|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **UNIVERSITÉ DE MAROUA**  **\*\*\*\*\*\*\*\***  ***THE UNIVERSITY OF MAROUA***  I:\Logo Maroua\New\logo\Final\LogoUniMaroua_Rockwell.jpg**\*\*\*\*\*\*\*\*** | | |
| **ÉCOLE DOCTORALE** |  | **POST GRADUATE SCHOOL** |
| **\*\*\*\*\*\*\*** | **\*\*\*\*\*\*\*** |
| **SCIENCES DE L’HOMME ET DE LA SOCIÉTÉ** | **HUMAN AND SOCIAL SCIENCES** |

**MUSÉES DANS L’AIRE CULTURELLE GRASSFIELDS AU CAMEROUN :**

**COLLECTIONS, MANAGEMENT ET ENJEUX ACTUELS**

**Thèse présentée en vue de l’obtention du Doctorat/PhD. en Muséologie**

**Présentée par**

**HEUMEN TCHANA Hugues**

Titulaire du Diplôme de Master en Développement

Option : Gestion du Patrimoine Culturel

Matricule : 11B1233N

**Président**

**ABWA DANIEL,** Professeur, Université de Yaoundé I

**Membres**

**TANY TANG Anne** ; Maître de Conférences, Université de Yaoundé I

**NIZÉSÉTÉ Bienvenu Denis,** Maître de Conférences,Université de Ngaoundéré

**Rapporteurs**

**TAGUEM FAH Gilbert Lamblin,** Maître de Conférences,Université de Ngaoundéré

**BELA Cyrille Bienvenu,** Maître de Conférences, Université de Yaoundé I

**GORMO Jean,** Maître de Conférences, Université de Maroua

**MENTION TRES HONORABLE**

**Année académique 2016-2017**

**DÉDICACE**

A ma fille Hillary Valencia Parks Heumen et à sa mère Nainebah Myriam Louvau.

**REMERCIEMENTS**

Au moment où les travaux de cette thèse arrivent à terme, nous voudrions témoigner notre gratitude à tous ceux qui, d’une manière ou d’une autre, nous ont aidé pendant les différentes phases de notre cheminement académique.

Notre profonde reconnaissance va premièrement à l’endroit du Pr Tanyi Tang Anne et du Pr Nizésété Bienvenu Denis qui, malgré leurs multiples occupations, ont bien accepté de codiriger notre thèse. Le Pr Tanyi Tang Anne malgré la distance et ses multiples responsabilités, n’a cessé de nous rappeler que le temps nous était compté. Le Pr Nizésété Bienvenu Denis nous a encouragé dans le choix de cette thématique de recherche alors que nous étions à nos premiers mois de travail en qualité d’Enseignant /Chercheur au Département des Beaux-Arts et Sciences du Patrimoine, hésitant entre plusieurs sujets. Il n’a ménagé aucun effort pour stimuler en nous le goût de la recherche à travers ses conseils scientifiques, sa disponibilité et son soutien multiforme.

Nous sommes redevables à de l’Unité de Formation Doctorale : Sciences de l’Homme et de la Société de l’Université de Maroua et à son responsable le Pr Saïbou Issa pour l’accueil favorable de notre inscription en thèse et pour leurs différents séminaires.

Nos remerciements vont également à l’endroit des enseignants du Département de Gestion du Patrimoine Culturel de l’Université Senghor d’Alexandrie (Egypte) : Myriame Morelle Deledalle, Etienne Feau, Michel Colardelle, Vincent Negri, Jean Yves Marin, Françoise Benhamou, Abdoulaye Camara, Nicole Gesché-koning et Jean Loup Pivin qui n’ont ménagé aucun effort dans le cadre de notre spécialisation en muséologie.

Nous exprimons notre reconnaissance à tous ces Professeurs dont les enseignements et les orientations méthodologiques ont nourri et préparé à long terme la réalisation de ce travail, à savoir : Abwa Daniel, Saïbou Issa, Minkoa Adolphe, Eloundou Eugène, Ossah Mvondo Jean-Paul et de regretté mémoire, Notué Jean-Paul.

Nous exprimons notre reconnaissance au *College Art Association* à New York et la *Getty Foundation* à travers Janet Landay ; *Program Manager*, grâce à leurs *Travel Grant Program* de 2014 et 2017 dont nous avons été bénéficiaire, nous avons intégré plusieurs groupes de recherches et noué plusieurs contacts à travers le monde dans le domaine de la Muséologie et l’Histoire de l’Art. Le croissement de regard et la collaboration scientifique ont été d’un grand apport dans cette thèse.

Merci au Pr Steven Nelson ; *Professor of African and African American Art and Director of the UCLA Center of African Studies* à Los Angeles et au Pr DeLancey Mark ; Directeur de *l’Islamic World Studies Program* à l’Université de DePaul à Chicago, qui ont répondu favorablement lorsque nous leur avons demandé des recommandations et stages dans les laboratoires de recherches aux Etats Unis et nous ont inscrit à la *North American Association of Scholars on Cameroon*.

Merci à tous les Directeurs et Conservateurs des institutions muséales qui nous ont accueilli et qui ont accepté consacrer de leur temps à nous présenter leurs institutions et répondre à nos questions. Nous pensons en particulier à toute l’équipe du Musée des Civilisations de Dschang, du Musée de Bandjoun, du Musée du PalaisRroyal de Foumban, du Musée de Bafut ; du Musée de Mankon, à Nshey Vincent Aberafor, Ndimunyoro Samuel, Sylvain Djaché, Taboué Nouayé Flaubert, Kamga Fotso Anita, Alisson Mekamwe, Honoré Tchatchouang, Koupgang Albertin, Oumarou Ncharé, au personnel du Musée de Bretagne en particulier : Jean Paul Le Maguet, Françoise Beresttrot et Laurence Prudhomme. Nous leur exprimons toute notre gratitude ainsi qu’à tous ceux que nous aurions oublié de citer.

Nos remerciements sont aussi adressés aux chefs traditionnels, notables, personnes ressources, responsables de tous les autres musées, sites, entreprises culturelles et touristiques que nous avons visités pour la collecte des données. Ils vont pareillement à l’endroit des ceux qui nous ont accordé de leur précieux temps pour la réalisation des entretiens.

Il serait injuste de ne pas dire un mot de reconnaissance à l’endroit des étudiants Tchatat Marius et Nyetsom Wielfried qui nous ont aidé dans la collectes de certaines données lors des descentes sur le terrain et dans la conception des cartes géographiques.

Nous ne saurions terminer les remerciements sans exprimer la pensée que nous avons pour notre famille (parents, frères et épouses). La réalisation de notre thèse tient, en partie, à son appui matériel et surtout moral constants.

J’exprime une reconnaissance très particulière à mes amis et frères Tounoudjou Adolphe, Yanou Flora, Ngando Sidonie, Tamen Clarisse, Ketchambia Ida, Tckounkeu Heumen Freshnelle Josée, Namegni Beaudelaire pour leur soutien multiforme. Je ne saurais oublier non plus mes compagnons, frères, sœurs et ami (e) s de tous les jours : Mountampbeme Patrick, Wassouni François, Mahamat Abba Ousman, Bouba Hamman, Hamadou, Komgueum Achille, Mevogbi Joël, Zeh Cyrille, Tatuebou Duflot Zacharie, Essie Essie Maurice, Meli Alain, Djomdi, Aboubakar, Hambaté Valery, Sambo Armel, Abdou Bouba Armand, Serge Nguetcho, Fotio Daniel, Desiré Tsozué, Rachel Mariembe, Esson Assoua Annie, Yves Mbiangue, Mme Mbiangue Blandine, Patience Ombick, Rufine Djeucthou, Mendana Ndzengue, Bobolo Christian, Mbida Aimé, Demefack Bertrand, Essama Mireille, Robinson Ngametche, Ketchaso Henry, Nicole Martin, Gole Sah Michel, Pataya Emmanuel, Arouna, Simplice Moghomayie, Adji Yinda, Daihawe Danielle Larissa pour leur amitié et fraternité qui m’ont profondément marqué. Les propos échangés au cours de nos rencontres ont enrichi à des degrés divers cette recherche.

**SOMMAIRE**

|  |
| --- |
| [DÉDICACE i](#_Toc480438103) |
| [REMERCIEMENTS ii](#_Toc480438104) |
| [SOMMAIRE v](#_Toc480438105) |
| [LISTE DES SIGLES ET ABREVIATIONS vii](#_Toc480438106) |
| [LISTE DES TABLEAUX ix](#_Toc480438107) |
| [LISTE DES CAPTURES x](#_Toc480438109) |
| [LISTE DES PHOTOS xi](#_Toc480438110) |
| [LISTE DES FIGURES xv](#_Toc480438111) |
| [LISTE DES GRAPHIQUES xvi](#_Toc480438112) |
| [RÉSUMÉ xvii](#_Toc480438113) |
| [ABSTRACT xviii](#_Toc480438114) |
| [INTRODUCTION GÉNÉRALE 1](#_Toc480438115) |
| [PREMIERE PARTIE : LES COLLECTIONS : UNE ADAPTATION NÉCESSAIRE À L’ENVIRONNEMENT 82](#_Toc480438151) |
| [CHAPITRE I : LES POPULATIONS DE L’AIRE CULTURELLE GRASSFIELDS DANS LEUR MILIEU DE VIE 84](#_Toc480438152) |
| [CONCLUSION 155](#_Toc480438192) |
| [CHAPITRE II : CONDITIONS DE CRÉATION ARTISTIQUE DANS LES GRASSFIELDS 128](#_Toc480438176) |
| [CONCLUSION 155](#_Toc480438192) |
| [CHAPITRE III : LES COLLECTIONS 156](#_Toc480438193) |
| [CONCLUSION 187](#_Toc480438207) |
| [DEUXIEME PARTIE : MANAGEMENT DES MUSEES DU GRASSFIELDS : NÉCESSITÉ DE S’APPROPRIER DU MODE DE GESTION DU MONDE DES ENTREPRISES DANS L’ADMINISTRATION DE CES MUSEES 188](#_Toc480438208) |
| [CHAPITRE IV : CONSERVER, PRÉSERVER LA MÉMOIRE : AU CŒUR DES PRATIQUES 190](#_Toc480438209) |
| [CONCLUSION 240](#_Toc480438238) |
| [CHAPITRE V : INSERTION DES MUSÉES DU GRASSFIELDS DANS LA VIE CULTURELLE ET SOCIALE 241](#_Toc480438239) |
| [CONCLUSION 284](#_Toc480438258) |
| [CHAPITRE VI : GESTION ADMINISTRATIVE ET FINANCIERE 285](#_Toc480438259) |
| [CONCLUSION 327](#_Toc480438285) |
| [TROSIEME PARTIE : ENJEUX ACTUELS DES MUSEES : LES LEVIERS STRATÉGIQUES POUR UN DÉVELOPPEMENT PÉRENNE 328](#_Toc480438286) |
| [CHAPITRE VII : LES MUSÉES DES GRASSFIELDS, OUTILS DE RÉGÉNÉRATION URBAINE : L’URBANITÉ MOBILISÉE DANS LE PROCESSUS IDENTITAIRE 330](#_Toc480438287) |
| [CONCLUSION 351](#_Toc480438192) |
| [CHAPITRE VIII : EVALUATION DE PERFORMANCE DES MUSEES DES GRASSFIELDS 352](#_Toc480438307) |
| [CONCLUSION 390](#_Toc480438324) |
| [CHAPITRE IX : LES LEVIERS STRATÉGIQUES POUR UN DÉVELOPPEMENT DURABLE 391](#_Toc480438325) |
| [CONCLUSION 155](#_Toc480438192) |
| [CONCLUSION GÉNÉRALE 155](#_Toc480438192) |
| [SOURCES ET REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES 419](#_Toc480438339) |
| [ANNEXES 440](#_Toc480438340) |
| INDEX……………………………………………………………………………499 |
| [TABLE DE MATIÈRE …504](#_Toc480438346) |

**LISTE DES SIGLES ET ABREVIATIONS**

* *AAM: American Association of Museums*
* 2AMC : Association des Amis du Musée des Civilisations
* ADECC : Association pour le Développement du Centre des Civilisations
* ADT : Agence de développement Touristique de la Route des Chefferies
* AFAA : Association Française d’Action Artistique
* *AFCP: Ambassador’s Fund for Cultural Preservation*
* AFIT : Agence Française de l’Ingénierie Touristique
* AFNOR: Association Française de Normalisation
* *AFRICOM : African International Council of Museums*
* AIMF : Association Internationale des Maires Francophones
* APLC : Association Pays de Loire Cameroun
* BASP : Beaux-Arts et Sciences du Patrimoine
* CA : Conseil d’Administration
* *CA : California*
* *CAA : College Art Association*
* *CBC : Cameroon’s Bafut community*
* CEDEAO :Communauté Economique Des Etats de l’Afrique de l’Ouest
* CERDEN : Cercle de Réflexion pour le Développement du Noun
* CEMAC : Communauté des Etats de l’Afrique Centrale
* CNPS : Caisse Nationale de Prévoyance Sociale
* CNRS : Centre National de la Recherche Scientifique
* COE : Centre d’Orientation Educative
* CP : Case Patrimoniale
* *CRTV: Cameroon Radio and Television*
* CVUC : Association des Communes et Villes Unies du Cameroun
* DMF : Direction des Musées de France
* DRAC : Direction Régionale d’Art et la Culture
* EPA : Ecole du Patrimoine Africain
* ERP : Etablissements Recevant les Publics
* FED : Fonds européen de Développement
* FNE : Fonds National de l’Emploi
* FSP : Fond de Solidarité Prioritaire
* *ICCROM: International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property*
* *ICOM: International Council of Museums*
* *ICOMOS: International Council on Monuments and Sites*
* IFAN: Institut Fondamental d’Afrique Noire
* IFC: Institut Français du Cameroun
* INJS : Institut National de Jeunesse et des Sport
* IRD : Institut de Recherche pour le Développement
* IRSH : Institut de Recherches en Sciences Humaines
* ISS : Institut Supérieur du Sahel
* JIM : Journée internationale des Musées
* *MACUDA : Mankon Cultural Development Association*
* MATP : Musée des Arts et Traditions Populaires
* *MASU : Mankon Student Union*
* *MCCA: Museums and Community Collaborations Abroad*
* MCUR : Maison des Civilisations et de l’Unité Réunionnaise
* MDC : Musée des Civilisations (Dschang)
* *MET: Metropolitan Museum of Art (New York)*
* MINBASE : Ministère de l’Éducation de Base
* MINAC : Ministère des Arts et la Culture
* MINATD : Ministère de l’Administration Territoriale et de la Décentralisation
* MINESEC : Ministère des Enseignements Secondaires
* MINEPAT : Ministère de l'Economie, de la Planification et de l'Aménagement du Territoire
* MINOM : Mouvement International pour une Nouvelle Muséologie
* MINESUP : Ministère de l’Enseignement Supérieur
* MINREX : Ministère des Relations Extérieures
* MINTOURL : Ministère du Tourisme et des Loisirs
* MNES : Muséologie Nouvelle et Expérimentation Sociale
* *MoMA: Museum of Modern Art (New York)*
* MSD : Musées au service du développement
* MuCEM : Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée
* NY : New York
* OCIM : Office de Coopération et d’Information Muséales
* OCM : Organisation Culturelle de Marché
* ONG : Organisation non gouvernementale
* ORTOC : Office Régional du Tourisme de l’Ouest Cameroun
* PCFC : Projet Compétitivité des Filières de Croissance
* PME : Petite et Moyenne Entreprise
* PRDC : Programme de la Route des Chefferies
* PSC : Programme Scientifique et Culturel
* RDC : Route Des Chefferies
* RDPC : Rassemblement Démocratique du Peuple Camerounais
* RMN : Réunion des musées nationaux
* SDN : Société Des Nations
* SM : Sa Majesté
* SMQ : Services des Musées de Québec
* UEMOA :Union Économique et Monétaire Ouest-Africaine
* *UK : United Kingdoms*
* ULB : Université Libre de Bruxelles
* UMa : Université de Maroua
* *UNESCO: United Nations Educational Scientific and Cultural Organization*
* *USA (US): United States of America*
* VANI : Votre Avis Nous Intéresse
* *VCP : Village Community Project*
* *WAMP: West African Museums Program*

**LISTE DES TABLEAUX**

[Tableau 1 : Matrice des choix de questions possibles 57](#_Toc481970359)

[Tableau 2 : Fréquentation du musée de Bandjoun 252](#_Toc481970360)

[Tableau 3: Statistiques fréquentation du MDC en 2011 253](#_Toc481970361)

[Tableau 4: Fréquentations du MDC 2010-2015 254](#_Toc481970362)

[Tableau 5: Personnel du MDC 275](#_Toc481970363)

[Tableau 6 : Présentation du budget prévisionnel des cases patrimoniales 2013 279](#_Toc481970364)

[Tableau 7 : Budget prévisionnel du Musée de Bandjoun 2013 281](#_Toc481970365)

[Tableau 8: Budget prévisionnel musée des civilisations validé le 05 février 2011 285](#_Toc481970366)

[Tableau 9 : Prévisions budgétaires du PCFC pour le Grassfields 288](#_Toc481970367)

[Tableau 10 : Budgétisation des activités prioritaires par le RDC des projets financés par le PCFC 289](#_Toc481970368)

[Tableau 11: Subventions du FNE attendue après signature des contrats 292](#_Toc481970369)

[Tableau 12: chronogramme communication et évènementiel du MDC 2011 299](#_Toc481970370)

**LISTE DES CAPTURES**

[Capture 1: Création de la notice l’objet 193](#_Toc481962786)

[Capture 2 : Constat d’état 194](#_Toc481962787)

[Capture 3 : Le fichier « Biographie » 195](#_Toc481962788)

**LISTE DES PHOTOS**

[Photo 1: Cérémonie d’inauguration du musée de Bamougoum 71](#_Toc481962789)

[Photo 2: Bénédictions du coordonnateur du PRDC par SM Fotso Nkankeu Jacques chef supérieur de Bamougoum 72](#_Toc481962790)

[Photo 3 : Cérémonie de bénédiction de la deuxième phase de PRDC par les rois de l’Ouest 73](#_Toc481962791)

[Photo 4: Collection de calebasses du Bamougoum 84](#_Toc481962792)

[Photo 5: Entrée des cases des Grassfields 85](#_Toc481962793)

[Photo 6: Le Nemo 86](#_Toc481962794)

[Photo 7: L’Achum à Bafut 87](#_Toc481962795)

[Photo 8: Gramophone fruit des échanges entre les allemands et la chefferie Bafut 89](#_Toc481962796)

[Photo 9: Vue externe du Musée de Mankon 92](#_Toc481962797)

[Photo 10: Vue externe du Musée de Bandjoun 93](#_Toc481962798)

[Photo 11: Musée Des Civilisations de Dschang 102](#_Toc481962799)

[Photo 12: Musée du palais du Sultan de Foumban 103](#_Toc481962800)

[Photo 13 : Façade principale du Musée des Arts et Traditions Bamum 105](#_Toc481962801)

[Photo 14 : Façade principale du Palais royal de Bafut 106](#_Toc481962802)

[Photo 15 : Façade principale Musée de Bafut 108](#_Toc481962803)

[Photo 16 : Vase à soupe 113](#_Toc481962804)

[Photo 17 : Collection d’objets en terre cuite 113](#_Toc481962805)

[Photo 18 : pipes 114](#_Toc481962806)

[Photo 19 : Tissu Ndop et interprétation des motifs 116](#_Toc481962807)

[Photo 20: Masque Tikar 118](#_Toc481962808)

[Photo 21: Masque Bamoum 118](#_Toc481962809)

[Photo 22 : Trône du Sultan Bamoum au Musée de Berlin 119](#_Toc481962810)

[Photo 23 : Masque anthropo-zoomorphe 120](#_Toc481962811)

[Photo 24: Contenant zoomorphe 121](#_Toc481962812)

[Photo 25: Trône royal 122](#_Toc481962813)

[Photo 26: membranophone mâle et un membranophone femelle 123](#_Toc481962814)

[Photo 27: « Fouet de Danse » 124](#_Toc481962815)

[Photo 28 : Masque du Kun’ngan 125](#_Toc481962816)

[Photo 29 : Le Statut trône Kom, (Mbang) rebaptisé plus tard « Afo-A-kom » 126](#_Toc481962817)

[Photo 30 : Piliers sculptés à Babungo 127](#_Toc481962818)

[Photo 31: Paul Tabhou en pleine activité de perlage d’un trône royal 130](#_Toc481962819)

[Photo 32: Statue-trône/ trône en forme de statue 131](#_Toc481962820)

[Photo 33: Statue-trône anthropomorphe 132](#_Toc481962821)

[Photo 34: Tabouret royal de Mankon 134](#_Toc481962822)

[Photo 35: Tabouret royal Bamougoum 134](#_Toc481962823)

[Photo 36: Regalia au musée de Bafut 150](#_Toc481962824)

[Photo 37: Kù-Mùtngu ou lances de la justice 151](#_Toc481962825)

[Photo 38 : Attributs de pouvoir de Mfor Feurlu Photo 39: Bracelets royaux de Mfor Achirimbi 1er 153](#_Toc481962826)

[Photo 40 : Chaussure portée par Zintgraff 154](#_Toc481962827)

[Photo 41: Objets rituels 155](#_Toc481962828)

[Photo 42: Objets rituels 155](#_Toc481962829)

[Photo 43: Certificat d’encouragement du Fon de Bafut 159](#_Toc481962830)

[Photo 44: Rites de veuvage du Fon Achirimbi II de Bafut 160](#_Toc481962831)

[Photo 45: Livre d’or du musée d’art et tradition 162](#_Toc481962832)

[Photo 46: Signature du Livre d’Or par le Président Ahidjo 162](#_Toc481962833)

[Photo 47: Signature du Livre d’Or par le Président Biya 162](#_Toc481962834)

[Photo 48: Signature du Livre d’Or par André-Marie Mbida et Pierre Messmer 162](#_Toc481962835)

[Photo 49: Copie du Tangue de Lock Priso 164](#_Toc481962836)

[Photo 50: Tangue de Lock Priso au Völkerkunde Museum (Musée ethnographique) de Munich en Allemagne 164](#_Toc481962837)

[Photo 51 : Inventaire participatif à Bamougoum 177](#_Toc481962838)

[Photo 52 : Inventaire participatif à Bamougoum 177](#_Toc481962839)

[Photo 53 : Prise de Vue à Bamougoum 178](#_Toc481962840)

[Photo 54 : Vérification des informations 178](#_Toc481962841)

[Photo 55 : Recto fiche d’inventaire du musée de Mankon 185](#_Toc481962842)

[Photo 56: Verso fiche d’inventaire du musée de Mankon 186](#_Toc481962843)

[Photo 57: Recto fiche d’inventaire musée Palais Royal Bamoum 187](#_Toc481962844)

[Photo 58: Verso fiche d’inventaire musée Palais Royal Bamoum 188](#_Toc481962845)

[Photo 59: Recto fiche d’inventaire Babungo 189](#_Toc481962846)

[Photo 60: Objet volé de la collection du musée des Civilisations de Dschang 203](#_Toc481962847)

[Photo 61 : Entrée principale du musée des Civilisations 205](#_Toc481962848)

[Photo 62 : Façade Est du musée gravée de mots de bienvenue en plusieurs langues locales du Cameroun 205](#_Toc481962849)

[Photo 63: Maquette du futur musée des rois 207](#_Toc481962850)

[Photo 64: Chantier de construction futur musée des rois 207](#_Toc481962851)

[Photo 65 : Manteau de plumes qu’arborent tous les rois Bamum lors de leur intronisation 210](#_Toc481962852)

[Photo 66 : Eclairage au musée de Mankon 212](#_Toc481962853)

[Photo 67 : Eclairage de l’espace histoire et fondements au MDC 213](#_Toc481962854)

[Photo 68: Scénographie du musée de Mankon 215](#_Toc481962855)

[Photo 69: scénographie du musée de Foumban 216](#_Toc481962856)

[Photo 70: Exposition au musée de Bafut 216](#_Toc481962857)

[Photo 71 : Exposition espace Soudano sahélienne au MDC 217](#_Toc481962858)

[Photo 72: Exposition espace présentation du Cameroun au MDC 218](#_Toc481962859)

[Photo 73: Exposition musée de Bandjoun 218](#_Toc481962860)

[Photo 74: Espace3 ; Agriculture, chasse et les objets à usages domestique au musée de Bandjoun 219](#_Toc481962861)

[Photo 75: Installation des clubs musées à l'occasion de la JIM 2012 236](#_Toc481962862)

[Photo 76 : Sortie du Kù-Mùtngu du musée 242](#_Toc481962863)

[Photo 77: sacrifice du bélier au pied de la grande lance de la justice bamoum 243](#_Toc481962864)

[Photo 78 : Visite guidée des invités particuliers 244](#_Toc481962865)

[Photo 79 : Allégeance des invités à Angwafo III fon de Mankon après l’anoblissement. 244](#_Toc481962866)

[Photo 80 : Le Fon Abumbi servant de guide à l’ambassadeur des USA au musée de Bafut le 10 février 2016 245](#_Toc481962867)

[Photo 81 : Prestations des enfants dans la cour de la chefferie Bafut 246](#_Toc481962868)

[Photo 82 : Salutation de la danse sacrée par l’ambassadeur des USA 246](#_Toc481962869)

[Photo 83 : Anoblissement de l’ambassadeur des USA 247](#_Toc481962870)

[Photo 84 et Photo 85: Cahier de visites du Musée de Bafut 250](#_Toc481962871)

[Photo 86 et Photo 87: Cahier de visites du Musée du Palais Foumban 250](#_Toc481962872)

[Photo 88  et Photo 89 : Profil géographique des visiteurs du Musée du Palais Foumban 251](#_Toc481962873)

[Photo 90: Masque Katso du musée de Bandjoun dans la cour du Lycée Medjo à Baham 265](#_Toc481962874)

[Photo 91: support de communication musée de Bafut 301](#_Toc481962875)

[Photo 92: support de communication du palais de Bafut 301](#_Toc481962876)

**LISTE DES FIGURES**

[Figure 1: Aires culturelles du Cameroun 9](#_Toc481962877)

[Figure 2: Musées du Grassfields objets de l’étude 53](#_Toc481962878)

[Figure 3: Le Cameroun et ses musées 64](#_Toc481962879)

**LISTE DES GRAPHIQUES**

[Graphique 1: Confort de la visite dans les musées des Grassfields 257](#_Toc481962880)

[Graphique 2: Expérience des visites dans les musées des Grassfields 259](#_Toc481962881)

[Graphique 3: Degré de satisfaction des publics des musées du Grassfields 262](#_Toc481962882)

**RÉSUMÉ**

L’ouverture et l’évolution des musées sont mises en évidence par les faits historiques. Cependant, les critères d’objets à collectionner et à exposer et les motivations des porteurs de projets de musées varient selon les individus, les groupes, les circonstances, les opportunités et les époques. La création des musées n’est pas seulement conditionnée par des facteurs techniques, matériels, humains et économiques, elle est fortement liée au contexte socioculturel et historique. Considérée comme la zone des musées, l’aire culturelle Grassfields du Cameroun a bénéficié d’une longue tradition de conservation des objets. Même si la situation est presque semblable à tous les musées du Grassfields, cinq musées ont été choisis comme cas d'étude dans ce travail. Il s’agit : des musées de Mankon, du Musée royal de Bafut, du Musée du Palais Royal Bamoum à Foumban, du Musée des Civilisations de Dschang et du Musée de Bandjoun. Tous ces musées ont chacun une spécificité, et qui la singularise. Vision des Rois, projets novateurs promettant en théorie une mixité de toutes natures, la rénovation et/ou construction des musées à l’intérieur des chefferies constituent d’une manière ou d'une autre, un vase clos pour la population pourtant bénéficiaire en lieu et place d’un centre de loisirs. Même si la volonté affichée de revitaliser les chefferies à travers les musées, amoindrit les possibilités d’une densification des diversités dans cet espace, édulcorant ainsi les degrés de mixité d’usage de ces espaces, ces musées constituent une « garantie symbolique » face à la crise de certaines valeurs. Loin d’être des instruments de replis identitaires, ils sont le symbole d’un réenracinement dans l’espace et dans le temps en même temps que des marqueurs culturels. Le rapport à la culture s'est transformé, induisant une logique de consommation et d'individualisation. Qu’il le veuille ou non, le musée est désormais confronté à la dure loi du marché. C’est un facteur que ces musées se doivent de prendre en compte dans leur mode de gestion, au risque d’être dépassés et de ne plus être en mesure de fonctionner correctement. L’évaluation des performances de ces musées a montré beaucoup d’insuffisances, d’amateurismes, d’opacités et de balbutiements. Les musées des Grassfields constitués pour l’essentiel des musées de chefferies et/ou d’associations, font preuve d’une gestion quasi-familiale des projets et des expositions. Or, comme le font régulièrement les nouveaux acteurs d’un marché, les musées sont obligés de lutter pour atteindre une masse critique suffisante qui leur permettra d’assurer leur survie et de se développer par des stratégies d’ouverture.

