

Objets en exil; Les temporalités parallèles du trône du roi Bamoun Njoya (Ouest Cameroun)

Alexandra Loumpet-Galitzine
Université de Yaoundé I

Toute famille exilée sait l'attachement porté aux objets pieusement transmis d'un là-bas magnifié, témoins dérisoires d'êtres à jamais disparus et d'un autrefois inconnu des descendants.

Mais existe-t-il également des objets **en exil**, c'est-à-dire selon l'acception la plus courante du terme, des objets arrachés, dispersés, transplantés, déterritorialisés, des *Displaced objects* comme on parlait autrefois de 'Displaced persons', des objets captifs différents des pièces hybrides, ou métissées, ou dites de contact ?

Cette communication saisit le prétexte de l'histoire du trône hérité par le roi Bamoun Njoya, objet éminemment symbolique, à la fois œuvre et essence même du pouvoir, pour aborder les changements de statut et les vies parallèles des objets dits « premiers », de leur aires originelles à leurs emplois dans la modernité occidentale, dans l'art, les musées et jusqu'à leurs transformations dans les sociétés coloniales et post-coloniales.

Une telle approche paraît justifiée par les récentes inaugurations du Musée du Quai Branly à Paris, et du National Museum of the American Indian de Washington, qui suivent le Pavillon des Sessions du Louvre ou le département Afrique du British Museum.

D'une part en effet, des objets longtemps présentés comme ethnographiques dans des musées spécialisés ont récemment acquis valeur d'œuvres d'art. Ces nouveaux chefs d'œuvres, dont le caractère étrange et étranger fonde la 'vertu captée' pour reprendre Jean Baudrillard, sont dorénavant exposés selon des scénographies éloignant toute référence culturelle ou fonctionnelle directe.

Cet effacement intéressant mais problématique a ainsi fait passer en un siècle les objets africains du statut de signes d'un état de culture inférieur, à des chefs d'œuvre autosuffisants ne nécessitant aucune contextualisation ni datation précises sinon le rappel d'une spécificité fondatrice suffisamment bien établie pour pouvoir être masquée¹. Le fétiche était encore l'attribut du païen sauvage, le chef d'œuvre intitulé « maternité pré dogon » n'appartient plus à personne sinon à une authenticité mythifiée, renvoyée à une immémoriale aube des temps et ainsi heureusement tenue à l'écart de l'actualité dramatique du continent.

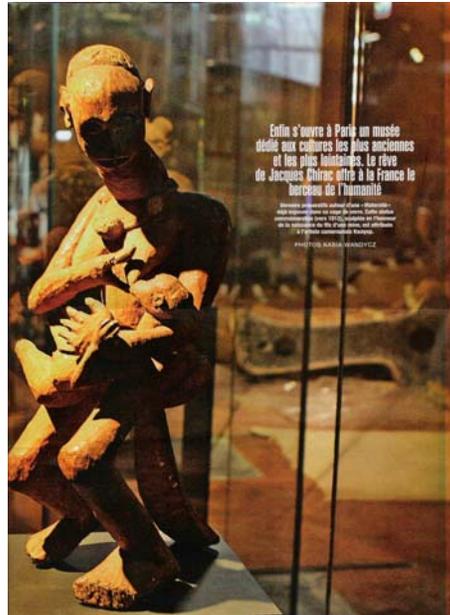
D'autre part, cette imprécision référentielle favorise une personnalisation sinon une humanisation croissante de l'objet qui s'accompagne de l'invisibilité inversement proportionnelle des hommes qui l'ont créé et utilisé, en d'autres termes d'une substitution d'hommes non désirés par des objets reconnus.

Le champ lexical abuse de ce fait volontiers d'une personnalisation métaphorique des objets. Comme l'homme, le chef d'œuvre ne peut être que singulier ; il parle, dialogue, possède une « âme », est « blessé ». Il peut être déraciné ou « dévitalisé », et parfois « rapatrié » comme dans le bien nommé *Native American Repatriation Act*.

