parfois de métaux ou de pierres précieuses. À partir d'un matériau négligé, l'homme blanc produit art et richesse.

Particulièrement significatif sera, dans le musée de 1910, l'aménagement de salles où l'ivoire joue un rôle prépondérant : alors que les conservateurs ne savent plus trop quoi faire de la collection de sculptures – on établit une galerie des ivoires dans l'aile orientale et sous le dôme, autour du buste de Léopold II –, la galerie économique offre une vitrine où le matériau naturel est mis en scène au milieu d'objets fabriqués. Dans la salle des fétiches trône une composition originale de défenses disposées en bouquet, alors que d'autres sont suspendues aux murs ; l'image de l'abondance et du trophée semble continuer à s'imposer.

Dans le musée de 1910, la présence des sculptures en ivoire – dont les proportions ne correspondent plus aux volumes du palais et qui sont régulièrement déplacées – devient presque incongrue, comme l'est celle des grands panneaux tissés d'Hélène De Rudder relogés, en désordre, dans la salle de la poterie, qui accueille aussi les bustes ethnographiques... D'ailleurs, la notion même de renouveau de la sculpture chryséléphantine n'est pas sans paradoxe, car si elle a effectivement nourri l'Art nouveau sculpté, elle se voulait aussi une manière de renouer avec un art qui avait fleuri aux ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles²⁶. En vérité, l'initiative royale et coloniale avait créé artificiellement ce renouveau qui s'avéra éphémère, freiné dès que les ivoiriers durent acquérir par eux-mêmes le matériau de base²⁷. Il aura duré le temps de l'Art nouveau... Toutefois, l'histoire de l'art s'empessa de retenir ce moment privilégié ; ainsi Alfred Maskell, dès 1905, dans *Ivories*, lui accorde un rôle central dans son chapitre « The present day » (Maskell 1905 : 400-404). Il faudra ensuite un siècle pour que renaisse l'intérêt pour cette collection constituée, il est vrai, dans un contexte tellement marqué par les exactions.

Évidemment, une lecture de l'exposition de Tervuren de 1897 centrée sur les aménagements et la mixité des collections peut paraître ignorer d'autres dimensions, telle l'exhibition de villages indigènes (avec même un cimetière puisque sept Congolais succombèrent sur place), tel le discours anti-esclavagiste sous-jacent à une part de la propagande royale²⁸, telles les violences inouïes et longtemps dénoncées perpétrées par les compagnies pour s'emparer d'un maximum d'ivoire²⁹ et de caoutchouc... Le salon d'honneur, avec ses ivoires et ses tapisseries, est le bréviaire avec lequel le roi qui y trône a donné le change à une entreprise de lucre et de mainmise sur un pays « où les dix commandements n'existent pas »

25. Non sans que déjà des voix s'élèvent sur l'ampleur des massacres d'éléphants et le risque de faire disparaître cette espèce ; les publications colonialistes argumentent sur ce terrain, prétendant que seule une centaine de têtes est abattue par les Blancs, alors qu'on parle dans les années 1890 d'une « production » de 400 à 500 tonnes !

26. Ainsi Alphonse-Jules Wauters, qui emploie le mot de « renaissance » dans *Le Congo illustré*, prend prétexte de ces nouvelles productions pour esquisser l'histoire trop ignorée, selon lui, des ivoiriers flamands.

27. Comme le souligne Werner Andriaenssens, « L'or blanc du Congo ou le printemps éphémère de la sculpture chryséléphantine en Belgique aux alentours de 1900 », *Science Connection*, décembre 2005 : 4-7.

28. Ainsi le groupe de Charles Samuel, *Vua Kusu-Batetela défendant une femme contre un Arabe*, est le symbole même de l'usage assez éhonté qu'a fait le roi du thème de la défense des indigènes contre l'esclavagisme arabe, lui qui réduisit des peuples entiers en esclavage sous la devise « Dévotion et loyauté ».