**Mots clés** : Musée, Aire culturelle, Grassfields, Management, Evaluation des musées, Enjeux actuels

**ABSTRACT**

Community museums generally reflect local histories and experiences in time and space. Their creation is thus factored not only on human, material and technical considerations but also on their socio-cultural and historical settings. One hallmark of the Grassfields cultural zone of Cameroon is its artistic ingenuity, legendary collections and living museums with unique traditional conservation practices. Cases in point include the Mankon and Bandjoun palace museums, the Bafut and Fumban royal museums, and the Dschang Museum of Civilizations. Despite their similarities, these museums are unique, each in its own right, with specificities rooted in chieftaincy institutions, identity traits and local realities yet within a context of globalization. The present study examines frameworks for the creation of Grassfields museums, their human and material management, as well as the current dynamics animating them. It explores prospects of transforming local museums into lucrative enterprises with managements that prioritize market exigencies and clientele tastes. It demonstrates that in its transformation process, culture can blend with public consumption needs and transcend local aspirations. A fusion of qualitative data collected by participatory observation, analyzed on SPSS software and presented on Excel tables produced a number of findings. First, the Grassfields have been ideal for the establishment of community museums though local populations are yet to reap the fruits of their labour. Second, far from being identity hubs, these museums have often become subjects of political of wrangling among local elites. Third, Grassfields museums have generally been managed more like family fortunes whereas their survival depends largely on the elaboration of critical pro-market practices and the formulation of pragmatic outreach programs.

**Key-Words**: Museum, Cultural Zone, Grassfields, Living Museums, Management, Current Dynamics

**INTRODUCTION GÉNÉRALE**

1. Présentation du sujet

Vois-tu […] le succès d’un musée ne se mesure pas au nombre de visiteurs qu’il reçoit, mais au nombre de visiteurs auxquels il a enseigné quelque chose. Il ne se mesure pas au nombre d’objets qu’il montre, mais au nombre d’objets qui ont pu être perçus par les visiteurs dans leur environnement humain. Il ne se mesure pas à son étendue, mais à la quantité d’espace que le public aura pu raisonnablement parcourir pour en tirer un véritable profit. C’est cela le musée. Sinon, ce n’est qu’une espèce « d’abattoir culturel ». [[1]](#footnote-1)

Par cette citation résolument claire, nous souhaitons poser le contexte de cette étude.

De plus en plus, plusieurs éléments du patrimoine matériel ou immatériel sont élevés au rang d’objet de musée et font l’objet de collection et de représentation dans des musées. Ceux-ci ne cessent pourtant de se multiplier, comme une réplique à l’effritement des frontières, à l’intensification de la communication et au développement effréné du tourisme global. Pour rendre compte du processus, la réflexion peine globalement à trouver de pierre angulaire. La naissance et l’évolution de l’institution sont pourtant riches d’enseignements. Marqué par la colonisation, le continent africain a longtemps assisté passif et impuissant à l’hémorragie de son patrimoine vers les puissances coloniales. Après les indépendances, les pays africains ont hérité des musées issus du dispositif colonial sans trop se pencher sur leur adéquation aux réalités locales. De la loi sur la protection du patrimoine culturel, aux institutions de protection du patrimoine telle que l’Institut Français d’Afrique Noire (IFAN), les pays africains se sont contentés en général, d’assurer la continuité du dispositif reçu de la colonisation. L’étude des législations nationales des anciennes colonies de l’Afrique noire montre bien l’effet de mimétisme, de même que la floraison et la prédominance des musées ethnographiques sur le continent.

Chacun sait, on croit savoir, ce qu’est un musée, en particulier dans les domaines de l’art et de l’archéologie. Cependant, le musée est une institution complexe, multiforme et multifonctionnelle. Il ne suffit pas d’ouvrir au public les portes d’une collection privée pour la transformer en musée. Le dernier quart de siècle a vu une efflorescence inédite de constructions et de rénovations des musées en même temps qu’un engouement extraordinaire du public pour les grandes expositions de ces « nouveaux musées » dont l’ouverture prend l’allure d’évènements culturels d’exception, fortement médiatisés.

Le Cameroun qui n’a pas échappé à ce phénomène, dispose d’une vingtaine de musées, pour la plupart ethnographiques. Très souvent lorsqu’on parle du Cameroun, on le présente comme étant « l’Afrique en miniature ». Par sa situation géographique, son milieu physique, ses populations, ses langues et son histoire, le Cameroun est célèbre par la qualité, la variété et la grande valeur esthétique de ses réalisations artistiques (figures de reliquaires des Fang, terres cuites des Sao, bronzes des Bamoum et des Tikar, sculptures et éléments architecturaux des Bamiléké). La culture est prise en considération au Cameroun à degrés variables, et porte essentiellement sur les disciplines artistiques telles que le théâtre, la musique et la danse au détriment des musées. Sans doute parce qu’elles relèvent des cultures populaires dont la symbolique affective est grande parmi les communautés. Actuellement, l’important de l’existant dans le domaine muséologique est constitué en grande partie des musées privés qui représentent plus de la moitié du réseau**.** L’initiative privée en matière de création et du développement des musées est antérieure aux musées publics.

Avec plus de 280 langues autochtones qui côtoient le Français et l’Anglais, langues officielles, le Cameroun est divisé en quatre aires culturelles : Fang-Béti, Sawa, Grassfields et Soudano-sahélienne. Dans l’aire culturelle Grassfields qui englobe l’Ouest et le Nord-Ouest du Cameroun, existe une importante tradition historique et culturelle, bien avant la création de l’État, et qui remonte au XVIème siècle, à travers l’organisation des Cités-États dans les chefferies et royaumes. Tous ces royaumes et chefferies ont développé des organisations socioculturelles fort complexes, et favorisé une remarquable expansion des arts. Nourri par la passion de leurs souverains à accumuler des trésors, un véritable art de cour s'y est développé tout au long des siècles, à l'instar, de ceux qu'on trouvait dans les royaumes du Bénin et d’Ashanti. Les attentes de la société et l’exigence des visiteurs sont de plus en plus élevées à l’égard des musées et ce désir justifié doit être rencontré. Il appartient aux institutions muséales, à leurs responsables et à leurs concepteurs, d’élaborer des outils plus performants qui répondent aux besoins de la société du troisième millénaire. Dans cette mouvance, la nécessité est d’autant plus grande d’une réflexion approfondie et d’une étude systématique du phénomène musée. C’est dans cette dynamique que se positionne cette étude intitulée : « Musées dans l’aire culturelle Grassfields au Cameroun : collections, management et enjeux actuels ».

1. Raisons du choix du sujet

Cinq raisons sous-tendent le choix de ce travail.

La première raison est d’ordre scientifique ; ce champ reste encore très peu exploré. Certes quelques études ont été faites sur les musées au Cameroun par les historiens, archéologues et sociologues, mais elles sont pour la plupart d’ordre général. La richesse de ce secteur d’activité est peu connue du grand public et sous valorisée. Cette étude s’inscrit dans une perspective de continuité. Depuis quelques années, nos travaux de recherches ont porté sur la question des musées au Cameroun. Nous avons l’ambition d’approfondir l’étude du vaste champ des musées des Grassfields. Cette étude est initiée pour montrer l’importance des musées de cette aire culturelle du Cameroun et faire connaître sa richesse à la communauté scientifique et aux pouvoirs publics. Ces données peuvent être exploitées dans la perspective de la valorisation du patrimoine culturel en général et du secteur muséal en particulier, de la promotion du tourisme culturel et du développement. Siddhartha Prakash souligne la nécessité des recherches sur les savoir-faire en ces termes :

Les savoirs traditionnels sont transmis de génération en génération par la tradition orale. Ils ne sont pas bien documentés, ce qui pose des problèmes pour leur conservation. Il y a un besoin pressant de documenter et de préserver les connaissances détenues par les anciens et les communautés… La protection de ces connaissances pourrait également aider à rehausser leur image dans l’arène du développement. La valeur de telles connaissances est souvent négligée par les approches réductrices modernes à la science. [[2]](#footnote-2)

Cette recherche sur les musées dans la mouvance des études muséologiques au Cameroun, marque notre contribution à l’écriture de la muséologie au Cameroun en général et des musées de l’aire culturelle des Grassfields en particulier.

La deuxième raison est le renouveau muséal au Cameroun, voire de la *muséomania*[[3]](#footnote-3) en vogue, liée à la soudaine attention portée sur les musées sur le devant la scène culturelle nationale, conjointement avec le dynamisme surprenant de leur rénovation, et la place importante qu’y a acquise le public. L’ouverture des musées est ainsi devenue un grand événement culturel en ce début du XXIè siecle. Presque partout, l'on voit naître de nouveaux bâtiments, s'ouvrir de nouveaux chantiers et, finalement, c'est d'un bout à l'autre du triangle national que les musées se développent, se multiplient et s'étendent. Aucun autre établissement culturel n'a connu ce rythme de développement[[4]](#footnote-4). Probablement près de 80% des musées du Cameroun ont été créés dans les années 2000. Il y a lieu de comprendre l’évolution de ce riche secteur d’activité et de reconstituer son histoire. En effet, les institutions muséales sont importantes dans la mesure où les objets conservés de tous temps portent les marques des civilisations, de l’histoire, de la philosophie des peuples. Ils sont riches en symboles et porteurs de messages qu’il importe de reconstituer, de déchiffrer ou d’interpréter. A ce sujet, Engelbert Mveng écrit : « L’histoire négro-africaine est écrite en œuvres d’art. Le déchiffrement de cette histoire ouvre une page d’épigraphie singulière et inédite. Il n’est plus vrai de dire que l’histoire négro-africaine manque des documents écrits, ce qui est vrai c’est que souvent nous sommes analphabètes devant son écriture »[[5]](#footnote-5).

Une autre interrogation en relation à cette *muséomania*, a également contribué à l'orientation de la recherche. C‘est celle de savoir comment s’effectue le passage du simple élément naturel ou culturel à un élément fédérateur, identitaire, d’attachement affectif et dont on se doit de protéger, conserver, voire transmettre au sein des générations d’une nation, d’une région, d’une commune, d’une ethnie ou d’une famille ? C’est une question visant à comprendre le(s) mode(s) opératoire(s) de muséalisation exploité(s) par les différents acteurs intervenant dans la chaine de l’institution muséale. L'importance de cette interrogation réside dans le fait qu'elle est une piste servant à débrouiller le flou qu’entraine l’usage à outrance de la notion de musée qui tend de plus en plus à conduire au tout-musée.

La troisième raison porte sur la démocratisation à l’accès aux musées au Cameroun. Cette situation est préoccupante au regard de la définition du mot musée. Cette institution de service public a pour but de démocratiser l’accès à la culture ; de rendre accessible la culture pour tous. Cette notion complexe a fait l’objet de plusieurs définitions. Elle peut apparaître comme un « mot-valise » d’où la nécessité d’apporter des clarifications. Elle représente d’abord, un projet politique. La démocratisation culturelle est le fait des politiques, et s’inscrit dans les politiques culturelles depuis la fin de la IVè République en France[[6]](#footnote-6). Ce projet de démocratisation de la culture, pour être compris dans son ensemble, se présente sous deux sens. Dans un premier temps, la démocratisation peut se concevoir par le nombre, c'est-à-dire, « la croissance en volume de la population aux guichets d’entrée de l’institution »[[7]](#footnote-7). Cette première assertion, bien qu’acceptée n’est pas exclusive des objectifs de la démocratisation de la culture. Un second sens, complémentaire, présente la « démocratisation d’une pratique, comme diminution des écarts de pratique entre différentes catégories des publics »[[8]](#footnote-8), ou encore de rendre accessible, non plus au plus grand nombre d’individus, mais à tous les individus. Il est question ici d’assurer la plus vaste audience à son patrimoine. L’individu fait sien de manière durable et inconsciente, des valeurs, des connaissances, dans ses rapports avec le monde. Ces acquisitions sont les habitus. Les habitus, dispositions acquises du fait des expériences et de la socialisation primaire et secondaire, conditionnent les pratiques quotidiennes de l’être humain, notamment culturelles. Selon le degré de socialisation culturelle, les individus se rendront ou non dans les lieux culturels. Il existe aussi des obstacles non matériels à la fréquentation des musées. La distance géographique entre l’individu et le musée constitue une réelle barrière à sa volonté de visite. La question des tarifs est déterminante, mais insuffisante pour comprendre l’absence de certains publics au sein des établissements culturels. La société ne conçoit plus la délectation de la même manière. Le musée ne doit plus rester dans une dialectique d’autorité morale, intellectuelle. Il y a lieu de se remettre en question sur les méthodes d’ordre culturel.

La quatrième raison est liée à la problématique des musées en Afrique. Le colloque organisé en atelier au Benin, Togo et Ghana par l’ICOM du 18 au 23 novembre 1991 sur le thème « Quel musée pour l’Afrique ? Patrimoine en devenir » s’inscrit dans ce schéma d’analyse critique du musée en Afrique. D’après une enquête réalisée préalablement à cette rencontre dans 32 pays africains et dont les résultats sont exposés dans les Actes du colloque, il ressort que les musées sont dans une situation très peu reluisante. Le musée doit répondre aux besoins et aux aspirations des Africains et doit être intégré au processus de développement de l’Afrique. Ceci pose toute la problématique de la réorientation des musées africains existants et calqués sur le modèle occidental. Il ne suffit pas d’ouvrir au public les portes d’une collection privée ou publique pour la transformer en musée. Cette situation a contribué à asseoir notre conviction sur la nécessité de repenser et de tendre vers une nouvelle conception du musée en Afrique. Bien que les professionnels africains à cette occasion aient exposé les difficultés du monde muséal africain et prôné unanimement une réorientation, nous déplorons le fait que cette rencontre se soit limitée à constater l’échec des musées et leur inadaptation aux réalités locales, sans de véritables propositions concrètes. La défaillance remarquable de ces rencontres est d’être restée très théorique. Une réalité est de dire nous avons besoin de nouveaux musées, une autre est de faire des propositions pragmatiques pour ne pas tomber dans les mêmes travers.

La cinquième et dernière raison est liée aux enjeux actuels du musée. Étant une représentation de la population locale, régionale ou nationale, il doit considérer la localité, la région ou le pays non seulement comme son sujet d’étude et de patrimonialisation, mais comme son objet d’action culturelle et éducative. Au moment où un âge nouveau s’ouvre dans l’histoire des musées, que l’on pourrait qualifier de « temps du public » selon les termes de Dominique Poulot, se soulèvent dans tous les musées des réflexions sur la question des publics. Après avoir connu leur âge d’or au XIXè siècle, et une longue traversée du désert au XXè siècle, les musées se trouvent soudainement portés sur le devant la scène culturelle conjointement par le dynamisme surprenant de leur rénovation, et par la place importante qu’y a acquise le public. « Nous sommes passés d’une époque où on parlait du « musée comme enjeu », à l’époque présente où nous sommes appelés à parler des « enjeux du musée »[[9]](#footnote-9). Dans le premier cas, le terme « enjeu » désignait une fonction symbolique, liée à la fabrication du patrimoine ; dans le second cas, il est lié aux préoccupations et attentes situées en dehors du champ délimité par les missions de conservation, d’étude scientifique et de diffusion. Un peu partout, on ausculte la fréquentation et on y attache les enjeux identitaires, de politiques culturelles, aussi bien en termes de démocratisation, de développement local que de médiation et de prestige. En effet, les années 1990 sont celles des grands complexes culturels. Cette explosion muséale est une preuve de prestige et de positionnement identitaire. Hugues de Varine se fait l’écho de ce phénomène dans un article intitulé « Le big bang des musées »[[10]](#footnote-10) :

Ce contexte de développement global met le musée en contact, plus ou moins obligé, avec des domaines qui n’étaient pas jusqu’ici dans son orbite. C’est ainsi qu’il est appelé à participer à la dimension culturelle du développement, à la mise en valeur de la « ressource patrimoine », à contribuer à l’image de la collectivité, à participer aux efforts d’intérêt général pour l’emploi, la formation, l’éducation.

1. **Cadre conceptuel**

Pour une bonne compréhension de cette étude, il est judicieux de définir les concepts clés utilisés régulièrement dans ce travail. La clarification de ces termes est d’une importance capitale car elle permet une meilleure compréhension de cette thématique de recherche. Il s’agit de : aire culturelle, aire culturelle Grassfields, musée, collections, management et enjeux actuels des musées.

1. **Aire culturelle**

Historiquement liée à une classification occidentale du monde, de la même façon que d’autres concepts des Sciences Humaines et sociale à vocation globalisante, forgés à l’époque coloniale (« culture », « civilisation », « peuple »), la notion d’« aire culturelle » apparaît complexe, fluctuante selon les disciplines, et susceptible d’interprétations contradictoires.

La définition de la notion « d'aire culturelle » a considérablement varié selon les décennies et les approches. La polysémie intrinsèque du concept est néanmoins fondée sur des invariants analysés par Yves Chevrier[[11]](#footnote-11), qui distingue :

1) des espaces-objets précisés par un, plusieurs ou la totalité de ses traits (des zones du monde, des langues, des cultures, des histoires, etc.) ; sous cet angle cette notion postule une assez grande homogénéité à l'intérieur d'une aire donnée, et une plus ou moins grande hétérogénéité vis-à-vis des autres territoires avoisinants.

2) des secteurs de connaissance, construisant un savoir pluridisciplinaire sur l’Autre extra européen, à partir des deux approches-souches que sont les textes et le terrain, et qui recoupent la définition anglo-saxonne ;

3) des dispositifs de formation et de recherche inscrits dans la réalité matérielle – revues, départements, instituts, recrutements, formation.

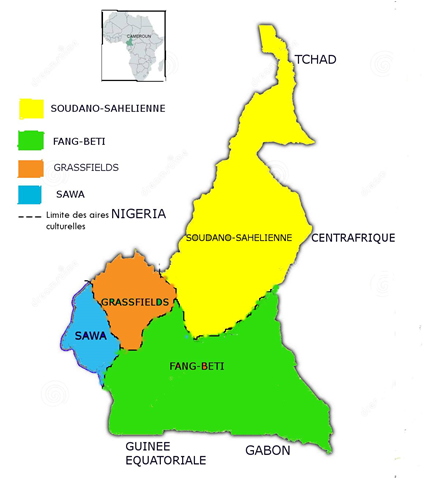
L’usage du concept apparaît à l’évidence fondamentale pour l’anthropologie sociale et culturelle et l’ethnologie, disciplines travaillant sur les aires extra-européenne et sur de nombreuses thématiques liées à l’identité. De la même façon, les études de Lettres et littérature sont ancrées dans des contextes culturels locaux et globalisés. Il va de même pour la géographie, d’ailleurs à l’origine du concept, ainsi que des études linguistiques, dont les chercheurs sont à la fois concentrés sur des cas de figures parfois isolés et reliés aux « aires culturelles ». Les historiens apparaissent dans une moindre mesure, impliqués bien que l’exemple de Fernand Braudel montre tout l’intérêt d’une plus grande prise en compte d’espaces larges. La muséologie, très fortement attachée à la notion de territoire, n’entre pas non plus en conflit avec cette approche. Par les objets qu’elle construit, par les pratiques qu’elle mobilise et par les questions qu’elle soulève, notamment en termes de culture, la recherche sur les « aires culturelles » participe au renouvellement d’une véritable pensée sur l’Autre. L’analyse de cette dialectique Nous-Autres, à niveaux multiples, se réfère autant à la discursivité occidentale qu’aux représentations locales ; en d’autres termes, elle donne à penser un monde en mouvement[[12]](#footnote-12).

1. **Aire culturelle Grassfields**

Le terme Grassfields est utilisé pour désigner les hautes terres de l’Ouest-Cameroun. Les « Grassfields » ou « Grassland » (pays des prairies) constituent une zone de culture spécifique historiquement composée d’un ensemble de chefferies dont la taille et la complexité ont, de tous temps, considérablement varié. Le Cameroun, « toute l’Afrique en un pays ou une Afrique en miniature », comme le dit le slogan touristique, présente une grande diversité de peuples, de cultures et de paysages. Le pays est divisé en quatre grandes aires culturelles.

* L’aire soudano-sahélien couvrant trois régions administratives : l’Adamaoua, le Nord, et l’Extrême-Nord ;
* L’aire Fang-Béti qui couvre trois régions administratives : le Centre, le Sud et l’Est ;
* L’aire Sawa qui comprend les régions du Littoral et du Sud – Ouest ;
* L’aire Grassfields qui s’étend sur deux régions administratives : l’Ouest et le Nord-Ouest et une petite bande du Sud-Ouest notamment le Lebialem.

*Figure 1: Aires culturelles du Cameroun*



Source : Les grandes régions artistiques du Cameroun[[13]](#footnote-13)

Le terrain d’étude se divise en trois zones : le Nord-Ouest, le Nord-Est et l’Est pour le pays Bamoum et la vallée du Mbam, le Sud où sont implantés les Bamiléké. Cette existence de deux « Grassfields » (anglophone et francophone) n’est pas très étonnante. En effet, le partage du Cameroun en 1916 entre la France et l'Angleterre après la défaite de l'Allemagne à la première guerre mondiale, tout comme le « charcutage » de l’Afrique par les puissances coloniales, s’est fait de manière arbitraire, c’est-à-dire sans tenir compte de la continuité culturelle sur le terrain.

1. **Musée**

Le terme « musée » désigne aussi bien l’institution que l’établissement ou le lieu généralement conçu pour procéder à la sélection, l’étude et la présentation de témoins matériels et immatériels de l’Homme et de son environnement. La forme et les fonctions du musée ont sensiblement varié au cours des siècles. Leur contenu s’est diversifié, de même que leur mission, leur mode de fonctionnement ou leur administration. Au moment où la plupart des pays ont établi, au travers de textes législatifs ou par le biais de leurs organisations nationales, des définitions du musée, le Cameroun n’a aucune définition spécifique.

Premier directeur du Conseil International des Musées (ICOM), Georges Henri Rivière s’est investi dans l’élaboration des définitions du musée. L’article II des statuts de l’ICOM en 1951 définissait le musée comme :

Tout établissement permanent administré dans l’intérêt général en vue de conserver, étudier, mettre en valeur par des moyens divers et essentiellement exposer pour la délectation et l’éducation du public un ensemble d’éléments de valeurs culturelles : collections d’objets artistiques, historiques, scientifiques et techniques, jardins botaniques et zoologiques, aquariums…

Les trois caractéristiques majeures de l’institution muséale sont présentes dans cette définition :

- le caractère permanent ;

- la conservation et la mise en valeur des collections variées ;

- l’accès au public.

Toutefois, la définition du musée va évoluer pour mettre l’accent sur d’autres caractères importants du musée. L’ICOM, en 1974, fait apparaître l’expression « sans but lucratif » dans la nouvelle définition du musée, ce qui révèle la valeur non marchande des collections conservées dans le musée et précise que celui-ci n’est pas une institution commerciale. Si Georges Henri Rivière considère la question des définitions du musée comme sa « personnelle tapisserie de Pénélope, son rocher de Sisyphe », c’est que le musée n’est pas figé, bien au contraire ; il doit être souple et flexible pour être une vraie vitrine de la société dont il collecte, conserve et diffuse la mémoire.

La définition professionnelle du musée la plus répandue reste à ce jour celle qui est donnée depuis 2007 dans les statuts du Conseil International des Musées : « Le musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l’humanité et de son environnement à des fins d'études, d’éducation et de délectation ».[[14]](#footnote-14)

La notion de permanence, telle qu’on la retrouve dans la définition de l’ICOM, doit être précisée ici. D’une certaine manière, le terme est redondant, car le concept d’institution inclut déjà le caractère de permanence : le musée apparaît comme une forme stable que la société s’est donnée pour accomplir ou garantir un certain nombre de fonctions précises, en l’occurrence la préservation et la transmission du patrimoine ainsi qu’un travail lié au développement des connaissances à partir du sensible[[15]](#footnote-15). Le terme de permanence n’implique cependant pas la sclérose : la forme du musée peut fluctuer et se réinventer de génération en génération. En revanche, « permanent » s’oppose à « éphémère » (lié à une temporalité brève). Le musée, en tant qu’institution, repose sur un contrat intergénérationnel. Cela n’exclut pas qu’un musée, en tant qu’établissement (et non pas l’institution dans son ensemble) puisse avoir une durée de vie plus brève (quelques années). Mais la fonction du musée, de manière générale, repose sur la longue durée.

Cette définition remplace donc celle qui a servi de référence au même conseil durant plus de trente ans : « Le musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l’homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose à des fins d’études, d’éducation et de délectation ».[[16]](#footnote-16)

Les différences entre les deux définitions, à priori peu significatives ajoute le patrimoine immatériel et quelques changements de structure de manière à ce que la recherche ne soit plus le principe moteur du musée. Ce principe a été remplacé par les fonctions générales du musée. Elle est une preuve de l’amélioration constante du concept de musée. Alors que l’aspect immatériel n’entrait pas en ligne de compte il y a quelques années dans la définition du musée, l’adoption de la convention de l’UNESCO sur la sauvegarde du patrimoine immatériel en 2003 a réorientée cette définition.

Karl Scheiner définit quant à lui le musée comme « un lieu où des choses et les valeurs qui s’y attachent sont sauvegardées et étudiées, ainsi que communiquées en tant que signes pour interpréter des faits absents »[[17]](#footnote-17) ou, de manière tautologique, le lieu où se réalise la muséalisation.

Ces dernières définitions englobent aussi bien les musées que l’on appelle virtuels (et notamment ceux qui se présentent sur support papier, sur cédéroms ou sur internet) que les musées institutionnels plus classiques, incluant même les musées traditionnels, qui étaient plus des abattoirs ou au mieux des cas, des magasins d’objets que des collections au sens habituel du terme.

Au-delà de toutes ces définitions du musée, nous considérons comme musée dans ce travail, pour nous exprimer comme Rivière :

Un miroir où cette population se regarde, pour s’y reconnaître, où elle recherche l’explication du territoire auquel elle est attachée, jointe à celles des populations qui l’ont précédée, dans la discontinuité ou la continuité des générations. Un miroir que cette population tend à ses hôtes pour s’en faire mieux comprendre, dans le respect de son travail, de ses comportements, de son intimité. Une expression de l’homme et de la nature. L’homme y est interpellé dans son milieu naturel[[18]](#footnote-18).

La définition du musée, proposée par l’ICOM, n’évoque pas directement le principe des collections : le musée « acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l’humanité » et non des collections. On peut envisager trois raisons pour lesquelles les termes « musées » et « collections » sont évoqués conjointement : (1) Un musée pourrait ne pas avoir de collections ; (2) Il existe d’autres collections que celles des musées et qui devraient être protégées et promues ; (3) musées et collections sont présentés comme des synonymes. D’où la nécessité de lever l’équivoque.

1. **Musées et collections**

Si pour le sens commun, musées et collections pourraient être présentés comme des synonymes (3), aucune définition rigoureuse n’intègre ce principe. En revanche, de nombreuses définitions du musée placent les collections au cœur du dispositif muséal (c’est par exemple le cas de la définition de la *Museums Association britannique*[[19]](#footnote-19)). Cette caractéristique apparaît comme la forme classique du musée (le Louvre ou le British Museum), telle que définie à partir du XVIIIe siècle et dont l’activité est centrée autour d’une collection d’objets matériels. C’est une telle conception qui a pu faire dire à certains conservateurs qu’un musée sans collection matérielle ne serait pas un musée. De telles réactions sont notamment apparues, durant les années 1970, lors de la création de nouvelles formes de lieux de mémoire, telles que les écomusées, constitués à partir d’un territoire et d’une population, bien plus que de collections[[20]](#footnote-20). Cette discussion a ultérieurement été largement influencée par le développement de la notion de patrimoine immatériel, mais aussi par celle des cybermusées.