L'objet a également acquis des droits universels tous les « chefs d'œuvres du monde entier naissant libres et égaux » –, qui glorifient ceux qui les énoncent. Un musée devient

¹ L'appellation topographique 'Musée du quai Branly' couvre une première qualification, polémique, de 'Musée des Arts Premiers'. De façon anecdotique mais significative, le restaurant du Musée a été intitulé « Les Ombres ».

ainsi un « asile » et l'Etat qui l'ordonne une « terre d'accueil » sinon un « berceau de l'humanité »².



«LA FRANCE, MÈRE DES ARTS PREMIERS. Enfin s'ouvre à Paris un musée dédié aux cultures les plus anciennes et les plus lointaines. Le rêve de Jacques Chirac offre à la France le berceau de l'humanité », *Paris Match*, juin 2006³

Ce va et vient entre l'homme-marchandise et l'objet-humanisé est d'ailleurs utilisé par différents artistes africains, dont le béninois Romuald Hazoumé qui travaille à partir de bidons « (...) traités de la même façon que l'étaient les esclaves auparavant. (...)... la

² Tous ces termes sont issus de catalogues d'exposition, d'affiches, de brochures, d'articles scientifiques ou de presse. Le manifeste d'égalité a été proclamé par le marchand d'art J.Kerchache à l'origine du projet du Musée du quai Branly, conçu notamment comme un « asile » par l'architecte Jean Nouvel (*BeauxArts* 2006)

³ Belle allégorie de la France visionnaire, à la fois mère allaitante et écrin protecteur d'objets prétendument orphelins. La double acception des synonymes premier et primitif permettent d'ancrer ces arts « lointains » dans une préhistoire actualisée. Enfin, la féminisation de l'Afrique noire rappelle le caractère primitif de la femme, doublement dépendante et désirée.

promiscuité, l'entassement (...). C'est toute une vie autour de l'objet bidon et cet objet bidon est l'esclave d'aujourd'hui »⁴

Les travaux fondateurs de Kopytoff sur la biographie sociale des objets ont ouvert le vaste champ de l'analyse de leurs objectivations techniques et de leurs requalifications successives. Dans cette perspective, l'introduction de la notion d'exil modifie l'étude des processus de déplacement, de dépossession et de réappropriation progressifs ou simultanés, des objets semblables pouvant mener des vies parallèles dans des contextes distincts. Les copies, incorporations, emprunts conscients ou non, sont en conséquence intégrés dans la biographie des objets.

Le royaume Bamoun, vraisemblablement fondé au XVII^{ème} siècle, est le plus grand état précolonial de l'Ouest et du Nord-Ouest du Cameroun, zone volcanique où cohabitent près de 200 sociétés lignagères et micro-Etats aux frontières jalouses, mais impliqués dans un intense marché interne d'échange de biens et de personnes. L'apparente homogénéité de la culture matérielle a paru justifier l'invention, par les Européens, d'une aire culturelle dite Grassfield (ou Grassland), 'éconyme' qui a depuis acquis valeur d'ethnonyme. Les questions d'autochtonie des objets, d'équation entre un type d'objet et une seule culture, y apparaissent en conséquence spécialement significatives.

A une plus grande échelle que dans les petits royaumes voisins, l'histoire du royaume Bamoun est fondée sur des appropriations successives, aussi bien de la langue – prise chez un peuple vaincu -, que de territoires, d'institutions ou d'objets. Ces emprunts sont capitalisés dans une sorte de stock symbolique garantissant une prééminence politique, alors même que les modes d'accumulation participent à la définition d'une identité bamoun rapidement imitée dans toute la région .

A la charnière du XX^{ème} siècle, le règne du roi Njoya, extraordinaire inventeur d'une multitude de techniques mais surtout d'une écriture unique au sud du Sahara et d'une

⁴ Brochure de l'exposition '*La Bouche du roi*', le 11/09/06, Musée du Quai Branly

religion⁵, est exemplaire des situations de contacts comme des rapports de force sous domination coloniale. Njoya (vers 1865-1933) accède au pouvoir dans l'enfance, lorsque son père Nsangu, disparaît dans un combat fratricide. Il faudra une régence et deux guerres civiles pour que le jeune roi assure effectivement son emprise sur le 'trône de Nshare Yen', du nom du fondateur du royaume. Puis, en moins de vingt-cinq ans, le jeune souverain rencontre l'Islam et le Christianisme, fait face aux colonisations allemande, britannique et française. Apprécié par les Allemands, premiers Blancs à entrer dans le royaume en juillet 1902, Njoya est destitué par les Français, et meurt en exil le 30 mai 1933.

