



HAL
open science

Problématiques et enjeux de l'expographie du patrimoine culturel et proto-industriel dans les musées de la route des chefferies au Cameroun

Yves Girault, Fabienne Galangau-Quérat

► To cite this version:

Yves Girault, Fabienne Galangau-Quérat. Problématiques et enjeux de l'expographie du patrimoine culturel et proto-industriel dans les musées de la route des chefferies au Cameroun. Ghinea, Laura Teodora. Processus, problématiques, enjeux du patrimoine industriel, Ed. Eikon, pp.164-180, 2012. hal-01845738

HAL Id: hal-01845738

<https://hal.science/hal-01845738>

Submitted on 4 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Yves Girault, Fabienne Galangau-Quérat (2012). Problématiques et enjeux de l'expographie du patrimoine culturel et proto-industriel dans les musées de la route des chefferies au Cameroun. In Ghinea, Laura Teodora (Dir) *Processus, problématiques, enjeux du patrimoine industriel*, Ed. Eikon, pp.164-180.

Le Cameroun est aujourd'hui un état post colonial dont l'histoire débute son annexion par l'Allemagne en 1885. A l'issue de la Première Guerre mondiale, il est placé sous tutelle de la Société des Nations et confié aux administrations française et anglaise. En janvier 1960, le territoire sous administration française accède à l'indépendance. La toute jeune *République du Cameroun* est rejointe par une partie du territoire sous administration britannique en 1963 pour former la *République fédérale du Cameroun*, qui deviendra en 1972, la *République unie du Cameroun* et 1984 la *République du Cameroun*. Les frontières actuelles, héritées du Cameroun allemand¹³³, rassemblent en un même pays des habitants issus d'ethnies différentes (on en dénombre à ce jour environ 280) dont les formes d'organisation sociale vont du royaume à l'ethnie nomade. *«Ce que l'on appelle aujourd'hui chefferie traditionnelle est une survivance des formes multiples d'organisations sociopolitiques qu'a connues l'Afrique avant la colonisation. Cette dernière a inventé les expressions de chefferie traditionnelle et de chef traditionnel dans un effort d'uniformiser une réalité dont la complexité lui échappait.»*¹³⁴ Philippe Jean-Rameau Sokoudjou, Chef Supérieur Bamendjou, corrobore ce point de vue en précisant : *« Chaque fois que je vais utiliser l'expression "chefferie traditionnelle", il faut entendre "Royaume". Quand les premiers colons sont arrivés en Afrique, ils ont cru devoir, pour des raisons que je ne voudrais pas évoquer ici, appeler nos Royaumes des "Chefferies traditionnelles". Pour plus de commodité, je garde donc l'expression "Chefferie traditionnelle", puisque c'est ainsi que nous sommes habitués à désigner nos Royaumes". Mais à la place de "Chef traditionnel", je parlerai du "Roi"»*¹³⁵.

Au cours de l'histoire coloniale, c'est en particulier les chefferies, formes de pouvoir très structurées et centralisées de la région des hauts plateaux de l'Ouest du Cameroun également connues sous le nom de Grassfields, qui constitueront l'opposition la plus marquée. Comme nous le rappelle Fopoussi Fotso , *«Identifiée par les colons dès leur arrivée comme le principal centre de contre pouvoir à leur hégémonie, la chefferie traditionnelle a été*

¹³³ Adalbert Owona. La naissance du Cameroun. 1884-1914. Ed L'Harmattan.1996.

¹³⁴ Nach Mback C. 2000 La chefferie traditionnelle au Cameroun. Africa Development, Vol XXV, Nos 3 &4

¹³⁵ in La chefferie traditionnelle dans une Afrique en crise : jalons pour une reconstruction, *Conférence prononcée le 23 novembre 2000, Université de Lille I (France)*.

tout le long de la colonisation systématiquement combattue. Finalement, à défaut d'être purement et simplement supprimée, elle a été relayée à partir de 1923 au rang de simple auxiliaire de l'administration. »¹³⁶. Cette stratégie n'attenuera pas pour autant la vitalité de l'animisme qui a contribué à maintenir l'intégrité des chefferies et le maintien des structures traditionnelles et des coutumes qui y sont attachées. Ainsi aujourd'hui encore, on compte plus d'une centaine de chefferies reconnues dans la région des Grassfields. Car « *la chefferie traditionnelle par la solidité de ses fondements philosophiques et institutionnels, sa proximité avec le peuple, son fonctionnement globalement en conformité avec les principes élémentaires de la démocratie, constitue jusqu'ici l'un des rares pôles de résistance des valeurs civilisationnelles africaines aux prétentions hégémoniques de l'Occident* »¹³⁷. Fopoussi Fotso précise également en 2007¹³⁸ : « *appréhendée sous un angle purement institutionnel, la chefferie traditionnelle apparaît en fin de compte comme l'expression par excellence de la vision africaine d'un pouvoir que l'on qualifie en Occident de démocratique*¹³⁹, parce qu'elle combine harmonieusement la sacralisation de l'autorité et la recherche permanente de la légitimation populaire. A cet effet, elle associe fondamentalement les populations à l'exercice du pouvoir, ce qui, à posteriori, explique leur attachement actuel».