Il convient de distinguer nettement collections matérielles et immatérielles. La définition théorique du musée, dans un sens large inclut les cabinets de la Renaissance, le musée classique, les écomusées, les musées de voisinage ou les cybermusées[[21]](#footnote-21). Cette définition se fonde sur l’idée de collection, qui n’est pas toujours composée d’éléments matériels. Aux collections classiques d’objets matériels peuvent en effet se substituer des bases de données, mais aussi une mémoire collective partagée par un groupe. En revanche, ce qui distingue le travail muséal de celui d’un centre culturel, porte justement sur le rapport à la collection et aux connaissances (scientifiques, identitaires, etc.) qui en sont tirées. La quête de connaissances, à partir de collection, constitue l’axe du travail muséal qu’on retrouve également dans les recherches scientifiques.

Dans cette perspective, on peut conclure que (3) musées et collections ne sont pas synonymes, mais (1) que le musée sans collection n’est pas un musée : un écomusée ou une base de données sur internet intègrent également une collection. En revanche, il importe de savoir (2) si l’instrument porte sur d’autres collections que les collections muséales. On peut en effet évoquer certaines collections, appartenant à des institutions publiques ou des personnes privées, qui n’ont pas de caractère muséal au sens strict du terme : elles ne sont pas reconnues comme musées, mais bien comme collections (elles ne sont par exemple pas ouvertes au public, il n’y a pas de travail de recherche ou de politique de préservation).

Michael Ames (1986[[22]](#footnote-22), 1992[[23]](#footnote-23)) suggère de considérer le musée comme un artefact qui nous apprendrait des choses sur notre société. Il illustre le parcours socio-historique d'une société impérialiste et plus qu'à des objets, il donne accès à une réflexion anthropologique sur lui-même et ce qu'il expose. Il déplore aujourd'hui la rupture du musée avec l'anthropologie qui s'est désintéressée de la culture matérielle pour se tourner vers les phénomènes de la vie culturelle. Michael Ames propose un modèle nouveau de musée qui pourrait être un agent de changement social, où l'autorité du conservateur pourrait être remise en cause, et où les autochtones seraient les sujets parlants de l'exposition et non plus les objets

1. **Collection**

Il n’existe actuellement pas de définition, internationale ou préparée par l’ICOM, du terme de collection. La *Museums Association* (Grande Bretagne) en a établi une qui se fonde essentiellement sur son caractère matériel[[24]](#footnote-24). Il est proposé d’étendre la réflexion du musée notamment pour intégrer d’autres visions du musée, telles qu’elles se développent en Amérique latine à d’autres types de collections, notamment, immatérielles.

La notion de collection, telle qu’elle est employée dans la résolution 46 de la 36ème conférence générale de l’UNESCO, est vaste, puisqu’elle intègre les collections publiques et privées, de toute nature, quelle qu’elle soit : collections muséales ou de bibliothèques, d’archives, dépôts archéologiques, mais aussi collections de boites d’allumettes ou d’échantillons commerciaux, collections réalisées dans un but commercial, collections de données informatiques. La collection constitue un concept très vaste, qui ne saurait être utilisé tel quel dans un instrument international. Il est suggéré de préciser la notion de collection par deux adjectifs, chacun présentant un sens relativement restreint : on pourra ainsi parler de collection muséale et de collection patrimoniale. La collection muséale est liée à la définition du musée donnée plus haut. Il vaut mieux, dans cette perspective, insister sur le caractère d’inscription dans l’inventaire du musée plutôt que de parler d’appartenance ou de propriété du musée, le titre de propriété pouvant être détenu par une autre personne morale ou privée. La collection patrimoniale[[25]](#footnote-25) intègre aussi bien les collections muséales que celles demeurant entre des mains privées, mais pouvant faire l’objet de mesures particulières.

Si le terme de collection est unanimement adopté par tous les types de musée pour qualifier cet ensemble regroupé dans un cabinet de curiosité, la chambre des merveilles ou le musée, en revanche la composition de ces collections recourt à des termes variés. Samuel Quiccheberg[[26]](#footnote-26) qui signe le premier traité de muséologie au XVIe siècle parle « d’objets fabriqués avec art », « d’objets merveilleux », « de trésors rares », « de peintures ». Fragments de la réalité, savamment classés en « *mirabilia* », « *naturalia* », « *artificialia* », ces collections sont constituées de merveilles, de raretés, de curiosités aux XVIIe et XVIIIe siècles. La mise en étude de ces collections, avec le développement des sciences va les qualifier selon le vocabulaire des disciplines.

Les musées d’art vont rassembler des collections « d’œuvres d’art », les muséums d’histoire naturelle recherchent « les spécimens », les musées d’anthropologie s’intéressent aux « artefacts », les musées techniques aux « témoins exemplaires ». Des qualificatifs viennent prolonger parfois cette dénomination, la notion de type liée au spécimen, de chef-d’œuvre lié à la notion d’œuvre. La notion « d’antiques », longtemps usitée par les musées d’art est à présent plus désuète. En revanche, le terme de « *cultural relic* » est encore utilisé concernant les objets archéologiques et historiques. D’un point de vue scientifique, on parle aussi de « documents » ou « d’items » pour neutraliser les connotations de concepts attachés à des disciplines. Depuis un siècle, l’emploi du terme « objet » s’est progressivement imposé comme dénominateur commun, sans pour autant disqualifier tous les autres.

La collection est théoriquement la condition de la constitution d’un musée puisqu’une des fonctions essentielles du musée est de préserver pour les générations à venir.

D’une manière générale, une collection peut être définie comme un ensemble d’objets matériels ou immatériels (œuvres, artefacts, mentefacts, spécimens, documents d’archives, témoignages, etc.) qu’un individu ou un établissement a pris soin de rassembler, de sélectionner, de classer, de conserver dans un contexte sécurisé et le plus souvent de communiquer à un public plus ou moins large, selon qu’elle est publique ou privée[[27]](#footnote-27).

Le concept de collection figure parmi ceux les plus ceux les plus répandus dans le monde des musées, même si on privilégie de nos jours, la notion d’« objet de musée ». On dénombre trois acceptations possibles du concept, celui-ci variant essentiellement en fonction de deux facteurs : le caractère institutionnel de la collection d’une part, la matérialité ou la non-matérialité des supports d’autre part :

1- Le terme « collection » étant d’usage commun, on a régulièrement tenté de distinguer collection de musée et autres types de collections. Les collections peuvent être ainsi définies comme « les objets collectés du musée, acquis et préservés en raison de leurs valeurs exemplative, de référence ou comme objets d’importance esthétique ou éducatrice »[[28]](#footnote-28).  Le musée doit mener normalement une politique d’acquisition. Il sélectionne, achète, collecte, reçoit. Le verbe « collectionner » est peu utilisé, car trop directement lié au geste du collectionneur privé ainsi qu’à ses dérives[[29]](#footnote-29), c’est-à-dire le collectionnisme et l’accumulation, appelés péjorativement « collectionnite ». Dans cette perspective, la collection est conçue à la fois comme le résultat et comme la source d’un programme scientifique visant à l’acquisition et à la recherche, à partir des témoins matériels et immatériels de l’homme et de son environnement. Ce dernier critère ne permet cependant pas de distinguer le musée de la collection privée, dans la mesure où celle-ci peut être réunie dans un objectif parfaitement scientifique, de même qu’il arrive parfois au musée d’acquérir les collections privées, parfois développées dans une intention bien scientifique. C’est alors le caractère institutionnel du musée qui prévaut pour circonscrire le terme.

2-La définition de la collection peut également être envisagée dans une perspective plus générale rassemblant collectionneurs privés et musées, mais en partant de sa matérialité. Celle-ci, dès lors qu’elle est constituée d’objets matériels comme le fut encore le cas, encore récemment, pour la définition de l’ICOM, se circonscrit par le lieu qui l’abrite. Ainsi Kryzystol Pomian définit la collection comme « tout ensemble d’objets naturels ou artificiels, maintenus temporairement hors du circuit d’activité économique, soumis à une protection spéciale dans un lieu clos aménagé à cet effet, et exposé au regard »[[30]](#footnote-30). Il définit la collection par sa valeur essentiellement symbolique, dans la mesure où l’objet perd son utilité ou sa valeur d’échange pour devenir porteur de sens ou de signification.

3-L’évolution récente du musée et notamment la prise en compte du patrimoine immatériel a mis en valeur le caractère plus général de la collection, tout en faisant apparaître de nouveaux défis. Les collections plus immatérielles (savoir-faire, rituels ou contes, mais aussi performances…) incitent la mise au point de nouveaux dispositifs d’acquisitions. La seule matérialité des objets devient ainsi parfois secondaire et la documentation du processus de collecte que l’on retrouve depuis longtemps, tant en archéologie qu’en archéologie change de nature pour se présenter comme information déterminante, laquelle accompagnera non seulement la recherche, mais aussi les dispositifs de communication au public. Cette évolution amène la conception d’une acceptation plus large de la collection, comme un ensemble d’objets conservant leurs singularités et rassemblés de manière intentionnelle, selon une logique spécifique[[31]](#footnote-31).

C’est cette dernière acceptation, plus ouverte, qui englobe aussi bien les collections classiques des musées, mais également un rassemblement de témoignages, de souvenirs, qui est adoptée à cette étude. Dans la perspective de la muséologie, la définition de la collection trouve son origine dans les collections particulières. L’histoire des musées est intimement liée aux collectionneurs privés. Lorsqu’on examine attentivement la constitution des collections des musées, on constate qu’elles sont le fruit du travail de collectionneurs. Le musée est avant tout un produit de son époque, engendré par les croyances, l’ordre social, l’idéologie prépondérante et les moyens de production de son temps. La création des musées n’est pas seulement conditionnée par des facteurs techniques, matériels, humains et économiques, mais est fortement lié au contexte socioculturel et historique. L’ouverture et l’évolution des musées sont mises en évidence par les faits historiques. Mais les critères d’objets à collectionner et les motivations varient selon les individus, les groupes, et les époques.

Faire l’histoire des musées et des collections est une autre manière d’appréhender le musée comme terrain. Plusieurs approches ont été mises en œuvre. Celle qui est sans doute la plus répandue consiste à faire l’histoire des musées à titre d’institutions pour dégager les similarités et les singularités, comprendre le fonctionnement administratif, et poursuivre l’évolution des pratiques muséales (Ames 1992[[32]](#footnote-32) ; Barringer et Flynn 1998[[33]](#footnote-33) ; Bennett 1995[[34]](#footnote-34) ; Stocking 1985[[35]](#footnote-35)). Comme la plupart des musées ont à leur origine des collections privées, certains chercheurs jugent plus opportun de commencer par l’histoire des collectionneurs et des collections (Baudrillard 1968[[36]](#footnote-36) , Pomian 1987[[37]](#footnote-37) , Pearce 1992[[38]](#footnote-38), 1994[[39]](#footnote-39), 1995[[40]](#footnote-40); Poulot 1997[[41]](#footnote-41)). Faire la biographie des collectionneurs permet de comprendre la logique de la constitution des collections et de voir à quel point la collection représente l’incarnation et la projection du collectionneur, l’érige en agent social qui transforme une matière chaotique en un système d’ordre et de sens. La prise de possession d’objets et l’élaboration des séries complètes transportent le collectionneur hors de lui et le projettent dans le monde social. Une troisième approche consiste à étudier l’objet lui-même et ses déplacements dans le temps et dans l’espace (Appadurai 2001[[42]](#footnote-42) ; Feest 1998[[43]](#footnote-43) ; Meyers 2001[[44]](#footnote-44) ; Thomas 1991[[45]](#footnote-45) ; Turgeon 2010[[46]](#footnote-46)). L’étude du mouvement des objets d’une personne à une autre et d’une culture à une autre, par le biais de l’échange, tant à l’intérieur qu’à l’extérieur du musée, offre la possibilité de mieux comprendre la vie sociale des objets : les rituels de prise de possession, les mécanismes d’appropriation et de désappropriation, les manipulations lors des recontextualisations culturelles et les transformations de sens.

1. **Management**

Le terme management, d’origine anglo-saxonne mais utilisé couramment en français, est similaire au mot gestion. Le management muséal est l’action d’assurer la direction des affaires administratives et financières du musée ou plus généralement, l’ensemble des activités qui ne sont pas exclusivement liées aux spécificités du musée (conservation, recherche, communication). En ce sens, le management muséal comprend aussi les tâches liées aux aspects financiers (comptabilité, contrôle de gestion, finances) et juridiques du musée, de maintenance et de sécurité, l’organisation du personnel mais aussi aux processus stratégiques et de planification générale des activités du musée.

Traditionnellement, c’est le terme *administration* (du latin *administratio*, service, aide) qui a été utilisé pour définir ce type d’activité pour le musée, mais aussi, de manière plus globale, l’ensemble des activités permettant le fonctionnement du musée. Légitiment dérivée de la logique de la fonction publique, l’action d’administrer lorsque le fait désigne un service public ou privé, signifie le fait d’en assurer le fonctionnement, tout en assumant l’impulsion et le contrôle de l’ensemble des services. La notion de service (public) avec une affinité religieuse, celle de sacerdoce, lui est étroitement associée.

De nos jours, on parle de management stratégique des musées avec pour grand thème l’action. L’action stratégique du musée correspond à une étape clé de sa stratégie. Après une phase d’observation de l’environnement, qui comprend l’analyse des tendances générales, l’analyse du secteur d’activité (le fonctionnement des musées), et l’analyse des mouvements des concurrents, le musée est censé se retourner sur lui-même et formuler les orientations stratégiques. Ces orientations stratégiques se déclinent en de nombreuses décisions, elles-mêmes traduites en actions, répercutées au sein du musée, selon les niveaux de responsabilités. La chaine logique utilisée en management stratégique s’établit donc ainsi : Analyse-Formulation-Décision-Action.

L’action stratégique peut ainsi prendre de multiples formes. Il peut s’agir de positionnement concurrentiel. Dans ce cas, les dirigeants du musée mettent en œuvre une politique générale qui amène les visiteurs à percevoir différemment l’offre proposée par le musée. L’idée directrice s’appuie le plus souvent sur le rapport entre la valeur perçue par les visiteurs (en termes de qualité, d’image et de services) et le prix à payer pour la visite. La deuxième modalité de l’action stratégique correspond au choix d’investissement dans des ressources spécifiques pour le développement du musée. Ces investissements concernent aussi bien des ressources physiques (rénovation), de ressources technologiques, (achats de nouveaux équipements) de ressources humaines (recruter un personnel qualifié bien rémunéré), ou des ressources de conseil (cabinets d’expert, veille stratégique, Brain trust). Un troisième exemple d’action stratégique consiste au rapprochement du musée avec d’autres pour travailler en synergie et complémentarité. La forme la moins contraignante est le partenariat.

Ceci étant, l’orientation économique actuelle privilégie l’économie de marché entrainant le recours de plus en plus fréquent de management. Les notions de mise en marché et de marketing muséal ont considérablement transformé le musée en soi. Ainsi, certains des points les plus conflictuels en matière d’organisation de politique muséale sont directement conditionnés par l’opposition au sein du musée, entre une certaine logique de marché et une logique plus traditionnellement régie par les pouvoirs publics. En découlent notamment le développement de nouvelles formes de financements (diversité de boutiques, location des salles, partenariats financiers) et notamment les questions de droit d’entrée dans les musées.

1. **Enjeux des musées**

Le mot clé pour comprendre les transformations de la société et les problématiques qui commencent à se dessiner à l’intérieur des musées au XIXe siècle est : enjeu. L’enjeu capital est de savoir comment les représentations commencent à se réguler dans les espaces d’expositions et comment le goût de l’art propre de la haute culture, commence à s’institutionnaliser et à devenir la norme.

La prolifération des musées a provoqué également des disparités, des luttes de sens et de signification dans le monde entier. Les institutions muséales ont établi des critères pour la mise en place des expositions. Cela a conduit à des transformations sociales profondes dans les régimes de la représentation. Les musées se sont emparés de la prise de décisions, des moyens et des techniques légitimes qui servent à la divulgation des œuvres d’art, des objets et des sujets. Nous constatons ainsi une accélération dans la manipulation des ressources et des collections. L’hégémonie qu’exerce le musée à travers l’exposition a conduit souvent à la production de vérités et de savoirs. Mais l’exposition parfois contribue aussi à la production de préjugés[[47]](#footnote-47). Le texte de Cameron Duncan Ferguson sur « le Musée comme Temple ou Forum » ouvre ce débat. L’auteur réfléchit sur le musée et la relation qu’il établit avec le pouvoir et le savoir.

En dépit des erreurs et de ces limites, il faut tout de même avouer que les classes sociales, qui en avaient le pouvoir, nous ont donné des musées qui sont en quelque sorte des temples où sont enchâssées les choses qu’ils croyaient être significatives, importantes et de valeur. Le public acceptait généralement l’idée selon laquelle si elles étaient dans le musée, non seulement elles étaient considérées comme véritables, mais de plus elles représentaient certaines normes de qualité. Et si le musée disait qu’il en était ainsi pour ceci ou pour cela, on le considérait alors comme une vérité. Ainsi, pendant un certain temps, le musée fut l’endroit où vous pouviez vous rendre pour comparer vos propres perceptions ou réalités avec la vision soi-disant objective de ce qui était accepté et approuvé dans votre société.[[48]](#footnote-48)

L’analyse de Cameron a une tendance marxiste quand elle affirme que les classes sociales possèdent le pouvoir et les moyens de production qui construisent la valeur de l’objet et les savoirs autour d’eux. Le public, assimilé à la pratique civilisatrice des institutions, est donc sensé accepter la vision, la voix, le discours du musée. Si les musées ne sont pas homogènes ni dans leurs pratiques d’exposition, ni dans leurs collections, la critique de Cameron Duncan est valide à toutes les catégories de musées mais elle ne s’applique pas avec le même degré, parce qu’ il y a eu une prolifération des petits musées (petit budget), musées communautaires, souvent concentrés sur la culture de tous les jours ou de l’héritage local ; et d’autre part, les musées entreprises ; "*corporate museums*", les musées monuments icône de l’architecture, les musées « superstar » et les « méta-musées » .

« Nous sommes passés d’une époque où on parlait du « musée comme enjeu », à l’époque présente où nous sommes appelés à parler des enjeux du musée »[[49]](#footnote-49). Dans le premier cas, le terme d’« enjeu» désignait une fonction symbolique, liée à la fabrication du patrimoine ; dans le second cas, il est lié aux préoccupations et attentes situées en dehors du champ délimité par les missions de conservation, d’étude scientifique et de diffusion. Un peu partout, on ausculte la fréquentation et on y attache les enjeux de politiques culturelles, aussi bien en termes de démocratisation, de développement local que de médiation. Cette institution de service public a pour but de rendre accessible la culture pour tous. Cette notion est complexe et a fait l’objet de plusieurs définitions. Elle peut apparaître comme un « mot-valise » d’où la nécessite d’apporter des clarifications.

Elle représente d’abord, un projet politique. La démocratisation culturelle est le fait des politiques, et s’inscrit dans les politiques culturelles depuis la fin de la IVe République en France. Ce projet de démocratisation de la culture pour être compris dans son ensemble, se présente sous deux sens. Dans un premier temps, la démocratisation se conçoit par le nombre, c'est-à-dire, « la croissance en volume de la population aux guichets d’entrée de l’institution »[[50]](#footnote-50).

Cette première assertion, bien qu’acceptée n’est pas exclusive des objectifs de la démocratisation de la culture. Un second sens, complémentaire, présente la « démocratisation d’une pratique, comme diminution des écarts de pratique entre différentes catégories des publics »[[51]](#footnote-51), ou encore, de rendre accessible, non plus au plus grand nombre d’individus, mais à tous les individus. Il est question ici d’assurer la plus vaste audience à son patrimoine. Cette logique ne correspond plus seulement à celle de l’offre culturelle, c'est-à-dire les expositions proposées par les musées des Grassfields, mais à la mise en place d’actions spécifiques pour certaines catégories de publics qui ne trouvent pas des facilités à bénéficier de l’offre culturelle du musée national du fait de certains obstacles mis en relief par la sociologie de la culture et des pratiques culturelles. Ces obstacles sont avant tout symboliques, relevant de la socialisation culturelle. L’individu fait sien de manière durable et inconsciente, des valeurs, des connaissances, dans ses rapports avec le monde. Ces acquisitions sont les habitus. Les habitus, dispositions acquises du fait des expériences et de la socialisation primaire et secondaire, conditionnent les pratiques quotidiennes de l’être humain, notamment culturelles. Selon le degré de socialisation culturelle, les individus se rendront ou non dans les lieux culturels. Il existe aussi des obstacles non matériels à la fréquentation des musées. La distance géographique entre l’individu et le musée constitue une réelle barrière à sa volonté de visite. La question des tarifs est déterminante, mais insuffisante pour comprendre l’absence de certains publics au sein des musées des Grassfields. Entre dérives entamées, impasses certaines et voies d’avenir possibles, entre le rappel vite incantatoire de la grandeur du projet de culture enfanté par les lumières et les séductions facilement démagogiques du marketing d’aujourd’hui, il est difficile de s’y retrouver. Et pourtant la question ne saurait laisser indifférent l’homme cultivé. L’avenir du musée est un enjeu de civilisation, rien de moins.

Si Germain Bazin pronostiquait dans les années 1960 la fin des musées, alors en proie à de virulentes critiques, constatant sa nature illogique et monstrueuse, le temps ne lui a pas donné raison. Au contraire les musées se sont multipliés, diversifiés, et tout peut devenir désormais objet de musée. Il semble ne plus avoir de limite à son expansion. Avec l’ouverture aux cultures du monde, mais aussi l’intégration des cultures populaires au sein des institutions de légitimation et de reconnaissance, le musée intègre tout. De cannibale, il devient boulimique avec le renouvellement frénétique des produits et la disparition des traces du passé. S’il doit témoigner de son époque, le musée d’ethnologie se pose la question de ce qu’il doit conserver pour rendre compte d’une société.

1. **Cadre théorique**

Traiter des musées renvoie à plusieurs champs de la muséologie qui s’imbriquent. Ce travail s’est appuyé sur trois grands débats théoriques : La nouvelle muséologie, le musée post-ethnologique et l’africanisation des musées.

**La nouvelle muséologie**

De nos jours, le terme de muséologie n’est toujours pas couramment utilisé dans tous les pays. C’est principalement aux États-Unis et en Grande Bretagne que l’on retrouve les plus grandes réticences : « *museology* » y est encore peu utilisé sinon, parfois de manière générale, pour traiter de ce qui se rapporte au musée ; c’est surtout les termes *museum studies* et *museum work* qui sont d’usage. La résistance du monde anglo-américain, qui possède les associations professionnelles nationales les plus importantes et constitue une proportion considérable de la production scientifique ou philosophique sur le musée, créée un évidement un obstacle important à l’utilisation unanime de ce terme. Un accord semble cependant se dégager pour reconnaitre au musée la nécessité de s’appuyer sur un *corpus* théorique multidisciplinaire, au même titre que la bibliothéconomie ou l’archivistique, amenant à la professionnalisation du monde des musées.

La nouvelle muséologie constitue dans l’histoire récente des musées, la manifestation, le bouleversement des valeurs engendré à partir de la fin des années 1960. L’idéologie anticolonialiste trouve dans son application intérieure des terrains d’expérimentation. Il convient de revaloriser « la Culture des Autres », celle des oubliés de l’Histoire[[52]](#footnote-52). Ceci se fait en démultipliant la culture, et en parlant à l’instar de Michel de Certeau de « la Culture au pluriel »[[53]](#footnote-53) .

La nouvelle muséologie a peut-être permis le glissement d’une muséologie de restitution, où le discours préside à l’exposition, mais où la collection demeure centrale, à une muséologie d’interprétation où le discours est lui-même le sens de l’exposition, avec des objets mis à son service. Contrairement, au musée d’histoire classique qui se consacre trop souvent aux cultes des reliques, le Mémorial de Caen va être précurseur de ces établissements qui ne mettent pas la collection au centre, mais la mise en scène d’un discours historique illustré selon les besoins par les objets.[[54]](#footnote-54)

L'aspect communautaire, le rapport aux minorités ou au passé colonial ; autant de nouvelles problématiques, ainsi que de nouvelles approches muséologiques émergent. Il en ressort que s'ils veulent se fonder une nouvelle légitimité, les musées doivent établir un nouveau rapport aux objets. Du « musée temple » au « musée forum », l’institution muséale s’est progressivement tournée vers la société et la communauté en adoptant des missions et des fonctions inédites. De nouvelles pratiques muséologiques ont vu le jour, telles que l’écomuséologie, la muséologie participative et la muséologie sociale. Issus de ces réflexions, le musée de société et les institutions qui en relèvent ont investi de nouveaux champs de pratique. Par ailleurs, le musée s’est progressivement dématérialisé par l’apport des progrès technologiques, offrant de nouvelles possibilités à l’expographie, mais également en raison de l’importance croissante du patrimoine immatériel dans la construction et la valorisation identitaire des groupes culturels. Le musée est donc devenu ce lieu où l’identité et la mémoire collective sont recueillies et mises à la vue du public. Isac Chiva préfère d’ailleurs regrouper ces institutions sous la nomination de « musées d’identités collectives », qui permet d’exprimer ce lien intrinsèque entre la nouvelle muséologie et la communauté[[55]](#footnote-55). En outre, le musée est désormais fréquenté pour assouvir un besoin d’insertion culturelle ou sociale et d’enracinement[[56]](#footnote-56). Du coup, le mouvement de la nouvelle muséologie et les pratiques qui s’en sont inspirées l’ont bien démontré : l’objet matériel, à lui seul, ne suffit plus à la représentation complexe de la société et de son histoire.

Le concept de « nouvelle muséologie » n’apparait qu’au cours des années 1980 pour qualifier les expériences novatrices de la décennie précédente[[57]](#footnote-57).Ces expériences bénéficient d’un soutient local, communautaire très important. Les expériences dont il est question ont pour caractéristique commune le rapport résolument différent qu’elles génèrent avec la population avec laquelle le musée est destiné. Sa première composante n’est pas vraiment originale : le rapport à l’identité, le projet culturel spécifiquement destiné aux habitants du territoire auquel le musée s’identifie, sont déjà présents dans les *Heimatmuseen[[58]](#footnote-58)*. Mais la deuxième composante est contextuelle et s’inscrit dans la tradition des luttes d’émancipation des populations menées dans le monde ; qu’elles soient ouvrières (s’appuyant sur les doctrines marxiste ou maoïste) ou rurale (l’éducation comme pratique de la liberté, selon les principes de Paulo Freire).

Le contexte révolutionnaire apporte un esprit de radicalité et de besoin de changement, un espoir de « grand soir » de la muséologie, comme l’illustre l’emblématique Déclaration de Santiago du Chili de 1972[[59]](#footnote-59). Cette déclaration, élaborée lors d’une réunion conjointe d’experts en muséologie et des spécialistes du développement rural ou du monde de l’éducation, invite à un repositionnement du musée afin de freiner la situation déséquilibre technologie/culture qui menace dangereusement le monde. Cela, il parviendra à l’accomplir par l’interdisciplinarité, par le rôle social que peut faire jouer le patrimoine, par la prise de conscience qu’il peut donner dans les régions rurales qu’urbaines (sur les problèmes de l’environnement social ou écologique, sur le développement urbain) et par son rôle d’éducation permanente, de diffusion des connaissances.

Cette approche bénéficie d’un soutien important, sans lequel la reconnaissance internationale ne serait sans doute importante. Les deux directeurs successifs de l’ICOM de cette époque ; Georges Henri Rivière (1948 à 1965) puis Hugues de Varine (1965 à 1974) œuvrent de manière à promouvoir un tel changement dans le monde muséal. Rivière est le premier à « théoriser » ce mouvement, en partant notamment du travail effectué au Creusot, mais également des premiers musées de plein air français. Le concept d’écomusée, imaginé par ces deux chevilles ouvrières de l’ICOM, apparait en 1971 afin d’opposer au musée classique une variante plus dynamique et de définir les premières tentatives françaises. La définition évolutive (1971-1980) que donne Rivière à ce concept prend d’abord la connotation strictement environnementale, écologique d’un musée de temps et de l’espace dont la superficie ne se résume pas au seul bâtiment principal, mais englobe l’ensemble du territoire.

L’essai de théorisation de « l’écomusée communautaire » proposé par Hugues de Varine parait en 1978. Varine qui a participé à la réunion de Santiago du Chili, apporte une dimension plus internationale au développement du concept. Le projet ecomuséal dans cette perspective vise essentiellement le développement communautaire et s’oppose au musée classique. Il vise à construire l’avenir de la société, d’abord par une prise de conscience, ensuite par l’engagement de l’initiative créative. Les écomusées suscitent l’engouement et donnent naissance en France en 1982 à l’association Muséologie nouvelle et expérimentation sociale (MNES) et en 1985, au Mouvement International pour une Nouvelle Muséologie (MINOM).