Ces circonstances expliquent l'attachement particulier du roi Njoya au trône de son père, objet fondamental dans le rituel de succession, que chaque roi a le devoir de conserver mais également de remplacer par le sien propre.

Dès le début du XX^{ème} siècle, la demande en objets des musées ethnographiques est telle que l'administration coloniale met en place une politique d'acquisition par « don », achat ou capture et favorise la production de pièces destinées à l'exportation. L'objet-trône fut tôt convoité par les Allemands, et officiellement demandé pour être offert à l'empereur Guillaume II.

Une photographie célèbre illustre une appropriation d'abord symbolique, dans lequel la posture désinvolte du marchand autrichien semble légitimée par la cigarette européenne que fume le roi. Arrogance coloniale à l'origine d'une tension dont l'auteur n'eut pas même l'idée car, rapporte un texte local : « *Les Bamoun furent indignés par cet acte d'impolitesse, (et) tout fut préparé pour mettre à mort ces visiteurs gênants* »⁶

⁵ L'écriture traversa 7 phases successives, passant d'un système idéographique de près de 500 signes à une version à la fois monosyllabique et semi phonétique de 80 signes. Près de 3500 feuillets en écriture bamoun sont conservés au palais royal.

⁶ *L'Histoire des Bamouns*, par Mosé Yeyap dans Loumpet-Galitzine (2006 : 177). Le petit trône royal sur lequel est assis le marchand autrichien se trouve dans la collection Barbier-Muller, Genève.



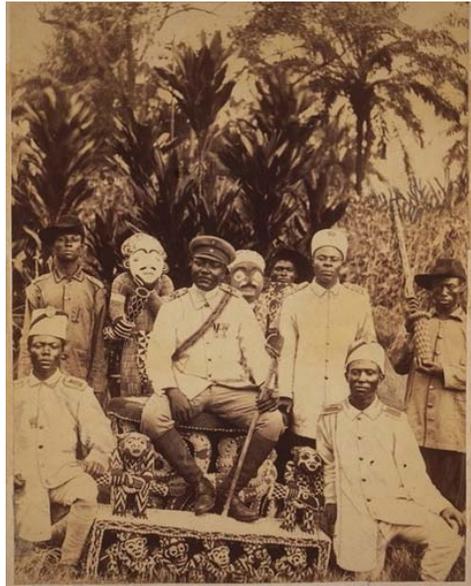
Le roi Njoya et le marchand autrichien Oldenburg
(Cliché Mme H. Oldenburg, 1905-1912, n°E-30.29.048, courtoisie Mission de Bâle/Mission 21)

Les réserves manifestes de la cour royale ouvrirent d'après négociations, qui aboutirent à un compromis : une copie exacte du trône serait réalisée par les meilleurs artisans du royaume et remise aux Allemands. L'Administration coloniale se servit cependant des délais et des retards, pressant le roi sans relâche. Contraint et forcé, Njoya dut « donner » le trône de son père et rester avec le nouveau – dans tous les cas, cette séparation était un déchirement. Le souverain accompagna le trône jusqu'à Buéa, siège du gouvernorat allemand.

Différentes photographies renseignent sur ce voyage, spatial autant que temporel, politique autant que symbolique, durant lequel le trône et le roi muent irrémédiablement, clôturant une ère pré coloniale et ouvrant la voie à sa commémoration.

Dans la perspective bamoun, le trône perd progressivement de son essence à mesure qu'il s'éloigne du palais, puis de l'espace clos de la ville pour entrer dans les campagnes. Il commence à être pleuré lorsqu'il franchi le fleuve frontière du Noun. Dès lors en terre étrangère, le trône est encore reconnu en pays dit Bamiléké, et honoré pour ce qu'il est – une

cosmogonie⁷. A l'arrivée sur le littoral côtier, il est devenu un cadeau, témoin de la conquête et trophée scientifique pour les Allemands. Son départ par bateau vers l'Allemagne - au seuil d'une eau immense qui stupéfia le souverain -, signe la rupture fondamentale, celle qui le dissocie définitivement du roi.