Dans le cadre actuel qui incite de nombreux jeunes dirigeants à intégrer un mode de gouvernance mondial les chefs traditionnels, pour répondre au défi qui est le leur, doivent inévitablement être profondément imprégnés des traditions et coutumes qu'ils ont la responsabilité d'incarner et de défendre. Ces enjeux identitaires sont au centre d'un débat planétaire que le philosophe iranien Daryush Shayegan évoque à travers les notions de "mondialisation" et de "retribalisation".¹⁴⁰ Ainsi, pour les chefferies du Cameroun, il semble acquis « *que ne survivront à la mondialisation actuelle qui n'est pas qu'économique, que les peuples qui ont quelque chose à échanger ou à donner* » et que « *la chefferie traditionnelle*

¹³⁶ Fopoussi Fotso H. E. : Plaidoyer pour la chefferie traditionnelle. Ecovox, No 38 Juillet 2007

¹³⁷ Fopoussi Fotso E., Le Tribalisme est-il une fatalité en Afrique ? Le cas du Cameroun, ed. Price-Patterson Ltée, Montréal, 2001

¹³⁸ Fopoussi Fotso H. E. (2007) ibd

¹³⁹ « *Le Roi a des pouvoirs immenses, mais pas absolus dans la mesure où il est aidé dans l'exercice du pouvoir par les neufs notables les plus puissants du Royaume et par des institutions séculaires qui jouent respectivement les rôles de contre-pouvoir et de contre-poids au pouvoir : le Conseil des neuf ou Mekem Neveu, les Ministres ou Gnoutla, les sous-chefs ou Foh Teu, les Grands serviteurs ou Metcheufoh, des sociétés Secrètes, les chefs des quartiers, les Clans d'Age, etc., sont compétents chacun dans des domaines bien précis de la vie sociale, économique, politique, culturelle et religieuse. Les décisions du Roi sont publiées en ces termes : "le peuple et le Roi ont décidé que". Ceci traduit le fait que le Roi n'est que le porte-parole de son peuple. Trois sources de légitimité fondent son pouvoir : la lignée, l'accord des dieux et celui de son peuple. Ainsi, avant de prendre la parole devant son peuple, il consulte d'abord les différents segments du corps social, afin de s'assurer que le peuple a participé à la prise de la résolution ou de la décision qu'il va promulguer.* » In « La chefferie traditionnelle dans une Afrique en crise : jalons pour une reconstruction ». ibd

¹⁴⁰ Shayegan D. 1996 Le choc des civilisations, Esprit, No 220, 38/53

porte en elle-même un certain nombre d'acquis identitaires susceptibles de permettre à l'homme africain de participer valablement au grand forum international des échanges culturels. »¹⁴¹. C'est, comme nous le préciserons, la raison fondamentale qui justifie la création récente de musées dans plusieurs villes de la région dans laquelle nous travaillons : à Bafoussam son chef-lieu et aussi à Bandjoun, Bafang, Baham, Bamendjou, Dschang, Foumban... Ainsi, Jean Paul Notué (2005)¹⁴² précisait qu'à Baham, « *la mise en place d'un musée était nécessaire pour préserver et valoriser le patrimoine culturel artistique local, pour assurer sans heurts la continuité culturelle permettant à l'individu de vivre en harmonie avec son milieu.* » Ce qui corrobore d'une certaine façon le point de vue de Konaré en 1983 qui stipule que « *les musées (africains) seront créés pour répondre à des besoins des autochtones et ne seront pas créés pour satisfaire les touristes* »¹⁴³.

Nous allons donc tenter de montrer, dans les lignes qui suivent, de quelles façons les chefs suprêmes de ces sociétés complexes cherchent pour certains à renforcer l'identité de leur royaume et plus globalement la conservation du patrimoine culturel Bamiléké tout en acceptant de le faire évoluer dans les strictes limites de ce qui est socialement acceptable, alors que d'autres souhaitent percevoir de nouveaux revenus au risque de rentrer plus directement dans la société de consommation. C'est ainsi que les revenus du tourisme sont une finalité recherchée par certains chefs suprêmes en complément des revenus actuels basés sur des productions céréalières et agro-pastorale, en particulier sur une production maraîchère (pommes de terre, tomates, carottes, haricots verts, maïs...) à laquelle s'ajoute une production de rentes (café Arabica et Robusta). Depuis quelques années, on voit donc « fleurir » un nombre important de musées et de festivals culturels qui mettent le plus souvent en scènes les attributs du pouvoir (trônes, peaux de félins, défenses d'éléphants... et le patrimoine immatériel lié à ces structures sociales (danses, chants...). Sa Majesté Philippe Jean-Rameau Sokoudjou, Chef Supérieur Bamendjou, précise à cet effet : « *Nous sommes en train de préparer le festival qui aura lieu en février mars 2013 et ça se prépare dès à présent. j'ai des ateliers qui regroupent des artistes qui jouent leur rôle dans la refection des habits de danse traditionnelle. On tient absolument à montrer au public sur le plan danse, sur le plan habillement traditionnel presque notre culture telle qu'elle est.* »¹⁴⁴ Nous montrerons que ce développement culturel profite parfois au développement d'une proto industrie d'objets patrimoniaux. Enfin nous allons montrer que ces objets, en conséquence de leur trop importante mise en scène qui a pour finalité de défendre la tradition, subissent un effet pervers

¹⁴¹ Fopoussi Fotso H. E. (2007) ibd

¹⁴² Notué J.P. Introduction générale in Notue J.P., Triaca B. (2005) Baham Arts, mémoire et pouvoir dans le royaume de Baham. Catalogue du Musée de Baham, pp 19-24, 259p., eds 5 continents, diffusion Seuil.

¹⁴³ Konaré A.O. 1983 pour d'autres musées ethnographiques en Afrique, Museum, No 139, 146/151.

¹⁴⁴ Extrait d'entretien réalisé par les auteurs en Février 2012.

important ils deviennent "objet commercial" et perdent leur attrait artistique et surtout leur fonction symbolique. En effet la demande tant par les communautés locales que pour les touristes devenant plus importante, de bien pâles copies réalisées de façon industrielle comme les impressions de motifs sur des tissus jouxtent, dans les échoppes touristiques, des ouvrages originaux réalisés par ces artisans dont les productions sont devenues très onéreuses.