Selon André Desvallées, il n’existe pas de nouvelle muséologie par rapport à une ancienne, mais plutôt une bonne et une mauvaise, la tentation de présenter le nouveau en opposition l’ancien jugé peu convaincant semble avoir plus de partisans. Ainsi, le Britannique Peter Vergo, éditeur de l’ouvrage "*The New museology*" paru en 1989, s’insurge –t-il contre « l’ancienne muséologie », axée sur les questions de méthode et pas assez sur les objectifs du musée[[60]](#footnote-60). Ce dont s’occupe la " *new museology*" de Vergo, qui découle de l’objectif formulé par l’ICOM ou par Burcaw, est l’étude du musée vue sous un angle plus critique, c’est-à-dire l’interaction entre le politique, les parcs d’attraction et l’exposition des objets, l’étude du comportement des visiteurs dans l’exposition. Deux ans plus tard, c’est au tour de la Royal Academy de Londres d’intituler son forum annuel *New museology* en examinant les nouvelles interactions entre l’art et l’architecture. Cette fois, ce sont les architectes de nouveaux musées (Hollein, Foster, Venturi), les directeurs des centres d’art contemporain (Amman), les artistes (Buren, Kosuth, Weiner) ou les collectionneurs (Panza) qui tendent de répondre aux nouveaux problèmes posés par l’art contemporain dans un cadre muséal.

Ce courant critique n’est pas un sans évoquer la « muséologie de rupture », illustrée par Jacques Hainard (et Marc-Olivier Gonseth) à travers les nombreuses expositions du musée d’Ethnographie de Neuchâtel (Suisse), par une approche totalement désacralisante de l’objet. Pour rompre la relation de délectation et de sublimation qui s’instaure entre le visiteur et l’œuvre de Mona Lisa à une statue Tshokwe, Hainard impose par l’expographie une lecture intellectuelle active. D’où cette définition de la « la muséologie de rupture » essentiellement centrée sur l’exposition :

Raconter une histoire avec un début et une fin, troubler l’harmonie, susciter l’esprit critique, provoquer l’émotion dans la compréhension et la découverte de sens nouveaux définissent pour moi quelques paramètres de ce qui signifie exposer. Dès lors, l’objet précieux ou banal peut être soumis à une lecture autre, à un questionnement qui lui donne du sens en l’inscrivant dans un univers autre que celui qui oppose le beau à la laideur.[[61]](#footnote-61)

Avec l'expansion du musée comme « entreprise muséale » au cours des deux dernières décennies, les fonctions traditionnelles semblent perdre du terrain au profit de fonctions nouvelles devenues nécessaires pour assurer la survie de l'institution. Le besoin d'argent amène les musées à marcher sur une ligne étroite entre le désir de réaliser leur mandat et la nécessité de se rapprocher du modèle que Stephen Weil (1997) nomme " *Social Enterprise*"*[[62]](#footnote-62)*. Un phénomène récent touchant à la fois les fonctions traditionnelles et nouvelles surgit dans le milieu muséal. Pour favoriser la commercialisation du musée, en dernier recours, un bon nombre de musées en Amérique du Nord licencient du personnel œuvrant dans la conservation pour intégrer de nouvelles fonctions au musée[[63]](#footnote-63). Concrètement, les gestionnaires du secteur des arts empruntent au management des fonctions reconnues comme étant classiques en gestion des affaires telles que le financement et le marketing[[64]](#footnote-64). Il en est de même pour l’industrie touristique qui, depuis la fin du XXe siècle, considère les musées comme des attractions importantes. Par exemple, la ville de Bilbao en Espagne est devenue l'une des destinations les plus prisées d'Europe en raison du Musée Guggenheim de Bilbao, situé dans cette ville[[65]](#footnote-65).

La nouvelle muséologie affirme alors que la collection ne peut être suffisante à faire sens et que l’objet doit être au service d’autre chose, de ce qu’on veut lui faire dire et de à qui on le dit. Elle se caractérise par un changement profond d’avec la muséologie classique, si souvent prisonnière de la collection, incapable de s’en émanciper pour offrir une proposition cohérente. Les deux nouvelles tendances, valorisation du discours ou valorisation du public, ne seront pas nécessairement présentes de la même manière et pas toujours développées de concert dans les projets. La « muséologie de la rupture » de Jacques Hainard signifie cette volonté de remettre au centre le propos et de construire une histoire que le musée raconte[[66]](#footnote-66). Il ne suffit plus de montrer pour convaincre, il faut dire. L’autre tendance de la nouvelle muséologie, qui est plus fréquente, vise à expliquer. Elle estime que des médiations sont indispensables pour développer et accompagner le public dans son appréhension. L’un met en avant le discours, au risque de l’élitisme, l’autre met en avant le public, au risque de la démagogie. C’est cette seconde approche qui s’est davantage peu développée au Cameroun et sur laquelle cette recherche voudrait insister.

La nouvelle muséologie va s’appuyer largement sur le paradigme éducationnel qui vise à remettre l’enfant au centre des dispositifs, en place des savoirs, dirait-on aujourd’hui. Ceci correspond à la volonté de penser le public comme l’enjeu prioritaire, mais avec des motivations et des effets contrastés. Car s’il s’agit de mieux s’adresser aux publics en prenant en compte sa situation réelle, ses codes culturels et ses habitus, c’est pour mieux l’accompagner là vers où on entend le conduire, comme l’épistémologie bachelardienne y a également invité.[[67]](#footnote-67)

La nouvelle muséologie en plaçant le souci des publics en première ligne va conduire à privilégier aussi les médiations dans les espaces d’exposition. Là où rien n’existait, des accompagnements sont mis en place, là où ils sévissent dans leur âpreté, l’évaluation permet d’affiner et d’améliorer les contenus pour les rendre plus opérationnel. Qui se plaindrait d’un texte plus lisible, d’une mise en exposition plus compréhensible, d’un parcours plus cohérent, d’une meilleure efficacité dans une borne multimédia ? La nouvelle muséologie a sans conteste apporté un regard neuf, qui pourrait encore inspirer utilement bien des concepteurs aujourd’hui. Mais elle nous semble avoir ouvert à ses dépens d’autres voies plus controversées.

La préoccupation pour les publics dont la nouvelle muséologie fait la promotion est devenue une réalité actuelle pour tous les musées. À preuve, une des premières responsabilités que le Louvre de Paris a inscrit dans sa mission, à la suite de sa réorganisation dans les années 1990, a été de connaître les attentes et besoins du public, et d'y répondre. Les autres composantes de la mission, incluant celle en rapport avec les collections et le développement de l’héritage culturel, sont maintenant principalement orientées vers les visiteurs actuels et futurs. La fréquentation des publics des musées africains en général et du Cameroun en particulier est d’ailleurs au centre des problématiques des musées en Afrique.

C’est dans cette perspective de nouvelle muséologie, à travers une réflexion globale sur le phénomène muséal et ses différentes formes que se présente cette recherche. Parmi les caractéristiques de cette mouvance, on retiendra une architecture adaptée du lieu, le soin apporté aux techniques muséographiques et à la fonctionnalité du bâtiment, la volonté de concevoir les musées pour les masses, le développement de la professionnalisation du personnel et celui des techniques de communication ou d’accueil des publics, l’amplification des expositions temporaires à grandes échelles. De tels projets ont pour caractéristiques d’attirer davantage les publics avec une incidence de dérivée positive sur la création des richesses ainsi que le développement économique et touristique de la ville où elle se situe.

**Mutation des musées ethnographiques : le musée post-ethnologique**

Les musées ethnologiques européens  décolonisent et se cherchent une nouvelle destination par ce que délaissés par les chercheurs et les artistes ou accablés de leurs critiques, soumis au principe d’inaliénabilité qui les condamne à l’accumulation, obligés de déployer des moyens de plus en plus coûteux pour conserver des objets qui n’étaient pas toujours destinés à durer, contraints de justifier leur existence par des expositions adaptées à un public aux origines diverses et aux attentes nouvelles, où chacun doit retrouver des bribes de son identité.

Ainsi à Londres, le Museum of Mankind s’est dissous dans le British Museum. Sous la pression de la nouvelle anthropologie anglaise, marxiste et postmoderne, ses collections sont sorties de leur « ghetto ethnologique » pour réintégrer, par zones géographiques, la haute culture du plus vaste musée des civilisations d’Europe. En France, la vision humaniste qui avait présidé à la création du Musée de l’Homme en 1937 n’a pas résisté. Le modèle du Musée de Quai Branly Jacques Chirac fait des émules parmi d’autres grands musées européens en pleine réorganisation. Le Musée Royal de l’Afrique Centrale de Tervuren en Belgique a fermé ses portes en 2013. Il rouvrira en 2017 après une rénovation en profondeur qui devrait faire plus de place à l’histoire de la colonisation et à l’Afrique contemporaine, représentée à Bruxelles par une importante communauté congolaise. En Allemagne, le Château de Berlin en cours de reconstruction abritera le futur Humboldt Forum qui récupère les collections ethnologiques et d’art asiatique de Dahlem. Son site internet le présente comme « la vitrine du monde pour le monde », un lieu qui privilégie « la curiosité plutôt que le préjugé, la clarté plutôt que l’idéologie, un lieu vivant où les cultures du monde peuvent se développer et s’échanger, en quoi il se distingue des musées d’ethnologie traditionnels ».

Pour Clémentine Deliss devenue directrice du Weltkulturen Museum ou musée des cultures du monde de Frankfort en 2010, ces grands musées en pleine mutation ne se remettent pas véritablement en question. Animés par la nécessité politique de tourner la page de la colonisation et de respecter les exigences d’un public aux origines multiculturelles, ils disparaissent ou bien se transforment en vastes musées « des cultures du monde » à grand renfort d’effets scénographiques et multimédia, privilégiant l’image à l’objet et le spectacle à la réflexion. Pour elle, les anthropologues, et ces nombreux chercheurs aux disciplines hybrides nées dans le sillage des *cultural studies*, restent trop éloignés des musées et de leurs collections. Convaincue que toute connaissance passe par l’expérience matérielle et sensorielle et que les musées restent des lieux d’éducation privilégiés, notamment pour ceux qui n’ont pas accès à des formations universitaires, Deliss veut surmonter le divorce entre l’université et le musée, réconcilier la réflexion intellectuelle et la culture matérielle et réactiver ses objets « orphelins ». Pour cela, elle fait appel à ceux dont elle connaît la capacité à articuler la pensée et la matière et à assumer pleinement la subjectivité de leur point de vue : les artistes[[68]](#footnote-68).

Pour son premier catalogue, *Object Atlas, Fieldwork in the Museum[[69]](#footnote-69)* publié en 2011, elle demande à Paul Rabinow[[70]](#footnote-70) de rédiger la préface*.*  Il y expose son concept d’un « musée contemporain »[[71]](#footnote-71) débarrassé des séquelles de la pensée coloniale ; « Le défi, écrit-il, est de transformer une collection d’unités séparées en un lieu dynamique d’expérimentation et de réflexion sur notre histoire, notre futur et notre connectivité inconfortable et incertaine ».  Cesser d’y traquer « l’autre » pour chercher le « nous ». Guérir le musée malade par la « remédiation » qui sort les objets de leurs catégories habituelles (« ethniques » et « tribales ») pour les soumettre à d’autres contextes d’interprétation, et par « l’assemblage » qui connecte de façon positive et valorisante des objets, des expériences et des idées entre eux[[72]](#footnote-72). C’est ce concept de musée qu’elle appelle « post-ethnologique » que Deliss tente de réaliser à Frankfort. Ce concept remet en perspective les objets ethnographiques du musée et questionne l’anonymat et la fonctionnalité perdue.

Créés en pleine période coloniale, les musées ethnographiques sont devenus gênants. Les gens doivent être conscients de la force de leur histoire : ce n’est pas le cas en Afrique. Le musée peut participer à la création d’une confiance nouvelle que les Africains doivent retrouver. L’État colonial a enfermé les musées dans l’Afrique traditionnelle et « authentique ». Du coup, les Africains ont pensé que leur avenir était derrière eux. Pourtant, il appartient aux Africains de construire leur avenir. Les musées doivent œuvrer à cette sensibilisation. Montrer le meilleur de la création contemporaine africaine participe à la construction de cette confiance. Voilà en quoi les musées peuvent aider au développement du continent. Les musées doivent aussi pouvoir nous permettre d'intégrer notre passé en nous et de nous intégrer en lui, et ce, en encourageant la participation de la communauté.

**Africanisation des musées**

Ce courant pose toute la problématique de la réorientation des musées africains calqués sur le modèle occidental. Alpha Omar Konaré prône une réforme absolue de la conception du musée en Afrique quand il affirme :

réussir (…) le triple défi de la démocratisation, de la décentralisation et de l’intégration : démocratisation par une large participation des populations dans l’orientation, la gestion et l’animation des musées, les musées devant parler les langues nationales et s’ouvrir aux sciences techniques ; décentralisation par la création de musées locaux favorisant le contrôle des populations, ici aussi et dès maintenant il faut libérer toutes les initiatives privées ; intégration régionale par l’affirmation d’ensemble régionaux homogènes et dynamiques. [[73]](#footnote-73)

Les actes de de rencontres, Bénin, Ghana, Togo, 18-23 novembre 1991, ont contribué à asseoir la conviction sur la nécessité de repenser et de tendre vers une nouvelle conception du musée en Afrique ce d’autant que les maux qui minent le bon fonctionnement des musées en Afrique sont divers autant que variés :

L’idée du musée tel qu’il se présente actuellement est un héritage colonial qui ne s’insère pas nécessairement dans les réalités socioculturelles des africains ;

Les musées africains manquent d’autonomie financière, de personnel qualifié ;

Il y a un déficit d’animation pour rendre vivant le musée en Afrique et attirer la population locale ;

Les objets exposés dans les musés une fois sortis de leur contexte originel perdent toute signification pour la population qui ne sent plus le besoin de s’y intéresser.

Quelles stratégies adopter pour intéresser les Africains au musée, faut-il réinventer le musée en Afrique ?  Moussa Ndiaye[[74]](#footnote-74) pose le problème de l’appropriation du musée par les populations africaines. Il fait le constat que le musée est perçu comme une institution étrangère n’ayant rien à voir avec les réalités locales. Il expose le dilemme auquel sont confrontés les professionnels africains de la culture dans la gestion des musées actuels. Il réaffirme que « le véritable changement en Afrique dans le domaine du patrimoine viendra d’elle-même, de ses initiatives et d’une volonté des populations soutenue toutefois par le politique ». Il est donc évident qu’il appartient aux Africains de concevoir leur propre musée, celui qui leur convient le mieux. Ce faisant, il revient aux instances dirigeantes des pays africains de soutenir et de promouvoir cette réforme institutionnelle.

Yacouba Konaté[[75]](#footnote-75) dénonce le déracinement des objets africains de leur contexte originel et exposés inondés de lumière dans les musées, ce qui les dépouille de caractère mystérieux. Ceci vaut surtout pour les objets cultuels. Il pose le problème de la relation des objets avec leur contexte de création et constate que le musée demeure en dehors du champ d’intérêt des populations pour diverses raisons dont le principal est le désenchantement. En fait entre les objets du musée et la population, il y a comme un charme rompu (…) parce qu’il arrache l’objet de culte ou de prestige à son niveau d’authenticité pour le projeter dans le registre de l’art.

Joseph Adandé[[76]](#footnote-76) va plus loin en proposant la réinvention du musée africain. L’analyse critique qu’il fait du musée est pertinente et réaliste lorsqu’il écrit que « le musée en Afrique au Sud du Sahara est plutôt une institution « dévoreuse de sous », qu’elle ne sait en générer (…), j’ose conclure qu’aujourd’hui et de façon globale, le musée appauvrit bien plus qu’il n’enrichit notre continent et notre peuple, ne vaudrait-il pas mieux alors s’en séparer ? »*.* Aller jusqu’à cette extrémité peut paraître choquante à première vue, mais à y voir de près, Adandé n’exprime que l’importance de la remise en cause des musées actuels dans la société africaine. Il constate au Bénin un engouement pour la création de musées privés tous calqués sur le modèle ethnographique et historique. Créés dans l’espoir d’attirer les touristes et les nationaux et de remporter des gains, ces musées naissent avec un déficit congénital car leurs créateurs ne pensent pas toujours aux contraintes et exigences d’un musée. Relevant que les Béninois ne vont pas au musée, il justifie ce désintéressement de la population par le fait que le musée tel qu’il se présente au Bénin est considéré comme la « chose du Blanc ».

Ce travail s’inscrit dans une perspective d’africanisation du musée, il faut « sauver quelque chose » ce d’autant la notion de patrimoine est à relativiser et qu'il existe, aux Grassfields par exemple, d'autres objets de culture jusqu'ici dédaignés par l'Occident, pour reconstituer, communiquer, argumenter et, surtout, produire le passé historique de l'Afrique.

1. **Cadre spatial et humain de l’étude**

Le présent travail de recherche s’appuie sur l’aire culturelle Grassfields du Cameroun qui englobe les régions de l’Ouest, Nord-Ouest et s’étend au département de Lebialem dans la région du Sud-Ouest. Elle couvre une superficie de 31 192km² pour une population de 3 890 168 habitants[[77]](#footnote-77). L’existence de deux Grassfields (anglophone et francophone) n’est pas fortuite. En effet, le partage du Cameroun en 1916 entre la France et l'Angleterre après la défaite de l'Allemagne à la première guerre mondiale, tout comme la majeure partie de l’Afrique par les puissances coloniales, s’est fait de manière aussi « excentrée qu’elle soit », c’est-à-dire sans tenir compte de la continuité culturelle sur le terrain.

Cette aire culturelle est constituée de hauts plateaux qui s’étendent de part et d’autre d’un alignement d’édifices volcaniques orientée Nord-Est/ Sud-Ouest, marquant la cassure dite « ligne du Cameroun ». Cette ligne est jalonnée au Grassfields par le Mont Oku (3008m), le Mont Cameroun (4094m). Cet arc montagneux divise cette partie en trois :

* À l’Ouest, les plateaux de la région du Nord-Ouest ;
* À l’Est, les plateaux bamoum ;
* Le Sud où sont implantés les Bamiléké.

Région de collines verdoyantes en raison de sa fertilité, les Grassfields sont organisés en chefferies à la tête desquelles trône le chef, puissant et respecté. Tout est concentré sur la personne du roi *Fon, Fù* ou *Fo* selon les localités. Il s’entoure encore aujourd’hui d’une cour et possède un palais, lieu d’unification de tout le peuple. Ce palais, par sa spécificité, est l’un des témoignages d’un art très élaboré avec ses piliers de bois sculptés, son mobilier d’apparat dont de magnifiques trônes. Des tenues rituelles comme les masques sont arborés par les membres des associations coutumières lors de diverses cérémonies et célébrations.

Chaque chefferie est un groupement, avec un territoire bien délimité, un peuple avec son histoire, ses us et coutumes. C’est une société formée de groupes patrilinéaires de tailles inégales, n’ayant aucun lien de parenté. C’est le sentiment solidaire du groupe qui est l’élément fédérateur de la société. Avant la colonisation, les chefferies des Grassfields (Ouest et Nord-ouest) étaient des micro-états souverains. Depuis 1960, année de la création de l’Etat camerounais, l’administration reconnaît ces entités en tant que structures traditionnelles chargées d’assister les organismes administratifs dans l’exercice de leurs fonctions. (Décret n°77/245 du 15 juillet 1977 portant organisation des chefferies traditionnelles).

Le relief est modelé en collines aux sommets arrondis entre lesquelles les cours d’eaux ont creusé des vallées à fond marécageux où prolifèrent les palmiers-raphia, si utiles pour la construction, la boisson (vin de raphia) et la fabrication d’objets d’arts et usuels aussi divers que variés. La faune est composée d’éléphants, antilopes, buffles, singes, hyènes, panthères, crocodiles, oiseaux, a aujourd’hui périclité à la suite de l’urbanisation et de la chasse excessive. Certaines espèces de cette faune à l’instar du lion, la panthère, l’éléphant et le serpent se retrouve dans les représentations artistiques.

Centre d'impulsion des valeurs sociales et identitaires, la chefferie traditionnelle est de manière séculaire, le lieu par excellence où le patrimoine, qu'il soit matériel ou immatériel, vit au quotidien et participe à la diffusion des valeurs ancestrales chère aux communautés. Le concept « Cases patrimoniales » est un élément constitutif du label « Route des Chefferies ». Ce sont des musées communautaires réalisés au sein des chefferies partenaires du Programme Route des Chefferies. Ces petits musées valorisent le patrimoine culturel de la chefferie au moyen d’une exposition présentant la chefferie et ses particularités, et par le développement d’une thématique spécifique (l’écriture, l’art, l’esclavage, la danse). La conception de ces musées s’inscrit dans une démarche participative, un comité d’usagers est constitué et approuvé par la totalité de la communauté qui va définir les orientations de ces musées et les modalités du chantier des collections. L’emplacement des musées est soigneusement choisi. Il s’agit d’un site très significatif pour l’ensemble de la communauté y compris les jeunes : les chefferies.

1. **Revue de la littérature**

Pour mener à bien cette étude, nous avons eu recours à une revue de la littérature riche et variée qui met l’accent sur l’état de la question des musées du Cameroun et du le monde en général et celui des Grassfields en particulier.

1. **Le Musée**
   1. **Le musée : un concept en perpétuelle évolution**

*La muséologie selon Georges Henri Rivière*[[78]](#footnote-78)est l’un des principaux ouvrages, de ce travail. Même s’il n’est pas récent, il est évident que la conception vivante du musée qui transparaît dans cet ouvrage nous intéresse à plusieurs égards. Dans la rubrique « Musée et société à travers le temps et l’espace », Georges Henri Rivière montre que la notion de musée, même s’il elle n’a pas été désignée comme tel au début de la société, a toujours fait partie des réalités humaines avant de passer à l’étape d’institution.

Dominique Poulot[[79]](#footnote-79) trouve que les musées sont devenus en une génération l'une des institutions culturelles les mieux considérées et les plus fréquentées à travers le monde. La préoccupation des publics, désormais centrale, illustre une politique de développement culturel tandis que la multiplication des collections nourrit une redéfinition des patrimoines. L'organisation des établissements, davantage professionnelle, répond à des exigences politiques et sociales, mais aussi à des contraintes éthiques et communicationnelles inédites ; en particulier, les impératifs de la médiation et de l'exposition entraînent l'apparition de nouveaux métiers. L'analyse de l'institution s'inscrit au croisement de l'anthropologie de la culture, de la sociologie du travail ou des organisations, et de l'histoire des objets.

Marc Terrisse[[80]](#footnote-80), donne des clefs de compréhension de l'évolution contemporaine des musées. Les musées, en effet, répondent à des problématiques complexes qui dépassent le secteur traditionnel de la culture. Ils sont devenus de véritables vecteurs de développement territorial impliquant à la fois l'éducatif, le social, l'économique et le tourisme. Même si l'auteur propose des critères de réussite des projets de musées à travers l'analyse de plusieurs exemples localisés principalement en Europe et en Amérique du Nord, certains sont tout de même applicables dans les musées des Grassfields.

Cerlis et Denis Chevallier[[81]](#footnote-81) dans leur ouvrage issu de rencontres organisée en mars 2011 dans le contexte de la mise en place d'un nouveau musée de société à l'échelle de la Méditerranée (le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée), visent au-delà des expériences relatées de leurs réussites et de leurs échecs, à mettre en évidence le rôle essentiel que doivent continuer à jouer les musées de société et de civilisation dans l'édification des citoyens de demain. Chargés de traduire pour un large public les grandes questions de notre temps, les musées de civilisation(s) ou de société(s) sont plus que jamais sollicités pour apporter à nos contemporains les repères utiles à la compréhension des mutations actuelles et des enjeux de la mondialisation : accélération et amplification des circulations et des échanges, effets des nouvelles technologies de la communication, redéfinitions profondes des territoires et des modes de vie. La prise en compte de ces évolutions correspond pour l’institution muséale à un véritable changement de paradigme. À la quête nostalgique des identités perdues doit se substituer celle de la multiplicité des points de vue sur un monde multipolaire aux interconnexions infinies. Les musées de société(s) doivent être à la fois les interprètes, les médiateurs et les acteurs de ces dynamiques nouvelles. Ils garantissent et transmettent un patrimoine, et simultanément se réinventent dans des dispositifs en devenir. Ce sont les métamorphoses les plus récentes de plusieurs des musées de société(s) ou de civilisation(s) en Europe et en Amérique du Nord qui fournissent la matière des analyses proposées dans cet ouvrage. Elles éclairent les grands défis auxquels sont confrontées les institutions muséales aujourd’hui : nouveaux objets, nouvelles modalités de transmission, nouveaux publics et *in fine* nouvelle mode d’insertion dans la cité.

André Gob et Noémie Drouguet[[82]](#footnote-82) couvrent le très large éventail des points de vue, montrent les interactions et mettent en lumière les conditions de l’équilibre nécessaire entre les différentes fonctions que le musée est appelé à exercer. Cet ouvrage porte un regard appuyé sur la dimension politique de l’institution muséale et rend compte des développements récents des techniques muséographiques. Pour cela, il est indispensable que les institutions connaissent mieux les publics, pour mieux les sensibiliser et les accompagner : non pas pour répondre à une demande pré formatée, mais pour être efficaces dans leurs propos.

André Gob[[83]](#footnote-83) dans le même sillage de la 2e édition du Nouvel âge des musées de Jean-Michel Tobelem[[84]](#footnote-84), qui est une somme de réflexions utiles aussi bien aux professionnels des musées et de la culture qu'à tous ceux qui se préoccupent des mutations fondamentales du secteur culturel dans le monde contemporain, présente en tout état de cause le paysage muséal actuel et ses mutations. Le musée, comme noble institution de sauvegarde, de transmission culturelle et d’ouverture au monde, a-t-il vécu ? Est-il en passe de rejoindre le paradis de nos idéaux trahis, ou l’enfer des formules épuisées ? Quid de son âme, en tout état de cause ? C’est que la marchandisation de la culture a bien remis en cause son caractère désintéressé et pousse à considérer les collections comme des actifs valorisables ; le Guggenheim, le Louvre par exemples deviennent des marques, qui s’exportent, se « *dealent* » en quelque sorte. La pression des médias audiovisuels et des parcs d’attractions, et le souci de ratisser large conduisent par ailleurs à privilégier le spectaculaire ; l’événementiel prend le pas sur le permanent, le succès prime sur le savoir, l’anecdotique sur le fondamental. Tobelem appréhende le musée comme une institution dirigée par des hommes. C’est d’ailleurs au travers de ce prisme que le chercheur tend à définir l’institution muséale comme une institution dont les évolutions sont la marque d’une intégration croissante du monde des musées dans les mécanismes de marché. Cette évolution des musées a été selon lui effectuée en 3 « âges ». Le « temps des propriétaires » avant 1950, qui représente l’époque de création des musées par des particuliers passionnés, le « temps des managers », jusqu’en 1990-2000, qui correspond à une professionnalisation des personnels de musée spécialistes, le « temps des actionnaires », à la période actuelle, où les musées sont « pleinement intégrés dans le corps social »et pour lequel un ensemble de parties prenantes (publics, investisseurs, institutions politiques, etc.) expriment des attentes, des besoins, voire des exigences. A chacun de ces âges, Tobelem associe des caractéristiques bien précises au musée qu’il résume dans le tableau « Les trois âges des musées ».

Entre dérives entamées, impasses certaines et voies d’avenir possibles, entre le rappel vite incantatoire de la grandeur du projet de culture enfanté par les Lumières et les séductions facilement démagogiques du marketing d’aujourd’hui, il est difficile de s’y retrouver. Et pourtant la question ne saurait laisser indifférent l’homme cultivé. L’avenir du musée est un enjeu de civilisation, rien de moins.

* 1. **La conception des musées en Afrique**

Anne Gaugue[[85]](#footnote-85) pose l’épineux problème de la perception des musées par les Africains. Partant d’un regard sur plusieurs pays d’Afrique, l’on constate que la problématique des visiteurs est la même. Il en découle que la majorité des musées africains sont gratuits pour les nationaux ; le prix d’entrée ne peut donc constituer un frein à la fréquentation. Or l’institution muséale en Afrique apparait aujourd’hui coupée de son public national. Cette situation part même de la conception du musée par les visiteurs africains. Cet ouvrage présente aussi le musée comme une institution élitiste pour la plupart des Africains. Le musée est perçu par les Africains comme un lieu réservé aux touristes en quête d’exotisme, une vitrine de l’Afrique sur l’Europe. Et si les Africains vont au musée, c’est plus par esprit suiviste que par goût ou intérêt personnel. En plus, cet ouvrage fait le constat selon lequel la plupart des galeries d’ethnographie des musées d’Afrique, n’offre qu’une image factice et figée des représentations des cultures nationales. D’autre part, l’environnement et le contexte dans lequel les objets sont utilisés, sont rarement exposés.