Le trône à Buea, résidence du gouverneur allemand (février 1908)
(Cliché Lemeinstoll, n°E-30.32.001 courtoisie Mission de Bâle/Mission 21)

Le cliché réalisé à Buea montre le roi Njoya assis en vêtements européens sur le siège qui fut pleinement son trône et celui de son père. C'est encore un trône, mais déjà une marchandise, un objet ethnologique sur lequel pose un souverain métamorphosé par le regard colonial, un roi devenu nègre, bientôt un potentat, déjà partiellement exilé de sa première intégrité⁸.

⁷ Les signes ontologiques sont circulaires, l'espace – représenté par le repose pieds sur lequel veillent des guerriers – est perçu comme rectangulaire. Le couple de jumeaux serviteurs établit le lien avec les ancêtres et garantit l'essence sacrée d'un roi au carrefour des mondes.

⁸ L'attitude des grands serviteurs – en partie les mêmes individus dans les deux photographies – illustre parfaitement cette transformation. Bien qu'ils se gardent de toucher franchement le trône, leur pose inhabituelle suggère une demande du photographe européen qui impose un changement de comportement..

La photographie traduit une permutation achevée pour le souverain. En échange du trône paternel et de sa reconnaissance de la puissance européenne, Njoya entend prendre part à une modernité occidentale qui l'intéresse. Cette volonté fut parfaitement comprise par les Allemands.

Le roi Njoya espérait également recevoir quelques biens de prestige que lui envieraient ses voisins, armes ou chevaux. Il recevra après une longue attente un gramophone de la taille d'une armoire et des disques d'opéra, qui pourriront dans un débarras. Quelques mois après sa visite au Gouverneur, les habits européens seront interdits aux indigènes, fussent-ils rois. Dorénavant, aucune confusion de temporalités ne sera plus permise.

Accession à la modernité d'une part, constitution de la primitivité d'autre part : ce paradigme de soustraction fondé sur l'objet articule durablement – et bien au-delà du temps colonial - le malentendu entre l'Occident et l'Afrique.

Une histoire parallèle s'amorce alors, celle du siège-trône du roi Njoya en Occident et celle du nouveau trône au Cameroun.

Soucieux de contrôler sa propre représentation, Njoya fait exécuter son portrait en pied et en grand uniforme, à l'image des portraits officiels de l'Empereur Guillaume II, inaugurant une tradition de dessins politiques. Dans le milieu des années vingt, ce portrait, modifié, sera inclus dans des représentations de la dynastie bamoun, et le roi en habits européens représenté sur son trône sur le perron du palais, alors même que le démantèlement du royaume par les Français le prive de toute autorité et le contraint à résider dans ses plantations.



Dynastie des rois bamoun, par le dessinateur I. Njoya (après 1920)

Cette réaffirmation d'une légitimité historique modernisée de l'intérieur, reprend les termes des photographies précédentes et en souligne les limites. Quelques années plus tard, devant l'ouverture programmée d'un musée colonial d'art et de traditions bamoun, Njoya crée le sien dans son palais, plaçant le trône au centre des collections, muséographiant lui-même un pouvoir contrarié mais encore en action. Dans ses rares sorties autorisées, le roi arbore des habits « musulmans » déchirés. Refusant par la suite cet exil intérieur, Njoya est placé en résidence surveillée loin de son pays où il meurt bientôt.

Un contre-récit se développe alors en pays bamoun, exaltant l'habileté d'un roi devenu un héros⁹, le « vrai » trône étant finalement resté à Foumban, la « copie » envoyée à Berlin. Cette plaisanterie à propos d'Allemands dupés révèle a contrario l'ampleur des dépossessions bamoun : de l'objet, de la légitimité du don, de la maîtrise de sa fabrication, de l'intégrité du pouvoir royal même ; Bamoun par ailleurs contraints d'intégrer aussi bien la valeur du critère d'« authenticité » que la reconnaissance esthétique du musée occidental.