29. « Au début des années 1890, s'emparer de tout l'ivoire possible était le travail auquel Léopold accordait le caractère le plus sacré. » (Hochschild 2007 : 202)



(Hochschild 2007 : 197-236). La beauté des pièces, le sens subtil de leur organisation qui se voulait résolument séduisante, optimiste, « humanitaire », pour reprendre un mot fréquent dans le vocabulaire colonialiste belge, le parcours entremêlant arts actuels, objets ethnographiques, représentations pittoresques, mise en scène des richesses « inexploitées », tout allait être récupéré dans un projet scientifique de musée et bientôt d'institut... Les organisateurs, en dissociant ethnographie, zoologie et flore, et productions commercialisables, et en mettant l'art en avant, ont réussi à donner une vision édulcorée de l'action coloniale et l'impression d'une considération pour les cultures autochtones car, dans l'exposition, le monde africain est en voie de mise en ordre. Les collections servent un effort de culturalisation extrême associée à une illusion de nature qui se retrouve dans le dispositif général de l'exposition où les animaux sont naturalisés par taxidermie et les hommes présentés à travers des groupes sculptés³⁰ : le safari est sans risque. L'État indépendant du Congo est montré comme parfaitement organisé (alors qu'en 1897 des révoltes éclataient dans le Nord-Est), administrativement et *humanitairement* ; les alvéoles de la salle d'ethnographie correspondent aux zones administratives, semblant refléter dans le découpage la prise en considération de la géographie, du type de peuplement et des « cultures ». Les panoramas reflètent une véritable harmonie. Quant au rôle dévolu à l'art, il est central dans le processus de la mission civilisatrice : l'art est le meilleur témoin des aptitudes naturelles qu'une colonisation bien pensée pourra développer, la preuve évidente d'une perfectibilité. Le côté positif du regard porté sur les Congolais est le substrat de l'organisation globale : « [Leurs œuvres] montrent à quel degré extraordinaire de civilisation relative sont arrivés spontanément les Noirs, et ne peuvent manquer de créer une impression de confiance absolue pour leur avenir, faisant bonne justice du discrédit qui leur a été parfois jeté. » (Masui 1897 : 35-36) Le monde figé de l'exposition, ces jeux équivoques entre culture et nature, ce Congo fictif muséalisé servent d'écran à d'indéniables chefs-d'œuvre de l'Art nouveau dont la présence n'est pas sans troubler. Produits dans un contexte de terreur coloniale, il est difficile en effet de les considérer comme les symboles de la civilisation occidentale. L'exigence actuelle d'un regard éthique sur les objets d'art, leur production, leur acquisition et leur circulation en relativise la valeur qu'une histoire de l'art aveugle tend à juger intrinsèque.

30. Du moins au musée, car à ses portes se trouvaient de « vrais » villages congolais, dont un « civilisé ».

Université Bordeaux Montaigne - Centre F.G. Pariset
d.jarasse@gmail.com

ci-contre

fig. 8

Pierre Braecke (1858-1938), *Vers l'infini*, ivoire, 1897, carte postale, éd. Epse Michiels-Leblicq, Tervueren, coll. part.

Bibliographie

Aubry, Françoise, Vanderbreeden, Jos et Vanlaethem, France

2006 *L'Architecture en Belgique. Art nouveau, Art Déco et modernisme*. Bruxelles, Éditions Racine.

Bouttiaux, Anne-Marie

1999 « Des mises en scène de curiosités aux chefs-d'œuvre mis en scène. Le Musée royal de l'Afrique à Tervuren : un siècle de collections », *Cahiers d'études africaines* (« Prélever, exhiber. La mise en musée ») 39(155-156) : 595-616.

Bruneel-Hye de Crom, Micheline

1967 « L'exposition de Tervuren et l'Art nouveau », in Micheline Bruneel-Hye de Crom et Marcel Luwel, *Tervuren 1897*. Tervuren, Koninklijk Museum voor Midden Afrika/Musée royal de l'Afrique centrale : 45-105.