Les actes des rencontres organisées par l’ICOM[[86]](#footnote-86) sur le thème « Quel musée pour l’Afrique ? Patrimoine en devenir » s’inscrivent dans ce schéma d’analyse critique du musée en Afrique. Ces publications nous ont permis de nous imprégner de plusieurs points de vue de professionnels africains confrontés au même problème de la fréquentation des musées.

D’après une enquête réalisée préalablement à cette rencontre dans 32 pays africains et dont les résultats sont exposés dans les Actes de la rencontre par Kristian Feigelson[[87]](#footnote-87), il ressort que les musées sont dans une situation très peu reluisante.

Manque de moyen lié aux problèmes de tutelle, et d’autonomie financière ;

Faible taux de fréquentation du public ;

Les responsables des musées n’ont pas souvent la possibilité de négocier directement avec des partenaires étrangers ;

Les législations nationales sont rigides et freinent l’initiative individuelle ;

Absence de politique culturelle cohérente.

La première interpellation des actes de cette rencontre de professionnels africains est l’échec des musées hérités de la colonisation. Comme l’écrit Abeweyga[[88]](#footnote-88), dans sa communication lors de cette rencontre,

En Afrique de l’Ouest sous la domination française, des musées furent crées par l’IFAN (…) Les collections reflètent en général les goûts esthétiques et les intérêts des différents collectionneurs. (…) L’héritage des collections a posé un problème complexe aux conservateurs des nouveaux musées qui était de rendre légitimes les musées en tant qu’institutions viables (…) Devons-nous construire de nouveaux musées ? (…) Le musée doit répondre aux besoins et aux aspirations des Africains et doit être intégré au processus de développement africain.

Bien que les professionnels africains à cette occasion aient exposé les difficultés du monde muséal africain et prôné unanimement une réorientation, l’on déplore le fait que cette rencontre se soit limitée à constater l’échec des musées et leur inadaptation aux réalités locales, sans de véritables propositions concrètes. La défaillance remarquable de ces rencontres est d’être restée très théoriques. Une chose est de dire nous avons besoin de nouveaux musées, une autre est de faire des propositions pragmatiques pour plus tomber dans les mêmes travers.

Par ailleurs, pour compléter notre réflexion sur la nécessité de rendre le musée vivant et le reconvertir pour séduire le public africain qui semble ne pas trop s’y impliquer, cette étude a eu recours à d’autres sources documentaires comme les articles publiés dans le dossier numéro 70 d’Africultures[[89]](#footnote-89). Plusieurs articles publiés par des professionnels de la culture africaine ont présenté la vision de ces derniers sur l’institution muséale en Afrique. Les auteurs ont diagnostiqué dans leurs réflexions, les maux qui sont à l’origine du malaise de la plupart des musées.

Anne Marie Bouttiaux[[90]](#footnote-90), grâce au projet « Afrique : musées et patrimoines pour quels publics ? » présenté dans le cadre du programme « Culture 2000 » de l’Union Européenne, s’est proposée de mener avec des partenaires africains et européens, une réflexion sur les raisons profondes du désintérêt du public des musées africains, sur les moyens d’y remédier et sur les enjeux futurs des musées africains. Ce recueil d’essais et de comptes rendus constitue un outil supplémentaire pour les professionnels de musées quel que soit leur niveau d’intervention dans les musées.

* 1. **Les musées au Cameroun**

Louis Perrois et Jean PaulNotué [[91]](#footnote-91) à partir de l’étude des objets d’art plastique, présentent à grands traits la géographie stylistique du Cameroun et mettent ainsi en lumière la grande richesse artistique de ce pays. Ces objets, à la fois objets rituels et objets d’art, sont des témoignages essentiels du passé et contribuent à une meilleure connaissance de l’histoire des Bantu et autres peuples du Cameroun. Cet article, simple esquisse préliminaire des arts sculpturaux du Cameroun, est un bilan de ce qu’on connaît des productions plastiques de cette région-carrefour, à la fois bantu et soudanaise, en vue d‘une relance des recherches de terrain et documentaires en matière d’anthropologie de l’art, domaine où subsistent encore d’importantes lacunes.

Louis Perrois et Jean PaulNotué [[92]](#footnote-92) décrivent les institutions abritant les destinataires des productions des ateliers locaux : le décor du palais réservé au souverain, les trônes et les tabourets qui montrent les représentations que l'on se fait de sa personne, les masques destinés aux sociétés secrètes, les statuettes qui permettront à la population de se protéger contre les malheurs. Cet ouvrage démontre que l’art sculptural des Grassfields est une sorte de langage en images, souvent exprimé en séquences pictographiques, constituant de courtes « bandes dessinées », sur des encadrements de portes ou des piliers de cases, en correspondance directe avec les thèmes symboliques majeurs des communautés qui les ont suscités.

Madeleine Ndobo[[93]](#footnote-93) présente les problèmes auxquels sont confrontées les institutions muséales au Cameroun. Cet article montre que malgré la richesse culturelle et touristique, tout ce que l’on peut trouver en Afrique, le poids des interventions publiques sur le développement touristique et culturel reste très modeste. La culture ne constitue pas au Cameroun un thème important de réflexion dans l'action gouvernementale. Elle réalise qu’actuellement plus de la moitié de l’existant dans ce domaine est constitué en grande partie par les musées privés qui représentent plus de la moitié du réseau. L’initiative de création des « musées » est antérieure à l’État au Cameroun sans doute par ce que certains musées doivent leurs ouvertures aux collections héritées des chefferies.

Pompeo[[94]](#footnote-94) publie aussi un article portant également sur le grand projet qu’a été celle de la création du Musée National du Cameroun. Ce travail fait promener le lecteur dans les coulisses de toutes les tractations qui eurent cours pour la réalisation de ce noble projet, mais qui, au final, ne sera d‘ailleurs qu‘une simple et bonne intention qui échouera à la croisée de chemins.

Nizésété Denis Bienvenu[[95]](#footnote-95) montre que les musées au Cameroun ne reflètent pas la réalité de son patrimoine culturel. Négligés par les pouvoirs publics, des pans entiers de notre patrimoine culturel sont en voie de disparition. La politique muséale occidentale transplantée telle quelle en Afrique a conduit les musées dans l'impasse. Ils ne recueilleront jamais de succès auprès de leur population locale. Ils resteront des lieux déserts. Pourtant, une bonne politique culturelle aurait contribué à l’intégration nationale et à la résolution des conflits, étant entendu que plusieurs ethnies africaines sont écartelées entre plusieurs frontières et ont en commun la culture qui fait office de ciment social entre les différentes communautés. Parlant du patrimoine muséal, il estime qu’il est grand temps de définir les missions institutionnelles des musées camerounais précisément afin qu’ils participent à son développement social et culturel.

[Anne Tanyi Tang](http://www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=auteurs&obj=artiste&no=28275)[[96]](#footnote-96) présente les responsabilités d'un producteur de théâtre et d'un directeur artistique. Cet ouvrage sert de livre de référence sur les processus de production théâtrale utile aussi aux mediateurs culturels des musées dans le cadre de leurs activités éducatives et actions culturelles. Il propose une approche communicationnelle de la visite guidée, développant une analyse de la mise en scène de la visite. Les médiations dans les musées font appel de nos jours à des troupes théâtre pour faire des mises en scène de la visite guidée. Une sorte de mise en action des musées comme un ensemble, un milieu de vie, la médiation comme un moment de vivre ensemble. Le récit permet au guide de donner vie au lieu, notamment par le biais des personnages qu’il met en scène, et il est de ce point de vue un puissant moyen de représentation et de mise en scène des lieux.

Raymond Asombang en 1989[[97]](#footnote-97), se penche sur le rapport entre musée et identité en Afrique. Il problématise la place des musées dans la construction et la valorisation identitaire des entités culturelles africaines. En 2003[[98]](#footnote-98), Asombang souligne les avancées auxquelles sont parvenus les pouvoirs publics dans les politiques de gestion des ressources culturelles. Il laisse savoir l'intérêt, de plus en plus manifeste, que la politique gouvernementale accorde à la culture en générale et au patrimoine culturel en particulier.

Notué Jean-Paul et Bianca Trianca à travers quatre ouvrages 2005,[[99]](#footnote-99)2005[[100]](#footnote-100), 2006[[101]](#footnote-101),2006[[102]](#footnote-102), issus du projet du COE[[103]](#footnote-103), apporte des informations précieuses pour le contexte de création de ces musées, la symbolique des collections. En effet, les objets composant les collections de ces musées expriment un patrimoine collectif : l’histoire, les mythes, les légendes, la religiosité, la réalité sociale, politique, culturelle de ces communautés.

Dans le souci de comprendre le public des musées au Cameroun, Hugues Heumen Tchana[[104]](#footnote-104) a étudié la question des publics des musées au Cameroun. Ce travail a permis de mettre le public au centre de la politique muséale du musée national de Yaoundé. Il ressort de ce travail que les missions sociales du musée, et en particulier sa vocation didactique, impliquent que les responsables ne peuvent se contenter des visiteurs qui fréquentent spontanément le musée ; il faut accroître, fidéliser et diversifier le public. Heumen[[105]](#footnote-105) partant de quelques exemples de réussites de quelques musées africains, déroule les stratégies de conquête et de fidélisation des publics au musée national de Yaoundé au Cameroun, en particulier, mais applicable aux autres musées du Cameroun.

Christraud Geary[[106]](#footnote-106) s‘est investie dans l’étude des politiques culturelles déployée au sein de deux entités culturelles des Grassfields camerounais que sont les Bamoum et les Bali-Nyonga. En 1984, elle s‘est intéressée à la collection du musée du palais bamoum de Foumban. L‘étude menée par Geary a été l’objet d‘un catalogue intitulé « Les Choses du Palais ». Quatre ans plus tard, elle publie un article sous le titre "*Art and political process in the kingdoms of Bali-Nyonga and Bamum* (Cameroun Grassfields)". Le premier fait référence à un ensemble de « choses » (*njoo*) d‘origine variée ayant été léguées à la chefferie par les différents chefs ayant occupé le trône. Ces biens, assez anodins à première vue, sont chargés de représentations véhiculant la conception sacrale du pouvoir. Appelés parfois choses du palais (*njoo ntoh*) et placées sous l’œil bienveillant du *mfor* (chef), ces objets hétéroclites témoignent de l‘intérêt du *mfodom* (chefferie) pour la mise en patrimoine. Le second article met en parallèle les conceptions patrimoniales des dignitaires des communautés mises en exergue. Les résultats de recherches menées par Geary mettent en évidence des métaphores dont usent les communautés au centre de son étude pour désigner les éléments patrimoniaux.

Nathalie Nyst se place sur les pas de Geary en s’intéressant au patrimoine culturel cheffal au Cameroun ; celui d‘une chefferie traditionnelle des Grassland camerounais. En 1996[[107]](#footnote-107), son article traite de la mise en patrimoine d’un ensemble d’objets que Nathalie Nyst nomme « trésor cheffal ». Il porte précisément sur une initiative du pouvoir traditionnel qui entend mettre sur pied une institution muséale devant protéger et valoriser certains biens culturels pour lesquels il accorde une attention particulière. Ce travail s’est limité à la présentation des objets sans toutefois s’apesantir à la gestion du musée proprement dit.

En 2001[[108]](#footnote-108), Nyst se penche sur le palais de Bafut qui n’est pas une simple résidence du chef, mais un élément patrimonial d’ordre communautaire. En bref, le travail de l’auteure montre que le palais n’est pas la propriété privée du chef, mais plutôt la maison du pays, c’est-à-dire du peuple Bafut donc un bien au cœur des préoccupations communautaires de protection et de sauvegarde, voire de mise en valeur d’une identité socioculturelle et sociopolitique.

En 2005[[109]](#footnote-109), Nyst partant de l’ensemble de connaissances qu’elle a acquises sur la chefferie de Bafut, amène le lecteur à percevoir le palais non seulement comme un ensemble d’habitations, mais aussi comme un musée dont l‘organisation interne constitue une sorte de conception muséale et muséographique. La chefferie protège, conserve et met en valeur certains artefacts qui semblent décliner l‘identité culturelle et politique des Bafut. Si l’on peut se permettre de résumer l‘ensemble de la production de Nyst, l’on dira qu‘elle a abordé la question des musées des Grassfields par l’analyse d’une politique muséale cheffale. Son analyse et ses interprétations tentent de lever le voile sur les charges symboliques incarnées par les artefacts.

Sylvain Djache Nzefa et al.[[110]](#footnote-110) se sont attelés à élaborer un document global qui présente les fondements de la société camerounaise d’aujourd’hui en abordant une trilogie : Qui sommes-nous ? Pourquoi sommes-nous là ? Où allons-nous ? Les auteurs nous amènent vers une redécouverte de cette nation à travers les peuples de la mer, les seigneurs de la forêt, les chefferies du Grassland et les peuples soudano-sahéliens. Des thématiques spécifiques sont décrites : rites, traditions, religions, mystères, sociétés secrètes, danses, notables, reines, prince, rois, ethnies, symbolisme, arts, architecture, lamidat, chefferies. Cet ouvrage qui a le mérite de présenter les collections du musée des Civilisations, n’aborde pas les questions de gestion administrative et financière de ce musée, encore moins la question des publics.

1. **Le management et l’enjeu des musées**
   1. **Le management des musées**

Les premiers ouvrages concernant l’économie de la culture datent de la fin des années 1960. On peut notamment citer l’ouvrage *Performing Arts – The Economic Dilemma[[111]](#footnote-111)* comme un ouvrage clef. Cependant, les ouvrages ne s’intéressent pas encore au statut des musées mais seulement à celui de l’art en général. La prise en compte du développement de la gestion des musées comme une problématique complexe, est un phénomène récent. Dès lors, il n’existe que très peu d’ouvrages concernant cette thématique avant les années 1990. De plus, les musées américains ayant de tous temps eu une logique plus entrepreneuriale que leurs homologues européens, les premiers ouvrages de référence sont des ouvrages américains.

Martin Feldstein publie *The economy of arts Museums* en 1991[[112]](#footnote-112). Ce livre est une publication majeure car il retranscrit une conférence qui a eu lieu en 1989 et qui regroupait plusieurs conservateurs et responsables de musées des Etats-Unis avec pour mission de caractériser au mieux chaque pan de la stratégie d’entreprise des musées américains (collections, finances, publics, communication et rapport au politique). Il faut attendre dix ans pour retrouver le pendant européen de ce livre sous la direction de Jean Galard, chef du service culturel du musée du Louvre de Paris. Cet ouvrage[[113]](#footnote-113) retranscrit une conférence éponyme qui a regroupé en 2000, sous l’égide du musée du Louvre, les représentants des plus grands musées européens. Malgré l’existence préalable d’une littérature sur l’institution muséale, ces deux ouvrages ont été, chacun dans son ère d’influence respective, des « déclencheurs » de la réflexion universitaire concernant la gestion des musées.

Cependant, trois sources de réflexions dans la littérature concernant la gestion des musées ont particulièrement orienté ce travail. La première est celle apportée par les universitaires de la muséologie. Souvent historiens de l’art, spécialisés dans l’étude du patrimoine et des musées, ces universitaires, à l’image de Dominique Poulot, auteur notamment de l’ouvrage *Musée et muséologie*, ou encore de Richard Sandell, directeur de la *School of Museum Studies* à l’Université de Leicester, questionnent objectivement le musée en tant qu’institution. Une deuxième source d’information a longtemps émané des professionnels des musées eux même. Ces auteurs à l’instar de Henri Loyrette, Président Directeur Général du musée du Louvre, ou Richard Armstrong, Directeur de la fondation Solomon Guggenheim et de son musée à New York, restent avant tout des conservateurs qui axent plus naturellement leur réflexion et leurs publications sur les collections des musées et sur des ouvrages d’histoire de l’art que sur des problématiques de gestion. Une troisième voie est celle des universitaires ou professionnels spécialisés dans les domaines auxquels doit recourir la stratégie muséale moderne comme le Marketing, le Droit, l’Economie. C’est le cas de Dominique Bourgeon-Renault[[114]](#footnote-114) ou Philip Kotler pour le marketing[[115]](#footnote-115), Robert Janes[[116]](#footnote-116) pour le management, ou encore Françoise Benhamou[[117]](#footnote-117) pour l’économie de la culture qui ont tous d’abord essayé d’appliquer les connaissances qu’ils avaient préalablement développées dans d’autres secteurs directement sur celui des musées. Longtemps, ces trois sources d’informations n’ont pas réussi à s’entendre et ont été considérées comme imperméables les unes aux autres. Cependant, les années 2000 ont vu les stratégies d’entreprises implémentées, éprouvées, adaptées dans les musées. Dès lors, les muséologues, les conservateurs et les entrepreneurs ont vu leurs sujets d’étude se confondre et de nouveaux auteurs imprégnés à la fois de logiques culturelles et de compétences stratégiques ont fait leur apparition comme Jean-Michel Tobelem, auteur du *Nouvel Age des Musées*, ou encore Glen D. Lowry, directeur du MoMA (Museum of Modern Art, New York USA) et auteur d’ouvrages sur la modernisation des musées.

Wasserman[[118]](#footnote-118) définit la notion de service des publics à travers les expériences menées par des professionnels des musées. Il présente des réflexions sur la création d’un service des publics, traite du statut des services éducatifs au sein des musées, apporte des réflexions sur la professionnalisation des services des publics par l’amélioration des connaissances et des compétences des personnels. Ce service permet de mieux connaître ces publics, les écouter, et adapter le plus possible les actions, les activités du musée. Les dispositifs d’évaluation permettent à l’institution muséale de mieux s’adapter aux différents types de publics et de développer de nouveaux publics. Cet ouvrage présente la complexité des publics qu’il faut connaître : la connaissance des publics existants, l’étude des publics potentiels et la manière de rendre le musée accessible à ces publics à travers la communication. Le guide électronique du service des musées québécois[[119]](#footnote-119) accorde beaucoup d’importance au service des publics et l’accueil des visiteurs. Les services des publics se doivent de professionnaliser l’accueil. Cette revue présente l’accueil comme le point culminant du service des publics, ce d’autant que l’accueil crée la différence entre une visite réussie et une visite ratée. L’accueil des publics ne doit plus être une affaire de bonne volonté. La société des musées québécois soumet aux responsables des institutions muséales un guide d'autoévaluation, un aide-mémoire visant à favoriser la planification et la mise à jour des dispositifs en place et des services d'accueil. Lucien Mironer[[120]](#footnote-120), présente l’observatoire permanent des visiteurs comme figure de référence pour la connaissance des visiteurs. En effet, l’observatoire permanent des publics se propose de connaître avec précision les visiteurs à travers une enquête de satisfaction qui concerne l’origine géographique et certaines caractéristiques sociodémographiques et culturelles des visiteurs, les circonstances et modalités de visites, les antécédents de celles-ci, leur niveau de satisfaction, leurs attentes et leurs dispositions à revenir. Cet ouvrage présente un échantillon de cent musées dont le public a été observé, décrit et analysé. Quelles que soient la variété et les spécificités de tous les musées, tous y trouvent en effet des données de référence utiles et une très riche matière à réflexion sur la politique culturelle, et plus largement sur le rayonnement des musées et des collections qu’ils ont la charge de présenter au public et de lui faire aimer.

Jean Michel Tobelem[[121]](#footnote-121), pose l’épineux problème de la modicité des fonds dont dispose les pouvoirs publics, principaux financiers des musées. Ceux qui travaillent dans les musées oublient souvent que les autorités publiques qui financent la plupart des musées, ne disposent plus assez de fonds qu’auparavant et il y a peu de chance qu’un changement se produise dans un proche avenir. A cause de la récession économique des dernières années, les autorités locales auront beaucoup de mal à maintenir les budgets. Les inquiétudes de cet auteur sont d’autant fondées ce d’autant que le monde actuel traverse une crise économique majeure et lorsqu’on sait que certains économistes d’envergure comme Adam Smith et David Ricardo, considèrent que la dépense pour les arts relève de l’activité de loisirs et ne saurait contribuer à la richesse d’une nation, il y a lieu de craindre l’incidence de ces difficultés financières pour les musées d’Afrique subsaharienne à l’instar des musées des Grassfields. En effet, la plupart des budgets alloués au Ministère en charge de la culture, a toujours été tributaire d’une certaine idée de la culture ; laquelle était considérée comme une simple activité ludique, un luxe qu’il est possible de s’offrir en période d’expansion économique, mais qui devient superflu en période de récession. Pour alléger les difficultés financières de l’État, Tobelem s’appuie sur le sponsoring et la collecte des fonds (Fund raising), selon lui, ils permettent aux institutions à but non lucratif de générer des ressources financières pour répondre à leurs objectifs.

* 1. **Enjeu des musées**

Museum International N° 235[[122]](#footnote-122) présente les enjeux politiques, moraux, artistiques et philosophiques de la collection au XXIe siècle. Le propos de la collection est toujours de recueillir, de protéger, et d’exposer, au sens de donner à voir et expliquer. Mais la distinction entre la nature et le rôle des musées a connu de profondes évolutions, qui requièrent d’étudier à nouveau comment la question de l’universalité s’est posée et se pose aujourd’hui. L’Afrique, le Cameroun en particulier, représente ici l’autre versant du modèle occidental. Deux histoires s’enchevêtrent au début du XXe siècle, à l’époque coloniale, celles des premières exportations de l’art bamoum vers l’Europe, et de la création du Musée du palais royal Bamoum et le Musée des arts et traditions Bamum à Foumban dont Steven Nelson[[123]](#footnote-123) présente les enjeux historiques et politiques.

Marie Christine Bordeaux[[124]](#footnote-124) trouve que l’efficacité du musée est tributaire de l’importance qui lui est accordée par les pouvoirs politiques. A son avis, plus l’injonction politique est forte vis-à-vis du musée, plus les médiateurs sont interpellés pour compléter le travail de la communication du musée, et augmenter les chiffres de fréquentation, mais aussi pour restaurer le capital symbolique du musée, en prouvant que les actions sont conduites avec toutes sortes de groupes sociaux, que le musée s’adresse à tous et est réellement fréquenté par tous.

Michèle Gellereau[[125]](#footnote-125) montre que la médiation permet de reconstruire et mettre en perspective le temps humain. Cet ouvrage propose une approche communicationnelle de la visite guidée, développant une analyse de la mise en scène de la visite. Jean Galard[[126]](#footnote-126) trouve que la participation de la population à la culture a besoin de signes forts pour s’actualiser. La conscience du désir de culture n’est pas première, elle vient en réponse à une invitation. C’est la générosité et l’ambition d’une politique publique de la culture qui permettent à chacun de se définir par rapport à un droit, égal pour tous. Entre dessein de l’institution muséale aujourd’hui et l’expression des attentes du public, un espace d’intermission et de dialogue est à construire : celui que doivent occuper les services culturels.

Corinne Baujard[[127]](#footnote-127) montre que les nouveaux modes d’accès à la culture désormais mondialisée encouragent une gouvernance patrimoniale qui tente de conjuguer convergence numérique et transformation des usages dans l’espace muséal. Le défi est désormais de concilier tradition et modernité, art et divertissement, délectation et consommation. Le musée physique (*in situ*) qui expose les œuvres se prolonge par des dispositifs numériques au sein même de ses murs (cartels, audioguides, interactivités, sons, vidéo) et la multiplication de sites internet en ligne, publics ou privés. Le « musée virtuel » en vient à rejoindre le « musée conservateur ». Le musée conservateur des siècles passés privilégie aujourd’hui la fréquentation du public et la diversification des modes de financement pour accroître ses moyens. Le musée virtuel en devient une extension, mais aussi parfois un concurrent. Dès lors que la mission de service public est confrontée au marché, la relation de l’institution à son patrimoine s’en trouve affectée. Autrement dit, la capacité à transmettre un héritage culturel aux futures générations s’inscrit désormais au cœur des débats sur l’avenir des musées.

Paul Rasse et Yves Girault[[128]](#footnote-128) s’intéressent aux transformations de l’institution muséale, entre culture, la politique, la communication, les sciences de société. Le musée est devenu un media de masse, un véritable enjeu de débats sur les cultures, les arts et les sciences. Ils analysent la transformation des musées à l’œuvre durant ces dernières décennies et l’attention particulière qui a été donnée à la communication des savoirs.

La littérature concernant la stratégie des musées en Afrique est une récente, ce d’autant que cette discipline universitaire est encore en quête de ses marques. En effet, la muséologie, qui étudie le musée et par conséquent, sa stratégie, est une discipline en pleine construction au Cameroun. De ce fait, encore très peu de place lui est consacrée dans les bibliothèques. Bien que ce sujet figure régulièrement dans la presse quotidienne, il est traité de manière parcellaire et légère surtout que la profusion d’articles parus chaque jour dans cette presse présente souvent le risque de noyer certains articles intéressants.

Cette revue critique de la littérature faite en rapport avec la question des musées des Grassfields dégage certains angles d'étude et d'analyse qui n'ont pas été abordés. Pour ce faire, cette recherche s’est appesantie sur des aspects qui n’ont pas été abordés, l'enrichissement et la continuation des points qui sont développés de manière superficielle par les auteurs ci-dessus mentionnés. Il s'agit d’aborder la question dans une démarche à la fois ontique, épistémologique et pragmatique, en considérant le musée dans sa globalité. Dans l'appréhension ontique, il est question de prendre le musée comme l'étant, c'est-à-dire l'objet tel qu'il est, en tant que fait social dont il faut décrypter afin de préciser les composantes. Quant à ce qui est de l'angle épistémologique, bien qu'un essai de mise en lumière de l'évolution usuelle de la notion de musée soit fait en considération des travaux scientifiques, il nous a semblé davantage contributoire de se pencher aussi sur ce qui tiendrait lieu de l'évolution des conceptions muséale au Cameroun.

1. **Problématique**

Chacun sait, on croit savoir, ce qu’est un musée, en particulier dans les domaines de l’art et de l’archéologie. Cependant, le musée est une institution complexe, multiforme et multifonctionnelle. Il ne suffit pas d’ouvrir au public les portes d’une collection privée ou communautaire pour les transformer en musée. Même si les musées de l’aire culturelle des Grassfields sont en pleine expansion, les conditions de constitution des collections, leurs managements et enjeux actuels suscitent beaucoup de questions et de récriminations. Ceci dit, quelle est la spécificité des collections, du management et des enjeux des musées dans les Grassfields à l’ère de la mondialisation et des replis identitaires ? Autrement dit, Sous quel prisme les musées des Grassfields au Cameroun permettent à ces peuples de « lire » leur culture et de se mouvoir comme société à l’ère de la mondialisation et des replis identitaires ?

1. **Objectifs**

**Objectif principal**

L’objectif principal de cette étude consiste à comprendre d’une part, comment des éléments du patrimoine matériel et immatériel élevés au rang d’objets muséaux, font l’objet de collections et de représentations dans des musées du Grassfields et évaluer d’autre part, leurs enjeux actuels aux plans économiques, culturels et politiques.

**Objectifs spécifiques**

* Présenter l’aire culturelle grassfields et les conditions de constitution des collections ;
* Analyser la gestion administrative et financière de ces musées ;
* Montrer les enjeux et perspective polotiques, socioéconomiques et touristiques des musées dans l’aire culturelle du Grassfields.