1 – De l’atelier Royal de Bamendjou au concept de musée vivant

Au sud-ouest de Bafoussam dans le département des Hauts-Plateaux se trouve la chefferie de Bamendjou créée vers le 17^{ème} siècle par le Fo’o Nleuc Mbah. La chefferie de Bamendjou a été un foyer culturel artisanal qui s’est développé pendant plusieurs décennies, sous l’impulsion de ces chefs qui pour certains, comme le roi actuel, ont été des artistes. Nous allons, principalement par des extraits d’entretiens réalisés avec Philippe Jean-Rameau Sokoudjou, roi de Bamendjou depuis le 6 février 1953, présenter sa position très originale et très tranchée sur la conservation et la présentation du patrimoine artistique et culturel¹⁴⁵. La chefferie possédant un intéressant musée inauguré en avril 2009 nous avons voulu savoir tout d’abord quel en était l’origine et la finalité.

“C’est précisément en 1970, lorsque la paix était revenue dans la région et que 80 % des bâtiments ont été détruits pendant la rébellion, lorsque j’avais récupéré ce qui restait comme patrimoine culturel, c’est à ce moment quand tout était rassemblé ici au palais que nous avons commencé à appeler cela musée au lieu de patrimoine culturel”.

Le roi de Bamendjou nous précisera par la suite que le terme utilisé à l’époque dans la langue locale était ‘peuh nôh’ terme traduit en français par “le sak de la chefferie”. Ce terme désignait, au sein de la chefferie, le lieu de stockage et de conservation du “patrimoine culturel” qui n’était pas ouvert à tout un chacun. C’est à la suite de la toute première visite qu’il avait effectuée au Musée de l’Homme à Paris et au Musée du Louvre puis dans d’autres musées visités en Allemagne, qu’il décide d’ouvrir son musée au public en 1975.

“Je visais le public camerounais et même le public étranger parce que lorsque j’ai vu l’influence dans les autres musées hors du Cameroun, ça m’a beaucoup attiré et surtout qu’au niveau de notre musée ici, l’impact culturel purement bamiléké n’était pas reconnu. Pourtant le Bamiléké avait une richesse culturelle très peu

¹⁴⁵ Extraits d’un entretien réalisé par les auteurs en Février 2012

*connue par le public. (...) Ce qui est très intéressant ici à l'ouest, et qui me plaît beaucoup, c'est que la population dans son ensemble, (j'ai déjà fait faire une étude avec une ONG internationale), la population de l'ouest à 87 % est encore attachée à la conservation de leur culture. Si bien qu'un musée qui existe dans une chefferie comme conservation du patrimoine culturel trouvera le concours, la participation de l'ensemble de la population. Donc pour moi, il y a une nécessité.*¹⁴⁶

Au sein du public camerounais, nous voulions savoir quelle était la place dévolue aux jeunes générations, notammens'il était possible, voire souhaitable d'intéresser les jeunes à leur culture et traditions à l'aide d'une structure muséale.

“Tout dépend dans quelles conditions les musées sont mis en place. Lorsque ces musées sont mis en place dans un sens purement éducatif, je pense que c'est difficile que ça atteigne l'objectif, mais s'ils sont mis en place dans le sens de la conservation du patrimoine culturel, je pense que... Le conservateur vous dira comment il reçoit les jeunes ici qui s'intéressent à visiter le musée et le côté culturel et historique leur plaît beaucoup. Alors que lorsque vous avez des musées qui sont mis en place, dans un sens purement lucratif, ça, je pense que les jeunes s'intéresseraient peu parce que, ça n'a pas d'histoire. “

Le roi de Bamendjou fait ici référence au Musée des civilisation de Dschang (grand centre culturel en pays bamiléké) en précisant par la suite “ je pense que même présentement, au musée des civilisations, les objets qui sont effectivement présentés, n'ont aucun caractère sacré”. A contrario Rachel Mariembe, Directrice adjointe, en charge de la conservation du Musée des Civilisations nous a plus tard précisé que :

« tous les objets de l'espace Grassfields du Musée des Civilisations sont des dépôts des chefs traditionnels de l'Ouest. Ces objets sont tous fonctionnels et peuvent être utilisés à diverses cérémonies, notamment cultuels ou culturels. Au niveau de la scène de trône, malgré la matérialisation de certains éléments, le trône qui est un dépôt du chef Baleveng sert encore, la peau de panthère, dépôt du chef Bandrefam, également. Le masque cagoule du Koun'gan, association coutumière de justice, est constitué des cheveux humains. Les chefferies sont créées suite aux guerres de conquêtes où les têtes des ennemis étaient scalpées. Ces cheveux ont donc servi à fabriquer les masques du Koun'gan. Il y a également le masque du Kem-njé appartenant à l'Association coutumière des conseillers du roi. Ces deux dépôts de la chefferie Bapa sont fonctionnels. Voilà

¹⁴⁶ Extrait d'entretien réalisé par les auteurs en Février 2012

quelques exemples parmi tant d'autres qui montrent que plusieurs objets du musée des civilisations ont bel et bien un caractère sacré ».

Le chef supérieur du royaume de Fondjomekwet nous précise pour sa part que « *certains objets sont dits sacrés dans les lieux publics, comme le musée des civilisations, parce qu'ils sont des copies conformes des objets connus et utilisés dans les sociétés secrètes par les initiés* ». Ces échanges, bien qu'indirects, soulignent la question du statut des objets présentés. Sont-ils ceux qui étaient préservés au préalable dans le sak d'une des chefferies de l'Ouest ou sont-ils des objets auxquels ne sont pas assignés de caractère sacré et donc non rituels ?