⁹ *Njoya Magazine, d'une Rive à l'Autre* est, à titre d'exemple, le trimestriel des jeunes Africains et Africophiles de Montréal. Des bandes dessinées et de nombreux textes exaltent l'intelligence de ce roi.

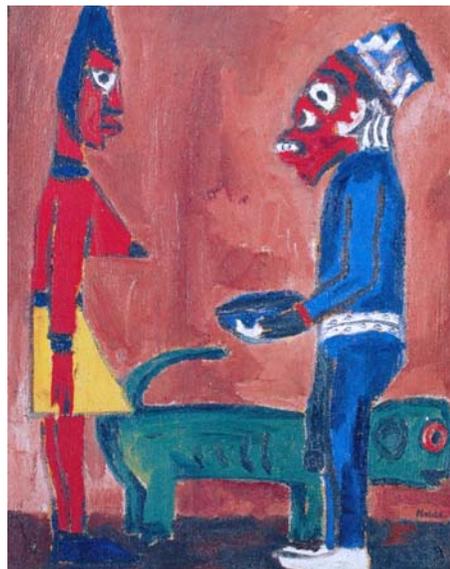
Utilisée par Njoya, la 'copie' destinée aux Allemands devient pourtant le véritable trône, bientôt l'« ancien trône » – les femmes en arrachent toujours les perles pour ceindre les nouveaux nés. Il est aujourd'hui le symbole d'un pouvoir traditionnel subordonné à l'ordre supra-ethnique et administratif de la République du Cameroun, et d'un âge d'or précolonial régulièrement célébré. Il n'est donc guère étonnant qu'à l'échelle nationale, le « trône des rois bamoun » soit devenu un enjeu patrimonial majeur, régulièrement invoqué lorsqu'il s'agit de spoliation de biens culturels ou de leur éventuelle restitution.

Parallèlement en Europe, le siège-trône bamoun entre au Musée de Berlin, alors surchargé de pièces de provenance diverses entassées dans les armoires vitrines de la classification du monde.

Dès 1910, le trône figure, parmi d'autres objets camerounais, dans des œuvres du mouvement expressionniste allemand « Die Brücke » (1905-1913). Un élément du trône est ainsi repris par Emil Nolde.



Männerfigur 1911/1912



Mann, Frau und Katze, 1912 E. Nolde

Déterminées par le contexte idéologique spécifique de l'Allemagne impériale, les œuvres d'Emil Nolde participent d'un courant primitiviste plus ample qui propose une

alternative à une société en cours d'industrialisation. Pas plus que d'autres artistes attirés par les perspectives formelles ou par la supposée « vitalité primale » des pièces non européennes, Nolde n'est intéressé par les significations des objets qu'il reproduit¹⁰.

La figure féminine du trône bamoun, copiée d'après l'original dans le dessin mais dissociée de l'ensemble, subît une transformation radicale dans la peinture, du prognathisme accentué au pagné transformé en sexe masculin, et est associée à d'autres pièces modifiées issues de cultures distinctes. Cette multiple décontextualisation affecte d'autant plus le signifiant primitif qu'elle efface la frontière entre l'homme et l'objet, représentant des objets « vivants », personnalisés, en une paire opposable et sur-sexualisée. Les objets ne sont plus compris comme des témoins d'un état de culture, ils représentent parfaitement le Primitif, son humanité partielle et interchangeable, et sa parfaite malléabilité plastique et sémantique. L'objet singulier devient une catégorie générique, assignant un sens normatif à une représentation de la primitivité prête à entrer dans les salons bourgeois.

« *Absence captive d'une absence captivée* »¹¹, le trône lui-même est encerclé dans l'autorité d'un rapport de qualité – valeur marchande qui rompt sa liaison avec le royaume, et transforme l'objet en sujet. L'éloignement de l'homme inverse les référents : le trône était l'attribut du roi Njoya, maintenant une royauté africaine désincarnée est l'attribut du trône. Trône trônant dans son autel de verre, le trône en majesté n'a plus besoin de roi. A tous points de vue, le musée est un « no man's land » pacifié.