1. **Intérêts de l’étude**

Cette étude est intéressante aux plans : théorique ou scientifique, stratégique ou politique et historique et fonctionnel ou pratique et économique ;

- Sur le plan scientifique, ce travail permettra d’approfondir les connaissances sur les travaux menés sur les institutions muséales au Cameroun, leur management, succès et échecs. Il pourrait inspirer d’autres étudiants et chercheurs à envisager l’approfondissement d’études sur les musées au Cameroun. Nous avons méthodologiquement choisi d’effectuer le mouvement inverse, de partir de l’objet musée pour en étudier, au cas par cas, les différents paramètres : le contexte politique de création et de transformation, l’inscription locale géographique et culturelle, l’architecture, les collections et les expositions. Nous interrogeons le musée *in situ* afin d’expliciter les opérations d’hybridations ou de réappropriations qu’il institue et dont il est l’objet ;

- Sur le plan stratégique ou politique et historique, cette étude intervient au moment où des discussions très animées se tiennent au Cameroun depuis le mois de novembre 2016 sur le « problème anglophone » [[129]](#footnote-129) au qui divise l’opinion publique, réveille les passions que l’on croyait enfouies et ravive des antagonismes culturels nés de la colonisation et que l’on pensait avoir été réglés dans le passé. Non seulement l’unité artistique qui se dégage dans ce travail, mais également les royaumes Tikar, Bamoum Mbam et Banso du Nord-ouest qui ont été fondés au 14è siècle par une seule et même famille (deux frères et une sœur), constituent de ce fait un exemple partant des liens culturels profonds entre les deux parties du Cameroun qui nous concernent. En fait, malgré l’occupation et le partage du Cameroun par les Anglais et Français, les fondements et structures artistiques et culturels sont restés inchangés. Les institutions et les croyances sont analogues voire homogènes malgré les différences linguistiques et certains particularismes locaux. Les langues officielles que nous parlons et défendons avec tant de passions aujourd’hui à savoir, le français et l’anglais, ne sont nullement la résultante d’un choix volontaire de nos ancêtres camerounais. Au lieu de parler d’un problème spécifiquement anglophone au Cameroun, qui est aussi un problème de culture, mais la culture des « autres » (France et Angleterre), les régions du Nord-Ouest et du Sud-Ouest devraient plutôt se joindre à leurs compatriotes des huit autres régions pour exiger, ensemble, une amélioration substantielle des infrastructures nationales ainsi que l’instauration d’une meilleure gouvernance politique et économique plus décentralisée.

- Sur le plan fonctionnel ou pratique cette étude va servir à un double niveau : De prime abord, cette étude pourrait constituer une feuille de route ou un guide d’information pour les promoteurs d’institutions muséales. Guide pouvant leur permettre à ceux-ci de créer et de manager les musées en respectant les indicateurs de projets muséographiques durables. Ensuite c’est un travail qui pourrait intéresser les magistrats municipaux dans la mesure où ceux-ci, dans le cadre de la décentralisation peuvent s’en servir pour élaborer des projets de construction des musées ou des cases patrimoniales afin de développer l’attraction touristique de leurs villes. La culture devient une composante majeure du projet de ville et un musée dit « de référence » est désormais considéré comme un produit d’appel, qui peut aider à requalifier une ville et son territoire et à qualifier une destination touristique.

- Sur le plan économique, cette étude peut permettre aux pouvoirs publics, aux collectivités décentralisées, aux chefs traditionnels, aux associations et organismes non gouvernementaux d’élaborer des politiques de développement basées sur la valorisation des musées locaux et la promotion du tourisme culturel dans cette région. Ce travail jette les bases de la recherche culturelle au service du développement économique. Il peut susciter des travaux sur d’autres aires culturelles. La mise en valeur du patrimoine culturel à travers les musées du Grassfields s’accompagne logiquement de l’estimation de ses effets. Cette estimation peut se faire *a priori* ou *a posteriori*, en termes d’emplois ou de revenus, porter sur des effets directs, indirects ou induits.

**X. Méthodologie**

1. **Choix et justification de l'approche méthodologique**

Ce sujet est complexe et touche nécessairement d’autres disciplines, anthropologie, sociologie, histoire, géographie et économie. Partant de cette configuration, la démarche méthodologique est transdisciplinaire. Elle convoque l’approche culturaliste propre aux études culturelles des musées qui privilégie la transdisciplinarité comme méthode d’analyse :

Les approches culturalistes considèrent le plus souvent que la construction du sens tant au niveau de la production des messages, de leur réception que de leur articulation résulte d’arrangements plus ou moins paisibles ou conflictuels entre les partenaires de l’échange d’information et d’expérience. Elles s’intéressent donc tout particulièrement aux différentes formes de constructions sociales et individuelles de la réalité, et elles sont intéressées par les différents processus de complicités, hégémonies, de subordination, de contradiction et de résistances qui se manifestent dans les petites et grandes croyances qui structurent les cultures et se manifestent dans leurs messages, leurs médias et leurs œuvres[[130]](#footnote-130)*.*

À partir des études culturelles, nous partons de l’idée que l’institution muséale construit des arguments et des messages qui contiennent une axiologie morale et politique pertinente par rapport à un contexte. Comme l’explique Rhiannon Mason[[131]](#footnote-131), dans son chapitre : « La lecture des musées comme textes : théorie culturelle et textualité », les spécialistes de cette tendance lisent l’exposition comme s’il s’agissait d’un texte. Ils se concentrent par exemple, sur l’analyse du récit, sur la structure et les stratégies existantes dans la « voix » adoptée par les expositions. Ils s’intéressent à l’étude des discours des institutions et leur mise en scène, qu’elle soit esthétique, pédagogique ou culturelle.

L’exposition dans cette thèse est comprise comme récit fabriqué et produit par l’institution muséale. Pour analyser la manière dont ce sens a été construit à savoir, les contenus et les significations de l’exposition dans le musée, nous avons mené des entretiens avec les conservateurs, médiateurs culturels, les chefs traditionnels et collaborateurs des musées. Ces échanges nous ont permis de connaître les motivations, les intentions et les accords qui ont permis l’installation et la mise en scène des expositions. Grâce à l’étude de la production d’expositions, nous avons découvert les motifs qui ont guidé les institutions à choisir les thématiques et les lignes et qui les ont conduites à privilégier un certain discours aux dépens des autres.

Ensuite, l’analyse de la gestion de ces projets muséographiques interpelle l’utilisation de l’approche qualitative dans ctte recherche. Daniel Turcotte définit ainsi l'approche qualitative : « la recherche qualitative est généralement utilisée pour décrire une situation sociale, un événement, un groupe ou un processus et parvenir à une compréhension plus approfondie »[[132]](#footnote-132).

1. **Le matériau**
   1. **Terrain d’étude**

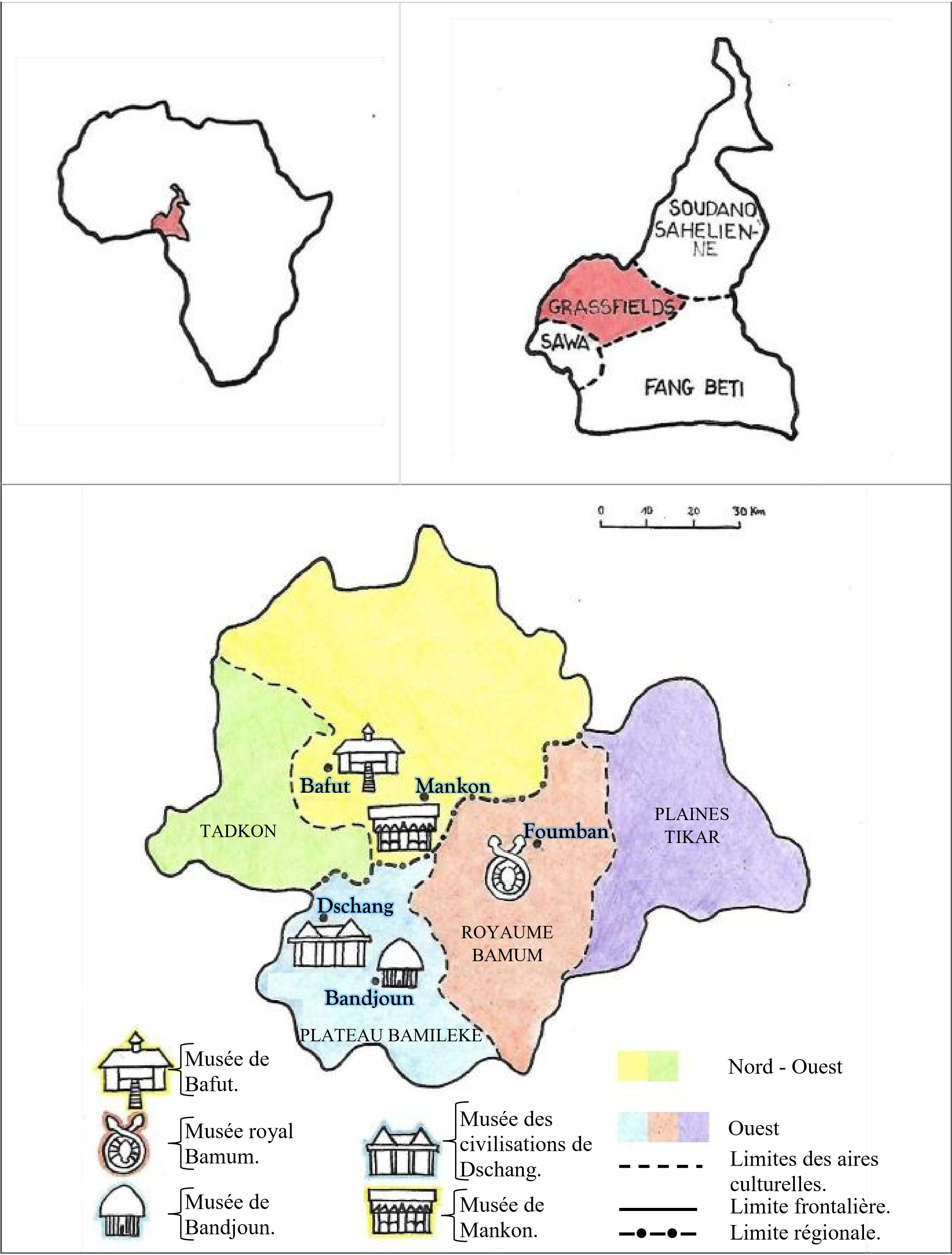
L’aire culturelle des Grassfields dispose d’une multitude de musées. Les musées des Grassfields dans lesquels nous avons développés nos analyses ont été choisis en fonction du rôle majeur que jouent ces musées dans ces villes, leurs enjeux et des sujets d’expositions, c’est-à-dire en fonction de la thématique d’exposition et non en fonction des collections ou des objets exposés. Cette approche qualitative et les réalités du terrain, nous ont conduit à visiter quinze musées des Grassfields et d’en choisir cinq pour objets de cette étude :

Le Nord-Ouest : **Musée de Mankon à Bamenda**, **Musée royal de Bafut**, Musée royal de Babungo Ndop, Musée royal de Bali, Musa Heritage Gallery (Mus'Art Gallery) à Kumbo (également appelé musée des arts Grassfields) ;

Le Nord-Est et l’Est pour le pays Bamoum et la vallée du Mbam : Musée des Arts et Traditions Bamoum à Foumban**, Musée du Palais Royal Bamoum à Foumban** ;

Le Sud où sont implantés les Bamiléké : Musée de Bafoussam ; **Musée de Bandjoun ;** Musée de Baham ; Musée d’art Africain Batié ; **Musée des Civilisations de Dschang ;** Musée royal de Bamendjou ; Musée royal de Bamendjinda (Mbouda) ; Musée de Bangoua ; Musée de Bamougoum.

**Figure 2: Musées du Grassfields objets de l’étude**



Source : L’aire culturelle des Grassfields [[133]](#footnote-133)

Nous avons conduit des études de cas dans cinq musées : **Mankon muséum à Bamenda**, **Musée royal de Bafut** situé dans le département de la Mezam**, Musée du Palais Royal Bamoum à Foumban** situé dans le département du Noun**, Musée des Civilisations à Dschang** situé dans le département de la Menoua **et le Musée de Bandjoun** situé dans le département de la koung-khi**.** Tous ces musées ont chacun une spécificité qui la singularise. Le musée des Civilisation de Dschang, fruit d’une coopération décentralisée est le seul musée privé parmi les cinq étudiés. Le Musée de Bandjoun est un musée créé par le COE[[134]](#footnote-134), mais qui a rejoint le Programme de la Route des Chefferies. Le musée du palais Royal de Foumban est un musée communautaire, l’un des premiers musées créés en Afrique subsaharienne. Le musée de Mankon créé également par le COE, n’a pas suivi le même trajet que celui de Bandjoun. Le musée de Bafut, ancienne résidence des hôtes qui surplombe la Chefferie, situé dans l’emblématique palais Bafut, beneficie de l’aide allemande pour son réaménagement malgré leur relation tendue pendant l’époque coloniale.

* 1. **Echantillonnage**

L’échantillonnage a été effectué en conformité avec l'approche méthodologique retenue, c’est-à-dire en fonction de « l'objet de recherche, son enjeu, ce qui sera utile, ce qui aura de la crédibilité, ce qui peut être fait avec le temps et les ressources disponibles »[[135]](#footnote-135). L’échantillon ne se limite pas au contexte du Grassfields mais aussi aux professionnels et visiteurs ayant un intérêt marqué pour le développement des musées. En recherche qualitative, ce n'est pas tant le nombre de sujets qui compte que la qualité des données collectées. Concrètement, le choix des informateurs s'est fait de deux façons : 10 professionnels sur la base de leur engagement social et de la reconnaissance de cet engagement dans la communauté muséale, ont été choisis à la suite de l'envoi d'une invitation à participer à un entretien (annexe 23) dans ces cinq musées et 250 informateurs ont été sollicités sur le terrain pour le questionnaire pour que cette étude soit la plus représentative que possible au niveau sectoriel, avec une marge d'erreur ne dépassant pas 5%.

* 1. **L’observation participante**

Cette étude s’est appuyée sur l’observation participante introduite par [Bronislaw Malinowski](https://fr.wikipedia.org/wiki/Bronislaw_Malinowski) et [John Layard](https://fr.wikipedia.org/wiki/John_Layard) au début du XXe siècle en s'immergeant plusieurs années dans des sociétés [mélanésiennes](https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9lan%C3%A9sien). Elle consiste à étudier une [société](https://fr.wikipedia.org/wiki/Soci%C3%A9t%C3%A9_%28sciences_sociales%29) en partageant son mode de vie, en se faisant accepter par ses membres et en participant aux activités des groupes et à leurs enjeux. Dès le départ, notre expérience antérieure dans la profession de musée constituait pour nous un atout et un élément important en guise d’observation participante. Pourtant, il nous a fallu redescendre sur le terrain avec un regard orienté. Nous partagions les journées de conservateurs et provoquions des discussions à l’occasion de rencontres avec les visiteurs.

Mener une investigation sur les musées dans l’aire culturelle des Grassfields paraissait d’emblée difficile pour plusieurs raisons ; l’absence d’une définition ou d’une norme exacte des musées au Cameroun. En effet, qu’est ce qui peut être considéré comme musée au Cameroun ? L’absence d’une loi des musées à l’instar de celle de 2004 en France, rendait la définition ou dénomination de musée ambiguë au Cameroun. En plus, la majorité des musées est logée dans l’enceinte les chefferies, ce qui complique davantage la tâche. La première tactique concrète d’analyse sur le travail de terrain est l’observation, d’abord à l’extérieur et ensuite à l’intérieur du musée.

* **A l’extérieur du musée**

Nous avons exploré les alentours de chaque musée afin de situer notre observation par rapport au contexte. Cette première approche nous a permis d’approfondir nos hypothèses et de nous interroger sur la localisation du musée. En effet, l’observation externe de chaque institution nous a conduit à réfléchir sur les dynamiques du positionnement discursif que les musées établissent par rapport à la ville, à la région et à la nation. L’observation sur la place et l’espace que le musée occupe n’est pas anodine. Elle permet d’appréhender la place du musée et ses rapports avec les logiques du centre et de la périphérie. Cette première observation approximative sur la position physique de l’institution muséale constitue l’information primordiale pour situer le contexte des études de cas.

Pendant la phase d’observation à l’extérieur du musée, nous avons rassemblé des témoignages, des critiques et suggestions. C’est une technique d’analyse de terrain qui renvoie à des opinions de surface. Les spécialistes expliquent que ceci proportionne les informations directes, les plus immédiatement disponibles par rapport au travail de terrain[[136]](#footnote-136). Cette enquête commence à l’extérieur de chaque musée afin de collecter des données sur la perception du public par rapport à l’institution. Elle se poursuit en discutant avec des personnes se trouvant aux alentours du musée, assis sur les bancs publics, dans les gares routières, dans les boutiques, boulangeries, les établissements scolaires et universitaires, bureaux ou magasins qui entourent chaque musée.

Les questions posées n’ont jamais la prétention d’élucider certaines hypothèses sur l’histoire et les enjeux de ces musées, mais visent à collecter des impressions de la population sur la place du musée dans le quartier. Les principales questions ayant guidé cet interrogatoire informel sont : « Vous connaissez le musée qui se trouve près d’ici ? Qu’est-ce que vous en pensez ?*»* Les réponses aident à configurer une possible perception générale des gens vivant ou travaillant près du musée. Cet exercice a aidé à peaufiner les enquêtes, à supprimer de fausses pistes dans les protocoles d’entretiens et à centrer les questions à poser ensuite aux membres des institutions et aux visiteurs.

* **À l’intérieur du musée**

Nous avons observé les dynamiques à l’intérieur de chaque musée. Nous avons pris des notes et avons cerné les moments où les comportements se répétaient ou les phénomènes se présentaient d’une façon similaire. Le temps dédié à cette observation nous a permis de voir le contenu et la mise en scène de l’exposition à partir de la muséographie. Mais cela ne répondait pas à la question du management et des enjeux du musée. Nous sommes passé à l’étape suivante : la réalisation des questionnaires et des entretiens. Tout bien considéré, la mise en évidence des deux soucis a nécessité le cumul de trois méthodes : l’observation participante, l’entretien semi-directif et le questionnaire.

* 1. **L’entretien semi-directif**

Nous ne nous sommes pas contenté d’observer et de discuter par occasion avec les conservateurs et visiteurs. Les entretiens que nous avons réalisés ont été dirigés vers les porteurs de projet de ces musées. Nous avons recueilli des informations directes auprès des membres du conseil de direction des musées et les conservateurs. Ceux-ci sont utiles pour comprendre le management et les enjeux de ces musées. Les entretiens individuels que nous avions réalisés avec chaque responsable d’exposition ont eu lieu dans leurs espaces de travail respectifs. Nous avons réalisé des entretiens avec Flaubert Taboué (ancien Directeur/conservateur du musée des Civilisation de Dschang[[137]](#footnote-137)), Albertin Kougang (musée de Bandjoun), Oumarou Ncharé (Musée royal de Foumban), Shey Vincent (musée de Mankon) et Neba Dieudonné (Musée de Bafut). Il a fallu aussi adjoindre à ces conservateurs, quelques personnels en service dans ces musées. Nous avons pris comme référence, la grille suggérée par Patton pour l'élaboration du schéma d'entretien.

**Tableau 1 : Matrice des choix de questions possibles*[[138]](#footnote-138)***

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
|  | Passé | Présent | Futur |
| Questions relatives à l'expérience et aux comportements |  |  |  |
| Questions relatives aux opinions |  |  |  |
| Questions relatives aux sentiments |  |  |  |
| Questions relatives aux connaissances |  |  |  |
| Questions sensorielles |  |  |  |
| Questions démographiques |  |  |  |

L’objectif de la classification des questions par thèmes et par date est d’obtenir des données de qualité. La progression de questions telle que montrée dans le tableau ci-dessus, permet aux informateurs ainsi qu’à l'intervieweur d'échanger librement dans un climat de confiance. Le contenu du questionnaire est préparé en fonction de la matrice des choix de questions possibles.

Les informateurs sont invités dans un premier temps à parler de leurs expériences de travail dans les musées et dans d'autres secteurs. La seconde partie des entretiens insiste sur la description de projets, le management et les enjeux de ces musées ; cette portion de l’entretien a généré des données particulièrement significatives pour l'objet de cette recherche. Les questions de la troisième partie des entretiens visent à recueillir, à partir des connaissances des informateurs, leurs impressions sur le lien qui existe entre les projets, les partenaires et la mission du musée. La dernière partie des entretiens contient quelques questions d’ordre démographique. Chaque entretien est précédé d'un bref rappel de l'objet de l'étude et de ses objectifs. Nous avons eu recours au dictaphone numérique Olympus KIT VN 425 + ME52[[139]](#footnote-139) pour l’enregistrement des entrevues.

* 1. **Les questionnaires**

Trois questionnaires (voir Annexes 25, 26 et 27) ont servi à la collecte des données de la présente étude. Le premier relatif à la frequenttions des musées des Grassfields comprend vingt questions. Le deuxième questionnaire fait l’évaluation des expositions dans les musées des Grassfields avec quatoze question. Le dernier questionnaire est relatif au quotidien des employés du musée. Disposer d’informations sûres et permanentes sur l’organisation et le management de chaque musée, est en effet primordial. Ces informations suppléent aux insuffisances de durée d’observation et pourvoient les données qui échappent facilement à la conversation. Les personnes interrogées constituent moins un échantillon a priori représentatif des sources d’information. Ces personnes n’ont pas toujours raison, mais elles avaient leurs raisons, qu’il s’agissait de découvrir, de connaître, de comprendre ; de ne juger hâtivement et de prendre en considération. Elles représentent une première approche pour connaître la réaction du public face au discours de l’exposition dans ces musées. Après la visite de l’exposition, et toujours en fonction des contextes, nous avons demandé aux visiteurs de répondre soit à des questions (dans le cas de Bafut, Mankon, Bandjoun), soit à un questionnaire (dans le cas de Dschang, Foumban). Le mode d’administration du questionnaire a été direct. Le format des questions a été mixte[[140]](#footnote-140). Nous avions utilisé d’abord les questions fermées puis les questions ouvertes. En principe, nos questions permettent de s’interroger sur la lecture de l’exposition. Ensuite, nous avons appliqué un dispositif d’expression et des questions ouvertes afin de connaître la façon par laquelle le public s’approprie des contenus de l’exposition. La réalisation de ces dispositifs dans tous ces musées, vise à savoir comment les visiteurs construisent le sens dans les expositions à partir de leurs propres lectures et à partir de leurs propres appartenances, codes et expériences culturelles. Nous sommes restés attentif à la pertinence des questions par rapport à notre vécu expérientiel, nous avons veillé à ce que les questions soient bien comprises par les visiteurs en évitant de guider leurs réponses. Enfin, une fois le dispositif d’enquête terminé, et pour être certains de la fiabilité des réponses récoltées, nous avons dialogué ouvertement avec les visiteurs. Nous avons également étudié les réactions et les discours des visiteurs.

* 1. **Recherche documentaire**

Des ouvrages et des revues spécialisées sur la muséologie, le patrimoine culturel, des instruments normatifs, des travaux historiques, archéologiques et géographiques, des rapports d’ateliers, des actes de colloques ainsi que des travaux académiques ayant surtout un rapport avec le sujet de recherche ont été exploités. Dans le cas précis de cette étude, nous avons effectué une revue de littérature comportant quatre-vingt-cinq références incluant des ouvrages et des articles édités en Amérique du Nord et en Europe, en Afrique et au Cameroun. Cette revue nous a permis de dresser une première catégorisation des collections et enjeux des institutions muséales hors des Grassfields. Cette catégorisation que nous pouvons qualifier de théorique a servi en quelque sorte de point de repère dans l'identification des particularités de la typologie élaborée sur une base plus empirique à partir des perceptions de professionnels des Grassfields. La comparaison des deux typologies constituées, l'une fondée sur la littérature et l'autre sur la recherche empirique dans une aire culturelle bien circonscrite, a permis de mettre en lumière les convergences et les divergences entre la perception qu'ont les professionnels des enjeux, du renouveau voire du nouvel âge des institutions muséales des Grassfields d’une part, et ce qui est généralement véhiculé dans la littérature sur les rôles de même nature ailleurs dans le monde d’autre part.

* 1. **Sources électroniques**

Les données webographiques ont permis d’être à la pointe de l’information nationale et internationale sur les musées. Nous y avons trouvé des informations sur des ateliers de formation, des séminaires, des manuels, des conventions. Cette source est particulièrement importante dans la mesure où ce travail n’évolue pas dans un vase clos, mais s’inscrit dans le cadre de la mondialisation.

* 1. **Sources iconographiques**

Les photographies ici jouent le rôle d’archives, d’illustration et de pédagogie. En tant qu’archives, elles sont utilisées dans le but de donner une visibilité aux différentes productions artistiques, aux techniques et à l’usage même de ces productions.

C’est à partir de l’analyse des données et de l’évaluation des réponses, que nous avons effectué les interprétations. Afin de comprendre les possibles phénomènes propres à chaque étude de cas, nous avons donc classifié les réponses dans des tableaux et graphiques. Elles sont accessibles dans le corps de cette étude ainsi que dans les annexes de cette thèse.

1. **Analyse des données**

Pour l'analyse des données, nous nous sommes inspirés principalement de la méthode d'analyse thématique proposée par Boyatzis qu’il décrit comme « ... une façon de communiquer des émotions, de transmettre des valeurs culturelles et de créer une histoire »[[141]](#footnote-141). Cette méthode qui convient à la plupart des approches qualitatives repose sur un processus de codage permettant de faire émerger des thèmes. Pour cette étude, nous avons examiné ligne par ligne le corpus des entretiens pour en extraire l’état des lieux de ces musées que nous avons comparé entre eux dans le but d'en arriver à une proposition théorique exprimée sous la forme d'une typologie.

Après avoir procédé à une transcription minutieuse des entretiens et dépouillement des questionnaires, nous avons réduit les propos des informateurs pour ne conserver que ce qui est en lien avec le sujet de l'étude. Par la suite, nous avons marqué, à l'aide de crayons de couleurs, le contenu de chacun des cas, en caractérisant les couleurs utilisées par des mots ou des expressions. Concrètement, cette partie de la première phase s'apparente à l'étape de la codification. Nous avons ensuite cerné les thèmes potentiels à partir des mots et des expressions générées lors du premier examen. Dans le cas précis de cette étude, nous avons identifié, dans un premier temps, les éléments de discours se rattachant aux collections, au management et aux enjeux de ces musées. Dans un deuxième temps, nous avons mis en relation ces éléments de discours de manière à former des sous-ensembles plus ou moins définis. Afin de s'assurer de bien circonscrire chacun des rôles, nous avons, à cette étape de l’analyse, mis à nouveau en relation le contenu des entretiens avec les thèmes et les sous thèmes identifiés à l'étape précédente de manière à en saisir toutes les nuances. Cette phase de l'étude s'est avérée particulièrement importante pour la délimitation de chacun des rôles. Lors de cette étape, par exemple, plusieurs sous-thèmes ont été substitués les uns aux autres dans les thèmes d’identité, des publics ou de l'action culturelle.

Nous avons fait un nouvel examen des thèmes en procédant à une relecture des entretiens de façon à mieux saisir les nuances qui délimitent les thèmes identifiés à l'étape précédente. Par la suite, nous avons effectué une vérification des thèmes et des sous-thèmes associés à chacun des codes. Ce remaniement nous a amené à modifier dans certains cas la dénomination des codes afin qu’elle rende de façon plus précise les thèmes et les sous-thèmes qu'elle recouvre. L’évaluation de la fiabilité de l’analyse ces entretiens et enquêtes a été complétée par la revue de la littérature.

**-Difficultés rencontrées**

L’une des difficultés majeures rencontrée dans la réalisation de ce travail est la rareté des travaux sur les musées au Cameroun. Les travaux disponibles sur le sujet ne traitent pas de la gestion de ces musées. Les centres de documentation visités n’ont pas permis d’entrer en possession des travaux qui portent sur le management et les enjeux. Même les investigations sur Internet n’ont pas toujours produit les résultats escomptés. Pour pallier ce problème, il a fallu nouer des contacts au *College Art Association[[142]](#footnote-142)* qui ont permis d’entrer en possession de certains travaux compte tenu du fait que cette association regroupe certains chercheurs qui se sont intéressés à cette aire culturelle.

Dans les localités de Mankon il n’a pas été facile d’entrer en contact avec le personnel du musée. Il a fallu mettre des jours et nouer des contacts, élaborer des stratégies d’approche pour des entretiens. Beaucoup de responsables de musées et personnes ressources n’ont pas toujours été très disposés à livrer des informations, sous prétexte d’être fatigués par les visites de ceux qui comme nous, viennent glaner des informations pour ne plus jamais revenir. En effet, les ONG et touristes ont eu à mener des enquêtes auprès des chefferies à plusieurs reprises dans la perspective de leur venir en aide, mais jusque-là, l’appui au secteur des musées s’est davantage limité à la seule ville de Dschang. En plus, la majorité des musées se trouvant dans des chefferies, cela compliquait davantage les enquêtes ce d’autant que nous n’étions pas de la localité, d’où certaines méfiances à certains moments.