Au sein du Musée de Bamendjou, tous les objets sont issus du Sak, et sont susceptibles de sortir pour être utilisés lorsqu'il y a des rites traditionnels sacrés à exécuter. A l'instar de Duncan F. Cameron¹⁴⁷, peut on alors prétendre que les objets présentés au sein de ce musée sont de "real thing" soit des choses réelles qui appartiennent encore à la vie et qui possèdent une forte connotation émotionnelle car ils sont tout à la fois authentiques, originaux et porteurs d'un pouvoir lié à leur histoire ? Au Musée de Bamendjou, au sein duquel tous les visiteurs sont accompagnés par le conservateur, c'est une expérience culturelle qui est offerte aux visiteurs, une présentation d'un autre monde qui fait référence au sacré, et non un discours scientifique utilisant des dispositifs informationnels plus ou moins ludiques. Il s'agit d'un concept tout à fait intéressant de "musée vivant" dans le sens où à Bamendjou tous les objets présentés sont utilisés dans le cadre de cérémonies cultuelles ou culturelles. En nous référant à Cameron, les objets du Musée de Bamendjou ne sont en effet pas des substituts de ce qu'ils étaient dans la réalité, car ils ne sont pas sortis de la réalité, et ils ne sont pas plus, selon l'expression de Jacques Hainard, "vitrinifiés"¹⁴⁸. Ces objets font encore partie de la vie sociale, qu'elle soit sacrée ou secrète, et ils sont ici conservés en attente d'une utilisation plus ou moins régulière selon leurs fonctions dans le royaume de Bamendjou.

"Si nous disons que les musées sont encore des musées vivants, certainement il y a certains points faibles. Pourquoi ? Parce qu'avec la civilisation occidentale beaucoup de nos objets sont en train d'être éliminés, d'être abandonnés. Mais personnellement, je n'encourage pas cela. Il y a une différence entre moi, ma

¹⁴⁷ Cameron D. (1968) The museum as a communication system and implications for museum education. *Curator*, 11, pp 33-40.

¹⁴⁸ Hainard J. (1984) La revanche du conservateur in Hainard J., Kaehr R. (Dir) Objets prétextes, objets manipulés, Neufchâtel, Musée d'ethnographie

conception, ma vision, avec les autres, et cela se réfère à la longévité que j'ai eue, à l'expérience que j'ai eue sur le trône. C'est ça qui nous écarte. ¹⁴⁹

Après de longs échanges sur les aspects de présentation et de conservation du patrimoine culturel, le chef supérieur de Bamendjou précise :

“Effectivement, c'est là où le musée de conservation du patrimoine perd son sens alors que ça a un sens culturel. Bon, je vous prend un petit exemple : vous trouvez dans les musées, des objets qui représentent des êtres humains, donc des restes intouchables, soit des crânes ou de simples objets en bois qui représentent des êtres humains. (...) Et ceci qui représente des êtres humains, je n'ai pas le droit de l'utiliser comme bon me semble. Je ne peux parfois pas le présenter, c'est sacré.”

Ces propos corroborent la particularité de ce que nous nommons « musée vivant », car si certaines pièces ne peuvent être présentées, ce n'est pas pour en assurer une meilleure conservation, mais bien parce que se sont des « real things » dont l'usage fait l'objet de règles très précises socialement définies. Lors d'un entretien, le conservateur nous précisait qu'une partie des objets de la chefferie, compte tenu de leur portée symbolique ou sacrée, ne pouvaient être vus par des non initiés et se trouvaient donc conservés dans des endroits bien localisés dans la forêt sacrée d'où ils ne peuvent sortir.

Mais alors nous pouvons légitimement nous demander dans quelle mesure ce « musée vivant » ne risque-t-il pas au contraire d'être figé, mort, puisque dénué de ce que nous qualifions dans nos musées de politique d'acquisition de collections. En réalité au sein du musée de Bamendjou il existe un espace dévolu aux créateurs « d'hier et d'aujourd'hui » au sein duquel le visiteur peut découvrir des oeuvres d'artistes contemporains comme celles de Joseph Sumegne (Cf Photo 1) qui a exposé dans plusieurs pays dont le Japon pour la triennale d'Osaka (1998) et aux Pays-Bas pour la triennale d'Arnhem (2008). En 2004, il a participé à la biennale de Dakar, dans une exposition individuelle de la sélection officielle, où il a présenté “Les neufs notables” pour la première fois à un public international. De plus, comme nous le précise Justin Mefenya, Conservateur du musée, les collections de ce musée s'enrichissent également de nouvelles oeuvres qui sont utilisées dans certains rites, notamment pour remplacer des pièces qui ont été détériorées ou volées.

“Ces deux statues ont été faites par le roi actuel de Bamendjou, sa majesté Sokunvo, que vous avez rencontrée tout à l'heure. Et ces statuettes bien sûr, ont été sculptées en

¹⁴⁹ Extrait d'entretien réalisé par les auteurs en Février 2012

*remplacement des statuettes qui existaient avant. Ces statuettes qui étaient utilisées pour la fécondité, pour les rites de fécondité à Bamendjou et qui ont été détruites par les guerres de revendication d'indépendance. Vous voyez bien que celle-ci représente la jeune fille dans tous ses états, avec la manière par laquelle on usait pour embellir les filles à cette époque (Cf photo 2). Vous voyez la scarification, des traces de scarification sur les seins et sur le ventre. Ça nous rappelle cette façon de rendre les femmes belles. Et cette statuette est utilisée encore de nos jours, pendant la période des rites pour le nekam, qui est parachevé par le chepin, le festival, le fameux festival chepin qui regroupe presque tous les Bamendjou après chaque douze ans.*¹⁵⁰

Il est également intéressant de préciser que tous les artisans, y compris les travailleurs de la forge, qui ont réalisé ces objets artistiques et culturels font partie des loges d'initiés.

“On admet que les initiés dans le domaine de la forge. Ce qui fait que les jours où ils travaillent, on interdit à tout profane de circuler tout autour, ou alors de visiter l'enceinte où les sculpteurs ou les forgerons travaillent. Et ces jours-là, cette concession qui sert d'atelier royal, ne doit pas être visitée. Pourquoi ? Parce que déjà vous voyez ces flèches, (le conservateur nous montre des flèches présentées dans le musée) ce sont les dernières flèches empoisonnées qui ont été produites dans le cadre de l'atelier royal. Imaginez un instant qu'on divulgue ce secret aux profanes. Mais vous imaginez ce qui va advenir par la suite... Il fallait garder le secret entre initiés, ne produire cela que pour aller en guerre.”