Charles-Roux, Jules

1902 Marcel Saint-Germain, « Visite à l'exposition de Bruxelles-Tervueren », in Jules Charles-Roux, *Exposition universelle de 1900. Les colonies françaises. L'organisation et le fonctionnement de l'exposition des colonies et pays de protectorat. Rapport général*. Paris, Imprimerie nationale.

Couttenier, Maarten

2005 *Congo tentoongesteld. Een geschiedenis van de Belgische antropologie en het museum van Tervuren (1882-1925)*. Louvain, Acco/KMMA.

2010 *Als muren spoken. Het Museum van Tervuren/Si les murs pouvaient parler. Le musée de Tervuren 1910-2010*. Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale.

Dias, Nélia

1999 « L'Afrique naturalisée », *Cahiers d'études africaines* (« Prélever, exhiber. La mise en musée ») 39(155-156) : 583-594.

Art nouveau ou art congolais à Tervuren? Par Dominique Jarrassé

Fierens-Gevaert, Hippolyte

1897 « L'Exposition internationale de Bruxelles. III, Les arts appliqués », *La Revue de l'art ancien et moderne* 7 : 269-277.

Guisset, Jacqueline (dir.)

2003 *Le Congo et l'art belge, 1880-1960*. Tournai, La Renaissance du Livre.

Hochschild, Adam

2007 *Les Fantômes du roi Léopold. La terreur coloniale dans l'État du Congo 1884-1908*. Paris, Tallandier (1^{re} éd. anglaise 1998).

Jarrassé, Dominique

2002 « L'art colonial, entre orientalisme et art primitif. Recherche d'une définition », *Histoire de l'art* 51 : 3-16.

Luwel, Marcel

1967 « Geschiedenis van de Tentoonstelling van 1897 te Tervuren », in Micheline Bruneel-Hye de Crom et Marcel Luwel, *Tervuren 1897*. Tervuren Koninklijk Museum voor Midden Afrika/Musée royal de l'Afrique centrale : 5-43.

Maskell, Alfred

1905 *Ivories*. Londres, The Connoisseurs Library, Methuen and Co.

Masui, Théodore

1897 *Guide de la section de l'État indépendant du Congo à l'exposition Bruxelles-Tervueren en 1897, sous la direction de M. le commandant Charles Liebrechts, par les soins du lieutenant Théodore Masui*. Bruxelles, Imprimerie Veuve Monnom.

Maus, Octave

1897 « La sculpture en ivoire à l'Exposition de Bruxelles », *Art et Décoration*, novembre : 129-133.

Silverman, Debora

1989 *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology, and Style*. Berkeley, University of California Press (trad. fr. 1994).

2011 « Art nouveau, art of darkness: African lineages of Belgian modernism » I, *West 86th, Journal of Decorative Arts, Design, History and Material Culture* 18(2) : 139-181.

2012 « Art nouveau, art of darkness: African lineages of Belgian modernism » II, *West 86th, Journal of Decorative Arts, Design, History and Material Culture* 19(2) : 175-195.

2013 « Art nouveau, art of darkness: African lineages of Belgian modernism » III, *West 86th, Journal of Decorative Arts, Design, History and Material Culture* 20(1) : 3-61.

Stengers, Jean

1989 *Congo. Mythes et réalités. 100 ans d'histoire*. Bruxelles, Duclot.

Thys van den Audenaerde, Dik (dir.)

1998 *Africa Museum Tervuren 1898-1998*. Tervueren, Musée royal de l'Afrique centrale.

Van de Velde, Henry

1992 *Récit de ma vie. Anvers-Bruxelles-Paris-Berlin. I. 1873-1900*, texte établi par Anne van Loo. Bruxelles et Paris, Versa-Flammarion.

Van Reybrouck, David

2012 *Congo. Une histoire*. Arles, Actes Sud.

page 122 et ci-contre
Hélène De Ruder, *Barbarie*
ou *Fétichisme*, composition
d'Isidore de Ridder, broderie, 1897
© Photo Raoul Pessemier, Musées
Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles.