Il faut aussi relever qu’il n’a pas été du tout aisé de mener des investigations au niveau des musées du fait de la qualité du personnel. En fait beaucoup d’entre eux avaient une vision passéiste du musée, voire même limitée dans l’espace et dans le temps, ce qui fait que certaines discussions n’étaient pas aisées. Un autre problème qui mérite d’être relevé est le refus catégorique de certains gestionnaires de musées d’autoriser la prise des photos, soi-disant protéger ces objets. Nous avons été parfois obligés d’utiliser le téléphone Samsung J7 au lieu de l’appareil photo dans certaines localités comme Mankon, et Foumban par exemple.

**-Plan de l’étude**

Malgré tous ces problèmes, les données collectées sur les musées des Grassfields nous ont permis de structurer cette étude en trois parties comprenant chacune trois chapitres.

**La première partie** a pour objectif de présenter le contexte de création des collections des musées du Grassfields. Le Chapitre premier traite de l’environnement humain et géographique en mettant en évidence les faits historiques. La réflexion se focalise sur le musée imaginé à partir du contexte historique, environnemental, culturel et social sur lequel vont s’appuyer les projets de musées. Le deuxième chapitre traite des conditions de la création artistique dans le Grassfields. La production artistique reflète globalement cette homogénéité d’ensemble doublée d’une certaine diversité dans les détails. Le dernier chapitre de cette partie analyse la constitution des collections. L’ouverture et l’évolution des musées sont mises en évidence par les faits historiques, mais les critères d’objets à collectionner et à exposer et les motivations des porteurs de projets de musées varient selon les individus, les groupes, les circonstances, la conjoncture, les opportunités et les époques.

**La deuxième partie** consiste en une analyse du management de ces musées au quotidien. Autant dire que le succès des musées confronte désormais les directeurs et ou conservateurs à des défis performatifs concernant les caractéristiques des instruments qu’ils doivent choisir. Cette partie présente comment ils parviennent à faire face aux défis managériaux suscités par la mutation des musées et comment la connaissance de cette évolution est à l’origine des compétences de leur métier. Cette partie est organisée en trois chapitres. La première réservée aux collections, traite de toute la politique managériale des collections, partant de l’acquisition, la conservation à l’exposition. Le second chapitre traite des activités éducatives et culturelles du musée, de la question des publics et leurs attentes. Le dernier chapitre est consacré à la gestion administrative et financière de ces musées, elle traite du personnel, le financement de ces musées et le marketing communautaire.

**La troisième et dernière partie** de ce travail traite des enjeux actuels de ces musées. De nos jours les musées n’exposent pas seulement, ils s’exposent aussi. La modernisation des musées a conduit à un changement de leurs identités externes (réputation et identité d’entreprise) et internes (image et identité organisationnelle). Pourquoi cet engouement ou ce regain d’intérêt pour les musées ? Quels rapports à l’Histoire ? Quels rapports au politique ? Pourquoi chaque nouvelle communauté de développement = un nouveau musée ? Replis identitaires ? Fragmentation culturelle ? Répondre à la question des enjeux politiques au sein desquels se situe l’actuel regain d’intérêt pour les musées nécessite de les situer dans l’espace et le temps d’aujourd’hui c’est à dire au cœur de la mondialisation (comme processus) et de la mondialité (comme fait social global). Cette partie est organisée autour de trois chapitres. Le premier chapitre traite du des enjeux d’urbanité des villes avec la requalification urbaine de ces villes. Le second chapitre traite de l’évaluation de performance des projets muséographiques des Grassfields à partir des indicateurs de projets muséographiques durables. Parler de performance, c’est analyser la capacité de ces musées à mener des actions pour obtenir des résultats en fonction des objectifs de départ, en prenant en compte des ressources humaines et financières mobilisées. Le dernier chapitre est consacré aux leviers stratégiques pour un développement durable. Il ne s’agit pas de donner les composantes d’un mode de fonctionnement rigide, d’une démarche standardisée et applicable à tous les musées, mais prend en compte la complexité propre à chaque institution.

**résultats**

* Vision des Chefs, projets novateurs promettant en théorie une mixité de toutes natures, la rénovation et ou construction des musées à l’intérieur des chefferies constituent d’une manière ou une autre un vase clos pour la population pourtant bénéficiaire au détriment d’un centre de loisir
* Loin d’être des instruments de replis identitaires, ces musées constituent une « garantie symbolique » face à la crise de certaines valeurs
* Marketing communautaire
* L’évaluation des performances de ces musées a montré beaucoup d’insuffisances, d’amateurisme, d’opacité et balbutiements.
* Les musées sont obligés de lutter pour atteindre une masse critique suffisante qui leur permettra d’assurer leur survie et de se développer par des stratégies d’ouvertures.
* Réappropriation-déconstruction et reconstruction : la muséologie du contexte

**CONCLUSION GÉNÉRALE**

Parvenu au terme de cette recherche qui a porté sur « les musées dans l’aire culturelle Grassfields au Cameroun : collections, management et enjeux actuels », il convient de rappeler l’objectif qui avait été fixé, à savoir, comprendre comment plusieurs éléments du patrimoine matériel et immatériel élevés au rang d’objet de musée, font l’objet de collection et de représentation dans des musées des Grassfields et présenter leurs enjeux à l’ère de la mondialisation et des replis identitaires. Même si la situation est presque semblable à tous les musées des Grassfields, cinq musées ont été choisis comme étude de cas dans cette recherche. Il s’agit du Musée de Mankon, Musée royal de Bafut, Musée du Palais Royal Bamoum à Foumban, Musée des Civilisations de Dschang et le Musée de Bandjoun. Tous ces musées ont chacun une spécificité qui la singularise. Le Musée des Civilisations de Dschang, fruit de coopération décentralisée entre la ville de Dschang et celle de Nantes en France, est le seul musée privé. Le Musée de Bandjoun est un musée créé par le Centre d’Orientation Educative (COE), mais qui a rejoint le programme de la Route des Chefferies. Le Musée du palais royal de Foumban est un musée communautaire, l’un des premiers musées créés en Afrique subsaharienne. Le musée de Mankon créé aussi par le COE, n’a pas suivi le même trajet que celui de Bandjoun. Le musée de Bafut situé dans son palais royal riche en curiosités.

Avant de s’intéresser à ces musées proprement dit, une incursion a été faite dans la période antérieure afin de présenter les circonstances de la création artistique dans cette aire culturelle. L’ouverture et l’évolution des musées sont mises en évidence par les faits historiques, mais les critères d’objets à collectionner et à exposer et les motivations des porteurs de projets de musées varient selon les individus, les groupes, les circonstances, les opportunités et les époques. La création des musées n’est pas seulement conditionnée par des facteurs techniques, matériels, humains et économiques, elle est fortement liée au contexte socioculturel et historique. Les sociétés des Grassfields se sont progressivement structurées en Cités-États au sein d’un vaste espace régional caractérisé par un intense brassage de populations. Ce processus suppose la délimitation des « frontières » qui confère une certaine forme d’intériorité et d’autonomie à des entités politiques en y territorialisant des personnes et des biens autrement mobiles. L’unité territoriale et politique que l’on retrouve dans toute cette aire culturelle est la chefferie, sorte de petit État-nation organisé autour de la figure centrale du *fo, fon ou mfor* (roi, chef) et de ses notables. Une hiérarchie précise régit les rapports sociaux et situe chaque individu à une place déterminée. La vie socio-politique traditionnelle des Grassfields tourne autour d’un certain nombre d’institutions centrales qui se superposent. Si la plupart de ces chefferies peinent à s’affirmer dans l’espace politique actuel, elles restent néanmoins des insignes forts du passé et constituent des gages sociaux fondés sur la tradition. Elles fournissent d’importants repères affectifs aux populations qui s’en réclament. C’est d’ailleurs à la faveur de cette position avantageuse que les musées ont été édifiés au centre de leur domaine territorial. Tous ces royaumes et chefferies ont développé des organisations socioculturelles fort complexes, et favorisé une remarquable expansion des arts. Nourri par la passion de leurs souverains à accumuler des trésors, un véritable art de cour s'y est développé tout au long des siècles.

Considérée comme la zone des musées, l’aire culturelle des Grassfields au Cameroun a bénéficié d’une longue tradition de conservation des objets. Au Cameroun, on dénombre actuellement près de 35 musées repartis sur l’étendue du territoire national. L’aire Grassfields à elle seule dispose de près de dix-sept musées, soit un pourcentage de 59,50%. Les projets de construction d’autres musées sont également en cours. C’est dans cette partie du Cameroun que le tout premier musée d’Afrique subsaharienne a été implanté en 1922. Depuis le début des années 2000, la création des musées n’est plus une exclusivité des pouvoirs traditionnels et coloniaux. De nouveaux acteurs tels que les collectivités territoriales décentralisées, les ONG, les associations ethniques, les associations professionnelles et les particuliers s’investissent à leur tour parfois de façon autonome, dans la création des musées. Plusieurs initiatives de mise sur pied des musées sur ce terroir se sont succédées : la région est passée du *Centro Orientamento Educativo* (COE) Centre d’Orientation Éducative à travers son projet « formation, tutelle du patrimoine artistique et culturel, développement au Cameroun », au programme de la Route des Chefferies et à des initiatives individuelles. Ces initiatives ont densifié l’offre muséale dans cette aire culturelle. Le patrimoine est un thème de plus en plus présent dans le discours des chefs et élites. Chaque ville ou village veut avoir son musée. Saisi par ces acteurs, le patrimoine est devenu un objet politique. D’un « patrimoine objet », on serait passé à un « patrimoine projet ». Les acteurs impliqués sont nombreux et variés : ils relèvent des domaines économiques, politiques, marchands, mais aussi de mouvements associatifs et militants (réseaux de solidarité) ou de certaines coopérations internationales.

Certains préalables plus ou moins identiques comme l’environnement, les péripéties de l’histoire, les circuits commerciaux, les institutions sociales et religieuses expliquent les relations étroites qui existent entre tous les peuples de cette communauté bien qu’existent certains particularismes locaux. La production artistique reflète globalement cette homogénéité d’ensemble doublée d’une certaine diversité dans les détails. Si l’art du Cameroun, complexe et divers comme son habitat, ses populations et les traditions culturelles auxquelles elles obéissent, n’est pas absolument homogène, il est cependant centré et il l’est autour de la zone qui représente le point de convergence des migrations et des cultures que ces migrations ont véhiculées. Même si une certaine unité stylistique commune anime les arts de toutes les sociétés du Grassland, on le divise pour les commodités de présentation en trois grandes régions artistiques dont chacune a sa spécificité qui n’exclut pas de forts liens culturels. Si l'aspect « esthétique » des objets préoccupe plus ou moins les artisans et les artistes soucieux de « bien faire », mais beaucoup plus rarement les utilisateurs, on constate sur le terrain que les ressorts de la créativité plastique sont surtout d'ordre symbolique et cultuel. L'objet sculpté, gravé ou peint renvoie à la mémoire orale, à une histoire, une tradition, une coutume sociale. L'image est toujours porteuse de sens, plus ou moins explicite selon le souhait de celui qui l'a fait exécuter, plus ou moins compréhensible selon la position sociale et l’éducation coutumière de celui ou celle qui peut la contempler. L'objet est donc toujours « utile » dans un ensemble d'autres supports de connaissance. Parfois, certaines pièces sculptées, notamment des statues liées au culte des esprits des défunts ou des masques, sont dûment « chargées » des substances magiques. La création plastique et le savoir-faire des sculpteurs et autres brodeurs de perles ne se manifestent jamais sans raison coutumière précise. Les trésors des chefferies et royaumes du Grassland sont de ce fait un « patrimoine », partie importante de la mémoire collective de ces communautés. Chaque objet est à relier avec un rituel, une croyance, un symbole ; chaque décor, réaliste ou abstrait, renvoie à des représentations mythiques ; chaque facture spécifique rappelle un style particulier ou une « école ».

Poser la question du fondement du Musée en Afrique amène à s'interroger sur la notion de « collection publique » au sein des diverses collectivités. En effet, dans 1'histoire culturelle de 1'Afrique sub-saharienne, il n'existait pas avant 1'epoque coloniale d'institutions qui répondent à la définition de 1'institution muséale. Il est certes vrai que certaines associations traditionnelles, certaines sociétés d'initiation ont conservé des objets, des sites. En cela, il existe bien la notion de « collection », mais dont les buts et objectifs sont différents de ceux de la définition actuelle des musées. II s'agit de garder 1'objet en lui conférant une fonction sociale ; objet qui sera préservé de tous regards étrangers, dans une case ou un bois sacré. La fonction de conservation ou de protection ne concerne ni la valeur esthétique ou historique de 1'objet, ni une fonction de préventions contre toutes détériorations. La détérioration n'est pas en soi un problème. Si l’objet meurt, c'est à dire s'il quitte le cadre et la fonction qui lui avaient donné vie, le groupe peut en fabriquer un autre qui aura la même authenticité et les mêmes prérogatives et puissances que le précèdent. Cette conservation, quand elle existe, concerne moins 1'objet que l’esprit. Elle est du domaine de la continuité, de la répétition du geste, de la transmission du savoir-faire.

Les musées dans cette aire culturelle sont pour l’ensemble des initiatives conjointes d’une organisation non gouvernementale et ou avec des privés et des autorités traditionnelles locales. Cette position fait appel à l’étude simultanée de deux trajectoires au croisement desquelles se place le musée. La première trajectoire est la genèse structurelle du musée dans les localités d’implantation. Le musée a une histoire et son émergence sous une forme nouvelle est le résultat d’un processus au centre duquel se trouvent les objets de chefferie en majorité. Vu sous cet angle, le musée n’est pas entièrement une institution qui vient d’ailleurs, puisqu’il a des repères locaux. La seconde trajectoire est celle des préoccupations propres aux collections. Il s’agit de l’ensemble du processus d’acquisition de ces collections et leur conservation. Les collections des musées pour l’essentiel sont composées des « choses du palais ». De tels trésors se composent de richesses de toutes sortes, accumulées par le chef en fonction et ses prédécesseurs et conservées dans leur résidence, le palais. Ces objets sont de provenances diverses, pour la plupart extérieures à la chefferie. Ils peuvent avoir été achetés dans le réseau commercial régional. La particularité des musées des Grassfields se révèle avant tout dans le statut et les critères de choix des objets qui constituent la collection. Alors que le Musée de Beaux-Arts organise sa collection à partir de critères avant tout esthétiques, les musées des Grassfields la fondent surtout sur des œuvres ou objets d’abord considérés comme document. Dans ces musées omnivores et interdisciplinaires, l’objet collecté et exposé est retenu en raison de sa valeur documentaire. Ainsi les productions immatérielles, scientifiques ou artistiques y ont également leur place et ce n’est pas en proportion inverse de leur intérêt esthétique que les objets relèvent, par défaut, d’une approche documentaire.

En théorie, le « musée » est aussi le lieu de la mort, c’est-à-dire là où les choses n’ont plus de vie utile, mais où les vestiges des civilisations et du temps passé se retrouvent. N’entrent dans les musées que les objets qui ont perdu leur fonction originale et qui ont acquis de nouvelles fonctions non utilitaires. D’ailleurs, sur les cartels qui décrivent ces objets, on peut lire, comme sur les pierres tombales, le nom de l’objet ou le titre de l’œuvre, l’année de naissance et la date du décès. Au sens propre, le musée est à la fois un conservatoire de la mémoire et un mausolée de la culture. Cette théorie est battue en brèche dans les musées des Grassfields car les objets gardent encore leur valeur d’usage. Ce sont les véritables musées à multiples usages car certains objets exposés sont souvent retirés pour être utilisés. À ce niveau se joue la rencontre entre la muséalisation des objets et les fonctions propres du musée. Il faut comprendre que l’utilisation continue d’un objet implique l’idée de son renouvellement. Pour cela, il ne s’agit pas de conserver l’objet seul mais le monde social qui l’a produit, en particulier le langage culturel à travers lequel il voit le jour et il est entretenu.

Pour ce qui est de la culture, il ne faut pas donner l'impression que nous ne serions là que pour perpétuer le rayonnement d'une étoile éteinte ou dont le feu décline ; cette nostalgie d'un passé glorieux. Or, c'est justement l'impression que les musées des Grassfields présentent : les institutions culturelles certes, mais d'une culture plus passée que présente, plus figée que vivante, plus traditionnelle que créative. Le défi que l’humanité est appelée à relever est d’adopter de nouvelles formes de pensée, de nouvelles façons d’agir, de nouvelles façons de s’organiser en société, en un mot, de nouvelles façons de vivre. Il s’agit aussi de promouvoir différentes voies du développement, en étant conscient de l’influence des facteurs culturels sur la manière dont les sociétés conçoivent leur avenir et choisissent les moyens de le réaliser. Ces musées ne doivent plus s’enfermer dans le passé, ils doivent s’ouvrir sur le paysage urbain. Il est question de donner une visibilité à création contemporaine pour permettre au public d’intégrer son histoire d’aujourd’hui dans une perspective patrimoniale.

Les musées des Grassfields doivent jouer un rôle primordial dans la création contemporaine en offrant aux artistes la possibilité de toucher leur public. Ces musées doivent devenir un lieu vivant qui ne fixent ni l’histoire ni la mémoire, qui demeurent des lieux ouverts aux révisions et réinterprétations, qui donnent à voir les processus d’intégration nationale, tout en restituant les espaces et histoires qui ont conduit à cette intégration nationale. Proposer des expositions d’art contemporain, c’est permettre au public de prendre conscience que son identité ne se situe pas dans le passé, contrairement à ce que véhiculent la plupart des musées des Grassfields. Si les Camerounais ne regardent pas leur contemporanéité, ils ne pourront pas s’inscrire dans le monde d’aujourd’hui.

Depuis une vingtaine d’années, les musées connaissent de profondes mutations. Le recul des financements publics les contraint à diversifier leurs ressources et à réorienter leur management auprès des visiteurs nationaux et internationaux. Les projets muséographiques multiplient les partenariats publics ou privés dans un environnement concurrentiel afin de diversifier l’offre d’accueil et de production de savoirs culturels. Ces profondes mutations entraînent une interrogation sur le métier de Directeur de musée au sein de l’institution muséale et de la gouvernance du patrimoine. Les musées véritables produits d’appels et de fierté des souverains des Grassfields, sont le miroir qu’ils présentent à leurs illustres marques. C’est souvent aussi l’occasion de grandes réjouissances et animations dans ces musées où on retrouve souvent ces souverains dans le rôle de médiateurs culturels. Si historiquement, les conservateurs des musées ont été longtemps la seule profession chargée de la conservation du patrimoine, à la formation en relation avec les collections, le métier s’exerce aujourd’hui sous des aspects variés. Tout au long du XIXe siècle, et une bonne partie du XXe siècle, les conservateurs étaient des collectionneurs et brillaient par leurs connaissances et leur savoir. La collection était leur principal souci, le visiteur était le bienvenu, mais sans plus. De nos jours, le musée ne se définit pas uniquement par la qualité de son patrimoine, l’action culturelle doit être au cœur des activités du musée. La conservation des musées nécessite des scientifiques de haut niveau dont les missions essentielles sont la conservation, la diffusion (mise en valeur d’un monument, communication de documents, publication de recherche, exposition), la poursuite d’un travail de recherche significatif. Il faut être capable d’encadrer une équipe, être doté de compétences de communication et de gestion administrative et financière. La gestion des collections évolue vers une double mission scientifique et managériale. Le montant exact du financement des musées des Grassfields reste difficile à évaluer, les fonds provenant essentiellement de la coopération décentralisée, des partenaires nationaux et internationaux. Dans la majorité de ces musées, on n’a qu’une idée approximative de budget et quand il existe même, on refuse de communiquer.

Face à la hausse des coûts de fonctionnement et à la baisse des financements publics, ces musées diversifient leurs sources de revenus. Pour consolider leurs ressources propres (billetterie, produits dérivés), les institutions sollicitent la générosité des institutions internationales et partenaires au développement, des acteurs privés (individus ou entreprises) qui, par leurs dons et legs d’œuvres, enrichissent les collections et, par leur mécénat financier, mettent en œuvre de nouvelles réalisations immobilières.

Pour faire face à ce défi, et motivé par la volonté des chefs traditionnels, la Route des Chefferies a pu réaliser une grande partie de ses actions grâce à des subventions internationales acquises par des appels à projets. Ce financement couvre 60% du budget total. A côté de cela, ce programme inédit a de façon spontanée développé une mobilisation de fonds certes non encore structurée mais dont la théorisation pourrait apporter des solutions efficaces pour un financement efficace et durable de la culture. Il s’agit du mécénat qui couvre tout de même 20% de son budget total. Il ne s’agit cependant pas du mécénat d’entreprise connu, mais du mécénat communautaire. Cette approche s’est inspirée des bases propres aux pratiques, habitudes et croyances culturelles des peuples des Grassfields. C’est une expérimentation qui se fonde sur des hypothèses de base à savoir le pouvoir du chef traditionnel et l’attachement identitaire des communautés à leur chef ; à leur village en tant qu’ensemble de personnes et espace géographique : Le lien d’appartenance à un groupe constitue le principal gage de cette pratique. Même si cette collecte de fonds constitue un exemple de réussite de financement endogène non négligeable, la gestion inefficiente des projets plombe la durabilité de ce financement. Espoir perdu d’un type de mécénat ambitieux ? Les porteurs de ces projets n’ont pas su transformer ces musées en un lieu de vie. Il ne suffit plus simplement de penser au plaisir que ces musées ont à recevoir les financements, il faut aussi penser aux retombées que les élites ou mécènes attendent de leurs financements. Rien ne sert d’investir dans un lieu patrimonial qu’on ne peut pas faire vivre d’où l’importance de rallier la gestion patrimoniale à celle de manager.

Depuis une décennie, on assiste à un regain d’attractivité des villes dans les Grassfields. Une forte majorité a effectué une requalification urbaine par le biais d’opérations à caractère patrimonial plus ou moins ponctuelles, de plus ou moins grande envergure. Après une longue période de déclin, les musées connaissent entre la fin des années 2000 et le début des années 2010 de profondes mutations (nouvelle muséographie, développement de la médiation, introduction d’activités commerciales…) qui entraînent, entre autres, un vaste mouvement de rénovation et de construction muséale au Cameroun en générale et dans les Grassfields en particulier. Les musées nouvellement créés s’inscrivent le plus souvent dans le cadre de vastes programmes de régénération urbaine. Chronologiquement, la régénération urbaine est passée d’une simple rénovation, réhabilitation d’équipements et de tissus bâtis obsolètes, à une restructuration de la forme urbaine, puis au renouvellement des bases économiques de la ville, de son image, tout en recherchant une plus grande mixité et équité sociale, la participation des habitants et leur intégration socioprofessionnelle dans un contexte multifonctionnel

Toutefois, les musées des Grassfields apparaissent pour l’instant moins bien armés que les entreprises pour tirer pleinement parti des possibilités offertes par les technologies de l’informations et la communication, qu’il s’agisse de leur mission éducative, de leurs offres culturelles, de leur politique marketing ou encore de l’augmentation de leurs ressources propres ; et ce dans le respect de leurs obligations déontologiques et de leur caractère non commercial. Ces musées subissent actuellement des contraintes internes et externes qui mettent en évidence la nécessité d'une évolution vers d'autres modes de management. Les contraintes internes mettent en évidence l'écart croissant entre les modalités de fonctionnement des musées et leurs besoins. Il en est ainsi des questions de partage des responsabilités, de gestion de personnel, de commercialisation, d'affectation des recettes, d'autonomie de gestion, de cadre budgétaire dont la périodicité, l'année ne correspond pas au rythme de fonctionnement des musées et qui pourrait être atténuée par des techniques telles que la gestion par projets. Par ailleurs, des contraintes externes jouent également en faveur d'une redéfinition du management de ces musées, la nécessité de rendre compte aux bailleurs de fonds, dans un contexte de difficulté économique et de contestation vis-à-vis de l'emploi des deniers publics ; d'autre part, leur environnement de plus en plus concurrentiel oblige les conservateurs à réfléchir à leur positionnement stratégique ; de même, l'ouverture des musées à de nouveaux et multiples partenaires financiers rend plus pressante leur aspiration à une autonomie qui permettrait d'impliquer ces nouveaux partenaires au-delà de leur simple participation financière.

Ces musées ont été largement instrumentalisés dans le cadre de programmes de régénération urbaine plus vastes, initiés en grande partie par les chefs, élites et associations. En adoptant une telle stratégie de développement, les chefs, espèrent que l’ouverture d’un nouveau musée provoquera un renversement de l’image de leur ville, et leur retour au-devant de la scène. Si, sur un plan strictement urbanistique, les musées tiennent leurs promesses, qu’en est-il de leurs retombées territoriales en matière économique et sociale ? En ce sens, l’impact désigne l’effet réel exercé par la seule activité muséale. Si nous restons fidèles à cette définition, nous pouvons remarquer que le bilan pour les musées est plus que mitigé. Si les musées, institutions chroniquement déficitaires et dépendantes des élites, des pouvoirs publics, des mécènes ou des sponsors, contribuent clairement à l’économie touristique du territoire concerné, il n’en est pas tout à fait de même pour les autres secteurs économiques où les résultats semblent bien plus aléatoires. La seule implantation d’un musée n’entraîne pas fatalement une diversification de l’activité culturelle, ni l’implantation d’entreprises. Il en est de même pour les retombées en matière sociale. Ces musées, marqués par une forte inertie de leurs publics, ne sont pas de réels vecteurs de démocratisation culturelle. Ils ne sont pas non plus un gros pourvoyeur d’emplois à l’échelle locale, même s’ils reçoivent parfois certains étudiants en stage. Le choix d’investir dans les musées des Grassfields répond dans le souci de fédérer la population autour d’une idée maîtresse durable dans le temps et de l’attacher au territoire géré par les Chefs et ou les élus (un territoire est plus facile à gérer et développer avec une population stable et qui apprécie ce territoire).

Faisant écho aux problèmes posés au-dessus, un autre risque émerge, celui d’un mauvais arbitrage entre les besoins de l’institution et les besoins de l’œuvre ou, plus précisément le choix, par le musée, de privilégier son statut à sa mission de conservation. La création de l’expérience au sein du musée est capitale ici. Le public est aujourd’hui à la recherche de muséographies innovantes et de la sensation de vivre une expérience totale lors de la visite. Ainsi, le musée, qui recherche un public élargi et plus nombreux, développe toujours plus les moyens de cette expérience, mais aussi de la faire évoluer le plus souvent possible pour faire revenir les visiteurs.

Les musés des Grassfields véritables marqueurs culturels, sont mobilisés pour faire exister la collectivité, les rendre visible et les faire durer. Ils affirment l’unité et la continuité de la communauté en la rattachant à un passé estimé unificateur, rassembleur, identifiable. La volonté affichée de revitaliser les chefferies à travers les musées, amoindris les possibilités d’une densification des diversités dans cet espace, édulcorant ainsi les degrés de mixité d’usage de ces espaces. Vision des rois, projets novateurs promettant en théorie une mixité de toutes natures, la rénovation et la construction des musées à l’intérieur des chefferies ne sont pas exemptes de problèmes. Elle ne suffit en effet pas à faire émerger un centre urbain ou une vitrine de la ville à proprement parler. Ces musées risquent de constituer un vase clos pour la population pourtant bénéficiaire au détriment d’un centre de loisir.

L’évaluation des performances des musées des Grassfields a montré beaucoup d’insuffisances et balbutiements. En effet, en intégrant le marché de l’industrie des loisirs, les institutions muséales font face à la concurrence, et, avec elle, les comportements entrepreneuriaux qui y sont rattachés. Or, comme le font régulièrement les nouveaux acteurs d’un marché, les musées sont obligés de lutter pour atteindre une masse critique suffisante qui leur permettra d’assurer leur survie et de se développer par des stratégies d’ouvertures. C’est une démarche à long terme et ces musées n’ont pas encore parcouru la moitié du chemin.

Le nombre sans cesse croissant des musées et des projets de musées en cours de création dans les Grassfields du Cameroun suscite des inquiétudes quant à la vulgarisation tout azimut de cette noble institution. Par extension, le musée que ce soit par sa structure, son organisation et l’offre qu’il propose, envoie une image de lui-même sur le monde extérieur et ses visiteurs. Il convient par conséquent de soigner son image pour s’assurer les faveurs du public. Il ne s’agit plus uniquement d’éduquer mais aussi de séduire et satisfaire son public et d’en faire son meilleur allié. Tout développement stratégique entraîne un risque nouveau pour l’organisation et c’est au responsable de pouvoir évaluer ces risques et les anticiper de manière à mieux les réduire. La première considération des responsables d’établissement doit être de s’assurer constamment que la vulgarisation du musée, c'est-à-dire sa démocratisation, n’aboutisse pas au développement de musées vulgaires. En effet, le musée pourrait, à trop vouloir s’agrandir, y perdre son identité et devenir quelconque, voire grossier.