Ainsi, la création artistique localisée au cœur même de la chefferie de Bamendjou ne fait l'objet d'aucune activité de type proto industriel. De plus les œuvres réalisées au sein de la chefferie et présentées dans le musée ont toutes une fonction sacrée qui nécessite, comme nous le précisons ultérieurement, des précautions pour leur présentation.

Le musée pourrait être assimilé ici à un lieu moderne de conservation d'objets sacrés qui ferait fonction de “sak” mais serait ouvert aux non-initiés et aux touristes. Seuls seraient mis en dépôt les objets dont l'exposition n'est pas interdite par la tradition. Les usages lors de différentes cérémonies culturelles ou culturels notamment les identités des personnes susceptibles de porter ces costumes, restent dans le domaine du secret voire du sacré. Justin Mefenya, précise à ce sujet : *“Ces objets sont utilisés à chaque fois que besoin. On les prête et après la cérémonie ces tabous reviennent au musée. D'où, une valeur historique assez enrichie de ces objets qui sont là devant vous.(...) La majorité de ces objets sont sacrés, c'est*

¹⁵⁰ Extrait d'entretien réalisé avec Justin Mefenya, Conservateur du musée de Bamendjou

*dire qu'ils sont réservés à ceux qui ont déjà reçu ces initiations, qui seuls peuvent les manipuler*¹⁵¹

Nous pouvons donc considérer qu'il s'agit ici d'une intrusion dans le monde moderne dans le respect de la tradition. En toute logique, le chef supérieur de Bamendjou qui est très impliqué dans la conservation de la culture bamiléké refuse de vendre des objets (diverses copies ou artisanat contemporain) pour les touristes à l'exception de quelques cartes postales ou objets en vannerie. Qu'en est il pour d'autres créations artistiques de nature proto-industrielle qui sont présentées dans des musées de la région et qui revêtent également un caractère sacré ?



Photo 1 - œuvre de Joseph Sumegne



Photo 2 - Sculpture réalisée par le roi actuel de Bamendjou



¹⁵¹ Extrait d'entretien réalisé par les auteurs en Février 2012.

2 – Une proto-industrie au service de la création d'un art symbole de la structure sociale ou création de prestige pour alimenter les élites

La proto-industrie est un terme économique décrivant de très petits ateliers essentiellement situés en milieu rural. Nous définissons la proto-industrie à partir des travaux de l'historien K. Polanyi (1886-1964) dont l'une des œuvres maîtresses "La Grande Transformation"¹⁵² permet de distinguer l'artisanat classique de tradition rurale, de la proto-industrie rurale caractérisée par le marchand fabricant et la vente des produits hors du territoire de fabrication, ce qui n'est donc très explicitement pas le cas de la chefferie des créateurs de Bandjoun. Le marchand est un entrepreneur urbain, qui apporte la matière première à des travailleurs ruraux qui produisent un produit fini ou un produit en cours de transformation. Ce qui nous intéresse ici, c'est que la proto-industrie crée une interdépendance entre différents acteurs de l'échange, dont la spatialité est d'ailleurs étendue, c'est-à-dire délocalisée, contrairement à un artisanat rural classique dont le principe ne repose pas sur l'échangeabilité de ses « produits ». La proto-industrie s'appuie donc sur une organisation dualiste et mixte de la production, imbriquant étroitement ateliers urbains modernes et mécanisés, et un système productif manuel, rural et techniquement moins spécialisé.

En France, la proto-industrie rurale apparaît à la fin du 19^{ème} siècle. On observe l'implication de nombreuses familles d'origine paysanne qui trouvent ainsi des ressources supplémentaires. Elle se développe en général dans une région organisée autour d'une ou plusieurs villes unifiées par des moyens de transport et une unité juridique.

C'est ce type de développement de l'artisanat qui préexistait notamment à Baham depuis des décennies, qui se développe actuellement dans l'Ouest Cameroun avec l'émergence du tourisme et la mise en place de structures muséales dispersées sur un territoire limité.

Comme nous le rappelle Jean Paul Notué¹⁵³ : « *Dans les sociétés ouest Camerounaises, comme celle de Baham, les productions plastiques avaient, en premier lieu, une fonction de communication pour les valeurs religieuses, sociales, rituelles et politiques, nécessaires à la cohésion des groupes.* » A titre d'exemple, lors des cérémonies d'accueil des

¹⁵² Jean-Michel Servet « Le principe de réciprocité chez Karl Polanyi, contribution à une définition de l'économie solidaire », *Revue Tiers Monde* 2/2007 (n° 190), p. 255-273.

¹⁵³ *ibid*

visiteurs, les danseurs et musiciens sont revêtus de costumes et/ou de coiffures symboliques, constitués dans différentes étoffes dont la plus importante et la plus prestigieuse est sans aucun doute le douop (*ndopp*). Le douop « *est généralement constitué de longues pièces de coton léger pouvant mesurer de 3 à 15 mètres et résultant d'un assemblage de 15 à 20 bandes de 5 centimètres de large cousues bord à bord.* »¹⁵⁴ (Cf photo 3)

Ce mode de production artistique proto-industriel qui s'est développé depuis de nombreuses décennies dans les Grassfields doit sa prégnance actuelle au sein du royaume de Baham « *aux multiples usages que ses populations font de ce joyau et, en particulier, à l'habileté et la dextérité des nombreux artistes qui ont fait de sa production un véritable métier* »¹⁵⁵. Ces nombreux artistes vivaient, et vivent encore en répondant à des commandes effectuées le plus souvent par des élites locales ou régionales. « *Les rois les notables et les sociétés coutumières sont des mécènes qui sont les principaux clients des artistes. Ceci est facilité par le fait qu'à chaque titre, à chaque fonction et à chaque avantage dans la société Baham sont attachés des objets de prestige, symboliques ou culturels spécifiques (statues, masques, sièges, parures, éléments architecturaux, emblèmes, costumes).* »¹⁵⁶