Il y a de facto, dans la temporalité sans temps et l'espace sans territoire du musée-asile, la reconnaissance d'un exil des objets, exil nécessaire justifiant une possession altruiste à fin de conservation. Ce qui est mis en scène avec une grande permanence est la possibilité d'une reconnaissance transcendant le déplacement des objets.

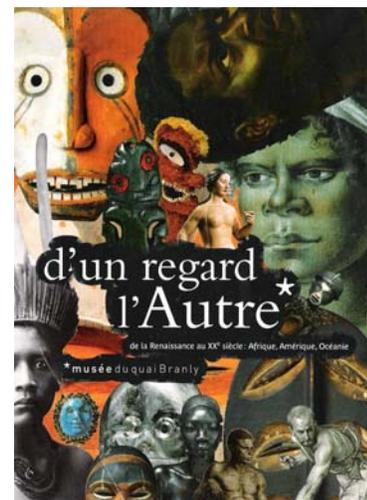
¹⁰ A ce sujet, voir l'étude de Jill Llyod (1991). Dans la plupart des œuvres expressionnistes, des objets des Grassfields du Cameroun sont associés à des nus féminins, femmes à la toilette ou conversant, dans une communauté d'identité qui rend le corps féminin primitif.

¹¹ E. Jabès « Un Etranger avec, sous le bras, un livre de petit format » (1989 : 12)

La nature de cette sur-connaissance a toutefois changé. Débarrassé d'une vocation scientifique qualifiée d'élitiste, le chef d'œuvre primitif universel est miraculeusement devenu accessible à tous, allégorie de l'intégration réussie d'une « bonne » différence à l'usage d'un public post moderne, moins certain de son identité mais plus aguerrri à une altérité désormais aux portes de la ville.

Le temps sanctuarisé du musée-laboratoire devient ainsi un temps du loisir, temps hédoniste où l'on joue à reconnaître ce que l'on ne connaît pas, à apprécier ce que l'on ne comprend pas, où l'on consomme moins l'objet qu'un discours de réception équitable et un principe d'accumulation éthique. L'art premier participe en effet pleinement d'un commerce 'solidaire' en vogue. C'est d'ailleurs un art « bio » extrêmement rentable.

Il y a ainsi peu d'écart, sinon de qualité esthétique, entre l'usage de l'image du trône bamoun par Emil Nolde et celui d'un masque de la chefferie voisine de Bekom dans une affiche annonçant l'inauguration du Musée du quai Branly, tête de notable d'une société de cour placé – ironie ou méconnaissance ? –, Place de la République à Paris.



On ne pouvait mieux illustrer la caractéristique principale de l'objet continuellement en exil, ce déni d'historicité qui s'accompagne d'une annexion formelle et de la disparition des

significations. Cette intégration différentielle est ici renforcée par l'adjonction d'une étoile astérisque à tout objet du musée mais aussi bien à son objet même, « l'Autre* » majuscule¹². Ce marquage participe d'un évolutionnisme culturel constitutif de la modernité occidentale, capable de fabriquer indéfiniment un « autrui sans l'autre » à la fois conjoncturel et intemporel.

Une atemporalité provisoire, ou plus exactement une mise hors temps, est constitutive de l'état d'exil, lui-même déterminé par l'existence de temporalités historiques ou synchroniques. Le trône donné par le roi Njoya demeure en exil tant que la fonction de l'objet, ou seulement sa trace, existe encore en parallèle, dans la temporalité subordonnée de sa société productrice.

Cette constatation implique d'une part, que la documentation accessoire de l'œuvre d'art primitif ne la relie pas nécessairement à sa communauté d'origine, mais contribue à l'exiler davantage en lui assignant une fonction seconde, celle d'être un Autre, hors de toute culture. D'autre part, qu'hors de tout contexte chrono-culturel comme cela arrive parfois, un objet n'est même plus en exil – il n'existe plus que dans le regard autre, acquérant généralement une fonction imprécise d'œuvre d'Art¹³.