Ainsi avant de sortir des ateliers de production, le douop est l'objet d'une consécration pour être reconnu comme attribut du pouvoir royal ou des notables¹⁵⁷. On note son utilisation dans des cérémonies funéraires, lors des danses Tseu que seul le roi est habilité à convoquer sur la grande place. Enfin, en tant qu'objet cérémoniel, le douop est utilisé par certaines sociétés secrètes lors d'activités culturelles ou de parades comme les *li dje*, *kwo'si*, *kom manu'*, *kwishwe*, *ko mbum* et bien d'autres¹⁵⁸. Comme nous l'avons déjà souligné, les chefs suprêmes, garants de la tradition, ont soutenu les activités des artisans en effectuant des commandes et en créant au sein de leur royaume des ateliers de production comme c'est le cas pour la fabrication du tissu douop au sein du royaume de Baham depuis de nombreuses générations. De nos jours et à Baham, *bu' Ninyim kamwa Simo* a considérablement développé sa concession pour la transformer en atelier de production au sein duquel il forme des artistes tant camerounais qu'étrangers. « *Son objectif a été de répandre le douop à travers le monde entier (...) Il rêve d'élever un véritable centre de formation en art du douop*

¹⁵⁴ Harter P. (1986) Art anciens du Cameroun, Arnouville, Arts d'Afrique Noir.

¹⁵⁵ Nguiafing J.B. (2005) *ibid*

¹⁵⁶ Notué J.P. 2005 *ibid* (p. 44)

¹⁵⁷ Jean Paul Notué précise que "Chaque pièce de Ndop devant être utilisée dans les rites ou lors de certaines cérémonies au palais royal passe au préalable par les bois sacrés ou elle séjourne pour recevoir l'onction des ancêtres."

¹⁵⁸ Fomkong Nkam A. (2005) Sociétés secrètes et notabilités à Baham. In Notue J.P., Triaca B. (2005) Baham Arts, mémoire et pouvoir dans le royaume de Baham. Catalogue du Musée de Baham, pp 69-95, 259p., eds 5 continents, diffusion Seuil

(...) Son plus grand regret, c'est de n'avoir pu éviter le déplacement vers le Nord, et pour cause, il a à maintes reprises essayé de créer des fosses d'indigo, dans le but de teindre les étoffes sur place, sans succès.»¹⁵⁹

3 – Expogaphier les attributs du pouvoir : quelques exemples tirées des musées de la route des chefferies :

Les musées qui ont été réalisés dans la région Bamiléké ont, comme nous l'avons déjà souligné, des objectifs très différents. Certains chefs traditionnels s'adressent plus directement à la population locale, sans exclure bien évidemment les touristes. C'est le cas du Musée de Bamendjou qui présente exclusivement en son sein des collections royales ou des diverses confréries et sociétés secrètes. Le bâtiment du musée s'intègre alors tout naturellement dans le cadre architectural de la chefferie. Pour le Musée des Civilisations de Dschang, il en est tout autrement car ce bâtiment a été construit in extenso sur le site du lac de la ville de Dschang qui est un centre touristique important du Cameroun. Le Directeur de l'office de tourisme de Dschang nous précise à ce sujet¹⁶⁰ :

“ Les touristes viennent beaucoup à Dschang. Si au cours de l'année 2010 on a accueilli plus de 5000 touristes au Cameroun et en 2011 un peu plus de 6000... à l'office du tourisme de Dschang, on était à 2600 en 2010, et 3684 en 2011.(...) Le musée constitue un atout assez important, mais avant le musée - l'office de tourisme existait depuis le 23 juin 1998- on faisait déjà la promotion de la destination Dschang qui aujourd'hui constitue une véritable destination touristique car en dehors du musée, nous avons beaucoup d'autres atouts regroupés en trois rubriques principales :

- la première thématique, c'est que Dieu nous a doté de potentiel touristique naturel, il y a la nature, les paysages, là on rencontre des grottes, des chutes, des paysages pittoresques, il y a des monts, il y a ... tout ça des laves, des cratères...

- la deuxième rubrique c'est l'artisanat parce que Dschang est une vieille ville d'artisanat. (...) Les artisans travaillent sur la sculpture sur bois, la vannerie, la poterie,... le tisserant, et ceux qui travaillent sur le rafia l...

- le troisième point fort du tourisme c'est l'inédit, les chefferies de l'ouest, avec la musique communautaire, les festivals.

¹⁵⁹ Nguiafing J.B. (2005) ibd p. 110

¹⁶⁰ Extrait d'entretien réalisé par les auteurs en Février 2012

Donc c'est... c'est un peu sur ces trois thématiques là que nous présentons Dschang. “

Ce musée qui prend corps au sein d'une destination touristique importante n'a donc pas vocation à présenter uniquement les chefferies des Grassfields, il a en effet été conçu comme « un centre d'interprétation proposant une lecture générale du Cameroun, de l'homme dans son environnement naturel, socio-culturel et économique »¹⁶¹. A l'opposé des musées des chefferies sis en leur sein, l'architecture de cet établissement qui a indéniablement une vocation touristique locale et régionale se démarque de son environnement proche pour faire sens (Cf Photo 4). « *La façade est traitée comme un masque : il y a une volonté de masquer ce qui se trouve derrière. N'oublions pas que chez le négro-africain, les masques parlent ; le porteur d'un masque est possédé par ce masque. Ici, le porteur est le Musée. Le masque représentant l'araignée exprime le contenu de ce centre, c'est-à-dire la connaissance.* »¹⁶²

Qu'en est-il des modes de présentation retenus au sein de ces deux structures muséales qui sont de nature différente. Prenons un premier exemple très intéressant en terme d'expographie, il s'agit de la présentation de la société secrète "Kou gaing" parfois nommée "Kun' gang". Sur un panneau du musée de Dschang, on peut lire à son sujet :

“Cette société secrète est l'une des plus puissantes et des plus actives du pays bamiléké. Le Fo'ò et sa première épouse en font partie et son accès est limité à certaines grandes familles de notable. Divisée en section, chacune est placée sous le commandement d'un n'gan'kam, dont la fonction est héréditaire. C'est une police secrète très puissante. Groupe à la fois religieux et magique. Il constitue une véritable inquisition au service du roi et de la société.”

Au musée de Dschang tout comme dans celui de la chefferie de Bamendjoun, les masques renvoyant au "Kun' gang" sont sacrés. « *Au musée des civilisations de Dschang, le premier en cheveux humains appartient à la chefferie Bapa et le deuxième réalisé en fibres végétales appartient à la chefferie Foréké-Dshang. Les notables qui les utilisent ont accepté de les laisser au musée* »¹⁶³. Bien que « chargés » ces objets peuvent être vus par des non initiés, par contre les avis divergent sur le fait qu'ils puissent être touchés par des étrangers qui n'en connaissent pas la symbolique. Si au musée de Dschang, le mannequin recouvert de la cagoule des membres de la société « Kun' gang » n'est pas protégé car les responsables estiment qu'il peut être touché, il en est tout autrement au musée de Bamendjou où le

¹⁶¹ extrait d'un prospectus publicitaire du Musée.

¹⁶² Extrait du site internet du musée

¹⁶³ Extrait d'un entretien réalisé par les auteurs avec Rachel Mariembe, Directrice adjointe, en charge de la conservation du Musée des Civilisations.

mannequin portant le masque se situe dans une loge protégée d'une part symboliquement par un cercle qui empêche de passer la main et d'autre part par le guide qui accompagne systématiquement les visiteurs. Ce cercle symbolise le double plan des croyances bamiléké (Cf photo 5). *« En fait nous sommes là sur le plan physique, alors que de l'autre côté, c'est réservé aux initiés, aux hommes à quatre z'yeux qui voient ce que nous, non initiés nous ne pouvons voir.(...) On peut dire, que selon la croyance des Bamilkékés, le monde invisible côtoie le monde visible. Nous vivons régulièrement en présence de nos ancêtres, qui nous voient alors que nous ne les voyons pas. »*¹⁶⁴

Cet exemple illustre bien l'enjeu fondamental de la conservation du patrimoine où les codes culturels des sociétés qui en sont les premiers détenteurs sont respectés comme l'est également la matérialité de l'objet. Ceci est plus particulièrement prégnant quand il s'agit de *« rendre intelligible la question du sacré à l'intérieur du musée (...) au sein d'un lieu considéré fondamentalement comme un espace laïc »*¹⁶⁵. Yves Robert précise à ce sujet : *«L 'approche muséale doit être nuancée. Dans l'enceinte du musée, il convient d'envisager, au cas par cas, les modalités d'expographie des objets et les degrés de diffusion des connaissances. Cette recherche de l'équilibre, entre d'une part une exigence cognitive et éducationnelle et d'autre part une volonté de respect des valeurs locales ne doit pas être effectuée en vase clos par les milieux de la conservation du patrimoine. Elle doit au contraire découler d'un partenariat étroit avec les ritualistes et les chefs coutumiers. »*¹⁶⁶

Prenons un deuxième exemple soit la mise en scène du « trône du Roi » que l'on retrouve dans la très grande majorité des musées de la route des chefferies et donc au sein de ces deux établissements. Celui-ci illustre un autre aspect lié au risque d'occasionner une *« destruction du contexte socio-culturel auquel il se rapporte. Il (le musée) ne doit pas assumer le cheval de Troie et devenir l'instrument d'une dénaturisation des sociétés qu'il étudie »*¹⁶⁷. Le conservateur du musée de Bamendjou nous décrit cet exhibit (Cf photo 6) :

“Nous avons là au beau milieu, la scène du trône du roi de Bamendjou, qui symbolise le trône de tout roi Bamiléké. Ce trône a servi à l'intronisation de sa Majesté le roi actuel, Fo'o Soukoudjou.(...) Vous voyez l'arbre au milieu, c'est l'élément central qui symbolise le Fo'o lui-même, soit le chef en langue vernaculaire. Ce trône-là représente le Fo'o, dans toute sa plénitude porté par une

¹⁶⁴ Extrait d'un entretien réalisé par les auteurs avec le conservateur du musée.

¹⁶⁵ Robert Y. (2007) Musées en Afrique entre universalité et singularité : réflexions et propositions. In Bouttiaux A.M. (Eds) Afrique : musées et patrimoines pour quels publics, Ed Karthala, pp 13-33, 175p.

¹⁶⁶ ibd

¹⁶⁷ ibd

doublure qui symbolise vraiment la totémisation chez les Bamendjou, et chez les Bamiléké en général. (...) Le trône est recouvert de cauris. Cela renvoie à l'authenticité même de la culture Bamiléké. Vous voyez le chef c'est un homme, qui doit être bien riche, alors cela aidant, il doit être entièrement couvert de cauris. Les cauris symbolisant la monnaie à l'origine chez les Bamiléké. Le chef chez les Bamiléké a plusieurs doublures. Il a plusieurs totems, mais son totem principal c'est le lion ou la panthère. C'est pour ça que toutes les choses qui renvoient à la royauté, au chef, doivent être décorées soit de la panthère, soit du lion, soit de l'hippopotame (...) Et bien sûr, il y a la grande pipe rituelle qui symbolise la sagesse du roi. Vous savez, pour prendre ses esprits il doit tirer quelques bouffées de cette pipe qui est à sa dimension. La grandeur de la pipe symbolise aussi la grandeur du chef."