Tous les objets primitifs ne relèvent donc pas d'un exil. L'exil concerne toutefois la majorité des œuvres dites « authentiques », catégorie fondamentale, mais peu contraignante, qui exige une origine déterminée, une efficacité notoirement contraire à toute marchandisation, des qualités esthétiques conformes aux attentes, et une temporalité extensive. A l'intérieur de ce groupe, l'exil peut résider plus particulièrement dans la métamorphose d'un objet, par exemple le trône du roi bamoun Njoya en un « chef d'œuvre » d'art premier.

¹² *d'un regard l'Autre*, exposition manifeste du musée du quai Branly (19 sept. 2006-21 janvier 2007). L'affiche montre plutôt des Autres, représentations d'êtres (surtout féminins) et d'objets mélangés, mais une seule primitivité. Une étude reste à faire des présupposés implicites et autres connotations de ces campagnes publicitaires – « Autrui sans l'autre » est issu une fois encore d'Edmond Jabès (voir supra).

¹³ Voir à ce sujet le film d'Alain Resnais et Chris Marker « Les statues meurent aussi » 1953

Les musées sont ainsi mis en demeure d'inventer en permanence une authenticité dévorée par la modernité, et d'exiler potentiellement des familles successives d'objets en leur attribuant une valeur marchande. Il devient alors impératif, de ce point de vue, d'alimenter continuellement la fiction sinon de peuples 'autochtones', au moins de situations « tribales ».

En dernière analyse, l'exil des objets est une métaphorisation seconde qui ne peut être seulement justifiée par les conditions d'acquisition ou les types d'appropriation, mais par une accumulation de chacun de ses facteurs dans un processus de deshumanisation-humanisation univoque et éternellement ajustable.

L'intérêt de l'application de la notion d'exil provient notamment de son intégration de l'histoire, et de l'évocation concomitante de rapports de force, circonstances diverses aptes à imposer un destin impensé et une représentation archétypale. Dans cette perspective, la biographie des hommes et de leurs choses devient interchangeable, et bien qu'il soit difficile de comparer le confinement du musée à celui d'un camp de réfugiés, un exilé est en quelque sorte toujours « primitivisé » - infantilisé, dépossédé, rendu vulnérable par son exclusion du temps et de l'espace communs et son errance sémantique.

En d'autres termes, la Primitivité est toujours un exil.



Carte postale, exposition « Exit Congo Museum, un siècle d'art avec/sans papiers », 24/11/00-24/06/01, Africa Museum Tervuren

Références

- BAUDRILLARD, J., 1981 – *Le système des objets*, Paris, Denoël-Gonthier
- DELON, B. & JEUDY-BALLINI, M., 2006 – Collectionneur /collectionné, L'art primitif, le discours de la passion et la traversée imaginaire des frontières, *L'Homme* 177-178, pp.349-372
- GEOFFROY-SCHNEITER, B. (dir.), 2006 – Chefs d'œuvre du musée du Quai Branly, *Beaux Arts Magazine*, Hors-série, Paris, Senso-Editions
- HAZOUME, R. (sous la direction de Viatte G.), 2006 – *La bouche du Roi*, Paris, Musée du quai Branly
- JABES, E., 1989– *Un Etranger avec, sous le bras, un livre de petit format*, Gallimard, Paris
- KOPYTOFF, I. 1986- 'The Cultural Biography of Things: Commoditisation as Process', *The Social life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Arjun Appadurai, ed., Cambridge, Cambridge University Press, pp 64-91
- LOUMPET-GALITZINE, A., 2006 – *Njoya et le royaume bamoun ; Les archives de la Société des Missions Evangéliques de Paris 1917-1937*, Paris, Karthala
- LLYOD, J., 1991 – Emil's Nolde 'ethnographic' still lifes : primitivism, tradition, and modernity, in *The Myth of Primitivism, Perspectives on art*, Susan Hiller editor, London and New York, Routledge, pp. 89-112
- RESNAIS, A. & MARKER C., 1953 - *Les statues meurent aussi*, film documentaire, 29 mn
- PRICE, S., 2006 (ed. anglaise 1989) – *Arts primitifs ; regards civilisés*, Paris, Ensba
- STEINER, Ch., 1994 – *African Art in Transit*, Cambridge University Press
- WASTIAU, B. 2000- *Exit Congo Museum*, Tervuren : Musée royal de l'Afrique centrale.