Cet extrait montre la valeur des objets présentés qui ont encore une fois ici le statut de "real things" puisqu'ils sont tous utilisés par le roi actuel, Fo'o Soukoudjou. Nous pointons également le choix du roi qui organise toute visite sous la conduite du conservateur pour faire découvrir toute la richesse et la complexité de la culture Bamiléké. Cela affirme également la prééminence accordée par le roi à l'aspect culturel, au détriment de l'aspect financier, car il est évident que dans ces conditions il n'est pas possible d'accueillir de nombreux visiteurs. Ceci permet enfin une protection des objets ayant un statut sacrés et le conservateur précise à ce sujet :

"En principe déjà, quand on accueille le public, on leur fait cette remarque-là, que les objets font partie d'une tradition encore vivante, et qu'il ne faut pas toucher les objets qui sont bien sûr chargés. Il y a des objets qui sont vraiment chargés ici dans la salle.(...) Comme vous avez... entendu avec votre entretien avec sa Majesté, à Bamendjou on ne saurait faire visiter quelqu'un sans guide. Parce que tout ce qui se trouve dans cette salle est presque sacré, donc aucun touriste ne rentre sans un guide à Bamendjou."

Cet établissement semble, d'après nos observations, faire figure d'exception par rapport aux autres musées de la route des chefferies qui peuvent se visiter sans guide, même si une surveillance est bien évidemment assurée. De plus dans certains établissements une partie des objets ne sont pas sacrés ou chargés, parfois même ce sont des leurres. C'est le cas, au sein de l'exhibit du trône au Musée des Civilisations de Dschang, du tissu qui est une bien pâle reproduction industrielle du tissu Ndopp qui est pourtant, comme nous l'avons déjà souligné, un symbole de la structure sociale de la culture Bamilékée (Cf photo 7). Quel est le statut de cet objet ? Il s'agit ici d'un tissu dont les motifs imprimés ne sont même pas similaires aux motifs symboliques qui sont dessinés sur le tissus Ndopp. Pourquoi avoir "matérialisé" cet élément fondamental au détriment d'un original, si ce n'est très vraisemblablement pour un

aspect financier ? Comment alors cet objet factice peut-il contribuer à donner aux publics une compréhension de la culture Bamilékée ? Cela est d'autant plus problématique qu'au sein de cet exhibit cette copie, qui se trouve derrière un trône (dépôt du chef Baleveng) lui même posé sur une peau de panthère (dépôt du chef Bandrefam), jouxte donc des objets réels issus de chefferies différentes. Que veut-on donc montrer aux visiteurs? Comment peuvent-ils interpréter cela alors même qu'aucune information à ce sujet ne leur est donnée ?

Le troisième exemple que nous souhaitons retenir porte sur la présentation d'un patrimoine de type regalia, qui est relativement important au sein des chefferies de l'ouest du Cameroun. Nous faisons référence aux très nombreuses présentations de broderies de perles des trésors royaux. Trônes, pipes, cannes, masques.. sont les objets en perles les plus courants que l'on peut observer dans les musées de la route des chefferie. Effectués parfois suite à des commandes du roi qui souhaite soutenir les artisans, achetés ici ou là par des dignitaires qui veulent honorer leur chef supérieur, ces objets ne détiennent leur valeur que par le fait qu'ils appartiennent au roi. A Bamendjou par exemple, ces objets ont été réalisés au début du 20^{ème} siècle, au sein d'un atelier qui était censé réunir tous les meilleurs artistes du Royaume (Cf Photo 8). Des objets de même facture ainsi que des habits en Ndop sont vendus dans les échoppes touristiques à Dschang (Photo 9) à Yaoundé et dans certaines boutiques de Musée comme à Bamendjinda. Bien évidemment il s'agit légitimement de développer et d'exploiter localement les retombées touristiques. Cela s'apparente au commerce des musées européens qui conçoivent des produits éditoriaux adaptés à chaque public : spécialistes, amateurs, touristes et jeunes. Mais si en Europe, les objets ne supportent pas d'interdit culturel et si n'importe qui peut les acheter et les utiliser, il n'en est pas de même dans la situation décrite dans cet article. Les membres de la culture bamiléké, à l'exception de hauts dignitaires comme ceux qui appartiennent au Mekem Neveu (le Conseil des neuf), ne peuvent, selon la tradition, utiliser en public des objets en perles achetés dans ces échoppes, de même que les non initiés ne peuvent utiliser des vêtements en ndopp. Si le développement du commerce de l'artisanat et des productions proto industrielles comme les tissus ndopp, soutient l'économie locale, en retour il pourrait entraîner un appauvrissement de la fonction symbolique de ces objets. Entre repli identitaire et globalisation, entre marchandisation et conservation du patrimoine, il appartient aux chefs supérieurs de trouver leur marque.

Une lecture rapide de cet article pourrait tendre à souligner uniquement une forte divergence entre notre approche et celle des autres contributeurs de cet ouvrage. De fait nous proposons une translation dans un espace temps bien différent en focalisant notre réflexion sur la mise en scène d'un patrimoine artisanal et protoindustriel au Camerou, tandis que les autres articles portent sur la reconversion et les enjeux du patrimoine industriel en France et en Roumanie. Il nous semble cependant pertinent de souligner que tous les projets analysés dans cet ouvrage ont un objectif commun très fort, celui de réaffirmer une identité locale en s'inscrivant dans un territoire. Enfin, si la majorité des travaux présentés sur la valorisation du

patrimoine industriel a tendance à le réenchanter, en gommant le plus souvent les indices relatifs aux conditions de travail, au contexte socio-politique, nous montrons pour notre part que l'expographie du patrimoine des chefferies de l'ouest du Cameroun pourrait à contrario avoir pour effet de le désacraliser. Quelles sont alors les interprétations que se font les visiteurs de telles mise en scène ? Ne risquent-elles d'être, pour partie, opposées aux souhaits des concepteurs ?



Photo 5 - Représentation société Kun' gang - Musée de Bamendjou



Photo 6 - Représentation du trône, Musée de Bamendjou



Photo 7 - Représentation du trône, Musée de Dschang



Photo 8 Présentation d'objets en perles brodés. Trésor royal, Musée de Bamendjou



Photos 9 - Vente d'objets en perles brodés Musée de Dschang