Les enjeux actuels de ces musées sont de concilier intérêt du public et développement touristique et de faire entrer le marketing dans les musées en travaillant sur les quatre composantes du marketing mix que sont le produit, la distribution (via les tour-operators) la promotion et le prix (au-delà du débat idéologique stérile sur la gratuité). Avec un seul objectif : trouver l’équilibre entre contenu culturel et plaisir du public, entre développement touristique et valorisation du patrimoine. S’appuyant sur la nouvelle muséologie, Il s’agit d’abord de créer un discours spécifique au musée, de considérer son étude comme une science en soi, avec ses professionnels spécialisés, et de ne plus le voir comme un simple outil de présentation. Mais il faut pour ce faire renouveler le discours du musée envers le public, mettre en valeur la médiation : les œuvres ne se suffisant pas en elles-mêmes, il faut, pour toucher le plus grand nombre, savoir les présenter et les expliquer plus largement. Le public devient alors la préoccupation principale du musée : davantage que sa collection, c’est la façon dont elle est exposée, partagée, qui importe. Un modèle de musée qui pourrait être un agent de changement social, où l'autorité du conservateur pourrait être remise en cause, et où les publics seraient les sujets parlants de l'exposition et non plus seulement les objets. Parmi les caractéristiques de cette mouvance, on retiendra une architecture adaptée du lieu, le soin apporté aux techniques muséographiques et à la fonctionnalité du bâtiment, la volonté de concevoir les musées pour les masses, le développement de la professionnalisation du personnel et celui des techniques de communication ou d’accueil des publics, l’amplification des expositions temporaires à grandes échelles. De tels projets ont pour caractéristiques d’attirer davantage les publics avec une incidence de dérivée positive sur la création des richesses ainsi que le développement économique et touristique de la ville où elle se situe.

L’enjeu du musée au XXIème siècle est celui d’une réflexion sur la présence de structures patrimoniales sur l’ensemble du territoire à différents niveaux d’échelle. A travers leur mission de conservation, au moins deux fonctions doivent être assurées par ces établissements : le développement local entendu comme réponse aux besoins des habitants du territoire et le tourisme entendu comme vecteur économique. Il est important de rappeler que le musée est une des dernières institutions à laquelle les populations des Grassfields font totalement confiance. Celle-ci est basée sur son rôle de détenteur de savoir, son éloignement du monde du marché, son rôle d’acteur de la transmission du savoir et de réflexion sur la société. Il est vital de maintenir cette confiance en préservant l’indépendance des institutions et en leur donnant les moyens de leurs missions. À partir des années 1980 les musées entrent dans ce qu’on a appelé l’ère de la communication, qui désormais dicte le rythme de vie des établissements. Pour attirer et intéresser le public en inscrivant le musée dans l’actualité culturelle, les musées s’efforcent de programmer de nombreux événements éphémères. Ce renouvellement constant de l’offre est sous-tendu par une injonction à l’innovation, souvent comprise comme une forme de rupture. Cette course permanente à la nouveauté, où « l’agir » domine la pensée, rentre souvent en conflit avec les missions du musée. Afin de répondre à cet enjeu de dépassement, il convient de capitaliser l’apport des différentes expériences, les évaluer et les redéployer. De façon générale, il s’agit d’ouvrir le musée vers l’extérieur, de nouveaux objets et de nouveaux publics : se défaire de son aspect fermé, monumental et impressionnant. C’est une conception très large du musée qui se conceptualise ici, au-delà de la seule notion de « collection », car tout devient « muséalisable », le musée tenant un discours universel sur l’ensemble de la réalité humaine. Les musées de nos jours n’exposent pas seulement, ils s’exposent aussi. La programmation culturelle et la fréquentation du musée restent les indicateurs les plus visibles et les plus quantifiables. Ce travail montre que les critères de qualité pour un musée sont aussi les critères d’appropriation et de satisfaction des publics, gages des financements. Les mécènes ne sont pas un acquis définitif, y a lieu d’améliorer son positionnement pour les fidéliser.

1. Cité par Gruner Schlumberger Anne, in Rivière Georges Henri, 1989, *La muséologie selon Georges Henri Rivière*. Cours de muséologie-textes et témoignages, Paris, Dunod, p.7 [↑](#footnote-ref-1)
2. Siddhartha Prakash, 2003, « Consolider les systèmes de savoirs traditionnels pour le développement », in *IK Notes*, Banque Mondiale (éd.), N° 61. p.14 [↑](#footnote-ref-2)
3. En moins de 15 ans, soit de 2003 à 2017, 27 musées ont été créés au Cameroun parmi lesquels 14 dans les Grassfields Cameroun : Musée local de Ngan-Ha vers Ngaoundéré en 2001, Musée de Babungo en 2003, Musée Royal de Baham en 2003, Musée de Mankon en 2005, Musée des Civilisations de Dschang en 2010, Musée de Bandjoun en 2003 et 2009, Musée de Bafut en 2006, Musée Ecologique du Millénaire / *Millennium Ecologie Museum*en2006**,** Musée d’art local de Kousseri en 2006, Le Musée du cheval Demsa en 2007, *The Oku Palace Museum* en 2007, Musée la Blackitude en 2008, Musée de la Fondation Tandem Muna en 2008, Musée Sao Kotoko de Makary en 2008, Musée des Arts Nègres de Nkolandom en 2009, Musée de Bamendjou en 2009, Case patrimoniale de Bamendjinda en 2009, Musée d’art local de Logone Birni en 2010, Musée Ethnographique et d’Histoire des Peuples de la Forêt d’Afrique Centrale à Yaoundé en 2011, Musée de Bangoua en 2011, Case patrimoniale de Batoufam (musée de plein air) en 2012, Le Musée d’Art Local d’Afadé en 2013, Musée Maritime de Douala en 1986 et 2013, Case patrimoniale de Bamougoum en 2014, Le musée du Lamidat de Mokolo en 2014, Musée d’art Nomekam de Ngoya-Yaoundé en 2015, Musée des Rois à Foumban inauguration prévue 2017. [↑](#footnote-ref-3)
4. Toutes les salles de cinéma ont fermé, pas de Palais de la Culture, les bibliothèques à la traîne, les dépôts d’archives poussiéreux à travers le Cameroun. [↑](#footnote-ref-4)
5. Mveng Engelbert, 1980, *L’art et l’artisanat africains*, Yaoundé, CLE, p. 152. [↑](#footnote-ref-5)
6. Le Ministère Français des Affaires Culturelles, quand il fut créé en 1959 avec pour Ministre André Malraux, s’est vu confier comme principale mission de « *rendre accessible au plus grand nombre les œuvres capitales de l’humanité et d’abord de la France* », ce qui plaçait d’emblée la question du public au cœur de la politique culturelle. Pendant de longues années, le projet de démocratisation a servi de légitimation à l’action des pouvoirs publics en matière culturelle : élus en charge de la politique culturelle, responsables d’établissements, artistes, etc., tous faisaient référence certes avec plus ou moins de lyrisme ou de conviction à l’exigence de démocratisation pour justifier leurs choix ou préciser le sens de leur action. Girard Augustin, 1996, « Les politiques culturelles d'André Malraux à Jack Lang: ruptures et continuités, histoire d'une modernisation », in *HERMÈS 20*, p.28 [↑](#footnote-ref-6)
7. Fleury Laurent, 2006, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris, Armand Colin, p. 80. [↑](#footnote-ref-7)
8. Donnat Olivier et Tolila Paul, 2003, *Les publics de la culture*. Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, p.370 [↑](#footnote-ref-8)
9. Bordeaux Marie Christine, 2008, « Musées et sociétés aujourd’hui » in *Actes du colloque du 24 et 25 mai 2007* à Grenoble au Musée dauphinois, p.188. [↑](#footnote-ref-9)
10. Varine Hugues (de), 1996, « Réflexion sur l’avenir des musées : Le big bang des musées », in Tobelem Jean Michel, *Musées gérer autrement : un regard international*, colloque de Grenoble, 27-28 Janvier 1994, Paris, La Documentation Française, p.295. [↑](#footnote-ref-10)
11. Chevrier Yves, 2003, « Les aires culturelles dans les sciences de l’homme et de la société : questions pour une prospective », in *Colloque de prospective scientifique en sciences humaines et sociales* des 24, 25 et 26 septembre 2003, Gif-sur-Yvette, France, p.25. [↑](#footnote-ref-11)
12. Claval Paul, 2008, « Aires culturelles, hier et aujourd’hui », in Sanjuan Thierry (dir.), *Carnets de terrain. Pratique géographique et aires culturelles*, Paris, l’Harmattan, p.14. [↑](#footnote-ref-12)
13. Notué Jean Paul et Triaca Bianca, 2000, *The Treasure of Mankon Palace ; Cultural Objets of the Royal Palace*, Les Cahier de l’IFA, Mbalmayo et Milan(Italie), COE/IFA, p.24 [↑](#footnote-ref-13)
14. Desvallées André et Mairesse François (éds), 2011, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, p.50. [↑](#footnote-ref-14)
15. Deloche Bernard, 2011, « Institution », in Desvallées André et Mairesse François (éds), 2011, p.212. [↑](#footnote-ref-15)
16. Statuts de l’ICOM de 1974. [↑](#footnote-ref-16)
17. Scheiner Karl, 1987, "Museology and Museums", in *ICOFOM Study Series*, 12, p.263. [↑](#footnote-ref-17)
18. Rivière Georges Henri, 1989, p.142 [↑](#footnote-ref-18)
19. "*Museums enable people to explore collections for inspiration, learning and enjoyment. They are institutions that collect, safeguard and make accessible artefacts and specimens, which they hold in trust for society*". Disponible sur Internet : <http://www.museumsassociation.org/download?id=15717>, consulé le 17 avril 2015. [↑](#footnote-ref-19)
20. Deloche Bernard, 2001, *Le musée virtuel*, Paris, Presses universitaires de France. [↑](#footnote-ref-20)
21. Mairesse François, Davis Ann et André Desvallées, (éds), 2010, *What is a Museum ?* Munich, Verlag D.C. Müller-Straten, 218p. (Tr. Angl. de : *Vers une redéfinition du musée* ?). [↑](#footnote-ref-21)
22. Ames Michael, 1986, *Museums, the Public and Anthropology: A Study in the Anthropology of Anthropology*, Vancouver: University of British Columbia Press. [↑](#footnote-ref-22)
23. Ames Michael, 1992, *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*, Vancouver, University of British Columbia Press. [↑](#footnote-ref-23)
24. "*A collection is an organized assemblage of selected material evidence of human activity or the natural environment, accompanied by associated information. As well as objects, scientific specimens or works of art held within a museum building, a collection may include buildings or sites*". Voir le Code d’éthique de la Museums Association : <http://www.museumsassociation.org/download?id=15717>, consulté le 12 janvier 2015. [↑](#footnote-ref-24)
25. Collection patrimoniale : Collection constituée de biens culturels intégrant le patrimoine matériel ou immatériel que des personnes considèrent, par-delà le régime de propriété des biens, comme un reflet et une expression de leurs valeurs, croyances, savoirs et traditions en continuelle évolution, méritant d’être protégés, mis en valeur et transmis aux générations futures. [↑](#footnote-ref-25)
26. Quiccheberg Samuel, 2013, *The first Treatise on Museums Samuel Quiccheberg’s inscrpitiones*, (Translation by Mark Meadow and Bruce Robertson, Introduction by Mark Meadow), Getty Publications, p.18. [↑](#footnote-ref-26)
27. Desvallées André et Mairesse François (éds), 2011, p.53. [↑](#footnote-ref-27)
28. Burcaw Ellis, 1997*, Introduction to Museum Work*, Walnut Creek-London, Atlanta Press, (3rd ed.), p. 80. [↑](#footnote-ref-28)
29. Baudrillard Jean, 1968*, Le système des objets*, Paris, Gallimard, p.50. [↑](#footnote-ref-29)
30. Pomian Kryzystol, 1987, *Collectionneurs, amateurs et curieux Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, p. 87. [↑](#footnote-ref-30)
31. Desvallées André et Mairesse François (éds), 2011, p. 54. [↑](#footnote-ref-31)
32. Ames Michael, 1992, "Cannibal Tours and Glass Boxes: The anthropology of Museums", In *Special Issue: Writing about (Writing about) American* Indians, University of Nebraska Press, pp. 126-128. [↑](#footnote-ref-32)
33. Barringer Tim and Flynn Tom, 1998, *Colonialism and object: Empire, Material Culture and the Museum*, Rootledge. [↑](#footnote-ref-33)
34. Bennett Tony, 1995, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, New York, Routledge. [↑](#footnote-ref-34)
35. Stocking George (ed.), 1985, *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture*, Madison, University of Wisconsin Press. [↑](#footnote-ref-35)
36. Baudrillard Jean, 1968, l*e système des objets*, Paris, Gallimard. 288p. [↑](#footnote-ref-36)
37. Pomian Kryzystol, 1987, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, Gallimard. [↑](#footnote-ref-37)
38. Pearce Susan,1992, *Museums,* *Objets and Collections: A Cultural Study*, London, LUP [↑](#footnote-ref-38)
39. Pearce Susan,1994, *Interpreting Objects, and collections*, London, Leicester University Press [↑](#footnote-ref-39)
40. Pearce Susan, 1995, *On Collecting: An Investigation into Collecting in the European Tradition*, New York, Routledge [↑](#footnote-ref-40)
41. Poulot Dominique, 1997, *Musée, nation, patrimoine*, (1789-1815), Paris, Gallimard. [↑](#footnote-ref-41)
42. Appadurai Arjun, 2001, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Fayard. 322p. [↑](#footnote-ref-42)
43. Feest Christian, 1998, "Transformations of a Mask: Confidential Intelligence from the Lifeway of Things", *Baessler Archiv* (Berlin), pp. 255-293. [↑](#footnote-ref-43)
44. Meyers Fred R., 2001, *The Empire of Things: Regimes of Value and Material Culture*, Santa Fe, School of American Research Press. [↑](#footnote-ref-44)
45. Thomas Nicholas, 1991*, Entangled Objects: Exchange, Material Culture and Colonialism in the Pacific*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press. [↑](#footnote-ref-45)
46. Turgeon Laurier, 2010, « Du matériel à l’immatériel. Nouveaux défis, nouveaux enjeux », in *Ethnologie française*, XL, n° 3, pp. 389-399. [↑](#footnote-ref-46)
47. Sandell Richard, 2007, *Museums, prejudice and the reframing of difference.* Routledge, London, New York, p.45. [↑](#footnote-ref-47)
48. Cameron Duncan Ferguson, 2004, "The Museum: a Temple or the Forum", in *Reinventing the museum: historical and contemporary perspectives on the paradigm shift*, édité par Gail Anderson, Lanham: Altmira Press, p. 70. [↑](#footnote-ref-48)
49. Bordeaux Marie-Christine, 2008, « Les enjeux de la médiation culturelle au musée », in Duclos Jean-Claude (ed.), *Musée et société aujourd’hui, Grenoble,* Actes du colloque du 24 et 25 mai 2007 à Grenoble,Ed. Patrimoine en Isère / Musée dauphinois (France), p. 189. [↑](#footnote-ref-49)
50. Fleury Laurent, 2006, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris, Armand Colin, p.80 [↑](#footnote-ref-50)
51. Donnat Olivier, Tolila Paul, 2003, *Les publics de la culture*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, p.370. [↑](#footnote-ref-51)
52. Varine Hugues (de), *La Culture des autres*, Seuil, 1976. [↑](#footnote-ref-52)
53. Michel de Certeau, 1974, *La Culture au pluriel*, Seuil, 229p. [↑](#footnote-ref-53)
54. Chaumier Serge, *2011*, *Expoland* : ce que le *parc fait* au *musée* : *ambivalence* des *formes* de l'*exposition*, Paris, Editions *Complicités*, (coll. *Muséo*-*expographie*), pp.77-78 [↑](#footnote-ref-54)
55. Conférence d’Isac Chiva présentée lors du colloque national Musées et Société à Mulhouse en 1991. Citée dans Mairot Philippe, 1997, « Musées et société », in *Ethnologie française*, vol. XXVI, no 3, p. 346. [↑](#footnote-ref-55)
56. Mairot Philippe, 1998, « Identités et musées de société », in Le Goff Jacques, (dir.), *Patrimoine et passions identitaires :* *Entretiens du patrimoine*. Paris : Fayard, Éditions du patrimoine, p. 168. [↑](#footnote-ref-56)
57. Desvallées A*ndré,* 1992, 1994, *Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Macon, ed.W.et M.N.E.S, 2vol, [↑](#footnote-ref-57)
58. Traduire ce mot en français est malaisé. Le terme allemand *Heimat* signifie de petite patrie. On le désigne souvent en France sous le qualificatif musée de terroir, des musées qui traitent du développement de la civilisation dans une aire de petite ou moyenne étendue [↑](#footnote-ref-58)
59. En 1972, l'ICOM a réuni à Santiago du Chili une table ronde sur le rôle des musées dans les sociétés d'Amérique Latine. La réunion a étudié les problèmes du milieu rural, du milieu urbain, du développement technico- scientifique et de l'éducation permanente. Les participants ont affirmé leur conscience sur l'importance de ces problèmes pour l'avenir des sociétés en Amérique Latine. En même temps qu'ils trouvaient nécessaire pour la solution des problèmes que les communautés comprennent ses aspects techniques, sociales, économiques et politiques, les muséologues présents, ont considéré que la prise de conscience de la part des musées, de la situation actuelle et des différentes solutions qu'on envisage pour améliorer, est une condition essentielle pour son intégration dans la vie de la société. Ils ont considéré que les musées peuvent et doivent jouer un rôle décisif dans l'éducation des communautés. [↑](#footnote-ref-59)
60. Vergo Peter, 1989, *The New museology*, London, Academy, Reaktion books. [↑](#footnote-ref-60)
61. Hainard Jacques, 1987, « Pour une muséologie de rupture », in *Musées*, Montréal, vol.10, 2-4, p.44. [↑](#footnote-ref-61)
62. Harrison Jeff, 2000, "Outsourcing in Museums", in *International Journal of Arts Management,* vol. 2, no 2, Montréal: HEC, p. 19. [↑](#footnote-ref-62)
63. Ibid. p.18 [↑](#footnote-ref-63)
64. Bendixen Peter, 2000, "Skills and roles: concepts of modern arts management ", *International Journal of Arts Management,* vol. 2, no 3, Montréal: HEC, p.6. [↑](#footnote-ref-64)
65. Kotler Neil, Philip Kotler, 2000, "Can museums be all things to all people? Missions, goals, and marketing's role" in *Museum of Management and Curatorship,* vol. 18, no. 3, Guildford: Butterworths, p. 281. [↑](#footnote-ref-65)
66. Hainard Jacques, in *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, sous la direction de André Desvallées et all, MNES. W, 1991 et 1992. [↑](#footnote-ref-66)
67. Chaumier Serge, 2011, « La nouvelle muséologie mène-t-elle au parc ? » in *Expoland. Ce que le parc fait au musée : ambivalence des formes de l'exposition*, Complicités, pp.66-78 [↑](#footnote-ref-67)
68. Comment décoloniser les musées ethnographiques aujourd’hui ? La réponse de Clémentine Deliss au Weltkulturen Museum de Francfort. [www.artpress.com](http://www.artpress.com) , mis en ligne le 7 avril 2015, consulté le 9 novembre 2016 [↑](#footnote-ref-68)
69. Weltkulturen Museum, 2011, *Object Atlas, Fieldwork in the Museum*, Kerber Verlag et Weltkulturen Museum. [↑](#footnote-ref-69)
70. L’anthropologue américain Paul Rabinow est connu pour avoir proposé à sa discipline de nouveaux objets (les pratiques médicales, les bio-technologies) et réorienté l’anthropologie vers le monde moderne : la société française du XXe siècle, le Maroc indépendant, la subjectivité contemporaine. [↑](#footnote-ref-70)
71. voir Rabinow Paul, 2008*, Marking Time: On The Anthropology Of The Contemporary,* Princeton University Press. [↑](#footnote-ref-71)
72. Weltkulturen Museum, 2011, p.12. [↑](#footnote-ref-72)
73. Konaré Alpha Omar, 1992, « Discours d’ouverture », in *Quel Musée pour l’Afrique ? Patrimoine en devenir*, Actes de rencontres, Bénin, Ghana, Togo, 18-23 novembre, Paris, ICOM, pp. 385-387. [↑](#footnote-ref-73)
74. Ndiaye Moussa, 2007, « Les musées en Afrique, l’Afrique aux musées : quelles nouvelles perspectives ?», in *Africultures*, *Réinventer les musées*, p. 12-17. [↑](#footnote-ref-74)
75. Konaté Yacouba, 2007, « Musées en Afrique : esthétique du désenchantement » in *Africultures*, *Réinventer les musées*, pp. 18-27. [↑](#footnote-ref-75)
76. Adandé Joseph Codjovi Etienne, 2007, « Le musée, un concept à réinventer en Afrique » in *Africultures*, *Réinventer les musées, n°70,* pp. 50-58. [↑](#footnote-ref-76)
77. Institut National de la Statistique, 2015, *Annuaire statistique du Cameroun*, Edition 2015, p.60. [↑](#footnote-ref-77)
78. Rivière Georges Henri, 1989, *La muséologie selon Georges Henri Rivière. Cours de muséologie-textes et témoignages*, Paris, Dunod. [↑](#footnote-ref-78)
79. Poulot Dominique, 2005, *Musée et muséologie*, Paris, La découverte. [↑](#footnote-ref-79)
80. Terrisse Marc, 2013, *Le musée dans tous ses états*, Complicités. [↑](#footnote-ref-80)
81. Cerlis Denis Chevallier, 2013*, Métamorphoses des musées de société*, Premières rencontres scientifiques internationales du MuCEM, La Documentation Française. [↑](#footnote-ref-81)
82. Gob André, Drouguet Noémie, 2010, *La muséologie : Histoire, développements, enjeux actuels*, 3é Edition, Paris, Armand Colin. [↑](#footnote-ref-82)
83. Gob André, 2010, *Le musée, une institution dépassée ?* Paris, Armand Colin. [↑](#footnote-ref-83)
84. Tobelem Jean-Michel, 2010, *Le Nouvel âge des musées. Les institutions culturelles au défi de la gestion*, 2e édition, Paris, Armand Colin. [↑](#footnote-ref-84)
85. Gaugue Anne,1997, *Les États africains et leurs musées. La mise en scène de la nation*, Paris, L’Harmattan. [↑](#footnote-ref-85)
86. ICOM, 1992, *Quel musée pour l’Afrique ? Patrimoine en devenir*, Paris, ICOM. [↑](#footnote-ref-86)
87. Feigelson Kristian, 1992, « Synthèse sur la situation des musées en Afrique » in *Quel musée pour l’Afrique ? Patrimoine en devenir*, Paris, ICOM, pp.19-23. [↑](#footnote-ref-87)
88. Abeweyga Tony Adedze, 1992, « Protection du patrimoine en cas de conflit armé » in *Quel musée pour l’Afrique ? Patrimoine en devenir*, Paris, ICOM, pp.169-173. [↑](#footnote-ref-88)
89. Africultures, 2e trimestre 2007, « Réinventer les musées », n°70. [↑](#footnote-ref-89)
90. Bouttiaux Anne Marie, 2007, *Afrique : musées et patrimoines pour quels publics* ? Tervuren, Karthala, Culture Lab Editions. [↑](#footnote-ref-90)
91. Perrois Louis, Notué Jean Paul, 1986, « Contribution à l'étude des arts plastiques du Cameroun », in *Muntu*, Libreville (Gabon), pp. 165-222 [↑](#footnote-ref-91)
92. Perrois Louis, Notué Jean Paul 1997, *Rois et sculpteurs de l'Ouest Cameroun*, Paris : Éditions Karthala. [↑](#footnote-ref-92)
93. Ndobo Madeleine, 1999, « Les musées privés et publics au Cameroun », in *Cahiers d’Etudes Africaines,* vol.39, n° 155-156, pp.789-814. [↑](#footnote-ref-93)
94. Pompeo Francesco, 1999. « L‘ethnologue gênant‘ ou les vicissitudes du projet de création du Musée national du Cameroun », in Cahiers d’Etudes africaines, Vol. 39, N°155-156, pp. 815-827. [↑](#footnote-ref-94)
95. Nizésété Bienvenu Denis, 2007, « Musées et Développement : réflexion sur les enjeux et défis des musées camerounais pour la valorisation du patrimoine culturel », in *Annales de la Faculté des Arts, Lettres et Sciences Humaines de l’Université de Ngaoundéré*, Vol. IX, pp.5-35. [↑](#footnote-ref-95)
96. [Tanyi Tang](http://www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=auteurs&obj=artiste&no=28275" \o "Lire la fiche de l'auteur) Anne, 2015, *Theatre production and artistic directing: lessons from bubbles theatre troupe*, Harmattan. [↑](#footnote-ref-96)
97. Asombang Raymond, 1989, “Museums and African identity: The museum in Cameroon – a critique”, in *West African Journal of Archaeology* no 20, pp. 188-98. [↑](#footnote-ref-97)
98. Asombang Raymond, 2003, “*Cultural heritage policy in Cameroun: the actors, the stakes and the perspectives*”, *Enjeux no 4*, source électronique, consultée le 17 février 2012. [↑](#footnote-ref-98)
99. Notué Jean-Paul, Bianca Triaca, 2005. *Bandjoun : Trésors royaux du Cameroun*, Milan, 5Continent. [↑](#footnote-ref-99)
100. Notué Jean-Paul, Bianca Triaca, 2005, *Baham : Arts, mémoire et pouvoir dans le royaume de Baham*, Milan 5continent. [↑](#footnote-ref-100)
101. Notué Jean-Paul, Bianca Triaca, 2006, Babungo: Treasures of the Sculptor Kings in Cameroon, Milan, 5continent. [↑](#footnote-ref-101)
102. Notué Jean-Paul, Bianca Triaca, 2006, The treasure of the Mankon Kingdom, Milan, 5continent. [↑](#footnote-ref-102)
103. Le projet « Formation, tutelle du patrimoine artistique, culturel et développement au Cameroun » a été lancé par l’ONG italienne COE (Centre d’orientation éducative), dont le siège est à Barzio (Italie) présent au Cameroun depuis 1970, a mis sur pied en 1980, un Institut de Formation Artistique (IFA) à Mbalmayo et à l’Ouest et au Nord-Ouest quatre musées sont nés de ce projet en 2003 (Mankon, Babungo, Baham et Bandoun). [↑](#footnote-ref-103)
104. Heumen Tchana Hugues, 2009, « Conquête et fidélisation des publics au musée national de Yaoundé », mémoire de Master en Gestion du Patrimoine Culturel, Université Senghor, Alexandrie, Egypte. [↑](#footnote-ref-104)
105. Heumen Tchana Hugues, 2014, *Les Musées nationaux d’Afrique : Rôles et Enjeux Le Musée national de Yaoundé*, Paris, L’Harmattan. [↑](#footnote-ref-105)
106. Geary Christraud, 1988, "Art and political process in the kingdoms of Bali-Nyonga and Bamum (Cameroon Grassfields) ", in *Canadian Journal of African Studies*, Vol. 2, no 1, pp.11- 41. [↑](#footnote-ref-106)
107. Nyst Nathalie, 1996, « Le trésor cheffal et le projet de musée du palais à Bafut (Cameroun) », in *Annales d‘Histoire de l‘Art et d‘Archéologie* de l’Université Libre de Bruxelles (ULB), no 18, pp. 141-59. [↑](#footnote-ref-107)
108. Nyst Nathalie, 2001, « Le palais de Bafut (Nord-Ouest Cameroun) et ses dépendances : description et symbolique de la maison du pays », in *Annales d’Histoire de l’Art et d’Archéologie de* l’ULB, no 24, pp. 99-117. [↑](#footnote-ref-108)
109. Nyst Nathalie, 2005, « Le trésor de chefferie de Bafut : un musée ? » in *Civilisations no 55*, pp. 57-74. [↑](#footnote-ref-109)
110. Djache Nzefa Sylvain, al, 2013, *Les Civilisations du Cameroun*, la Route des Chefferies. [↑](#footnote-ref-110)
111. Baumol William, Bowen William, 1966, *Performing Arts – The Economic Dilemma*, The MIT Press. [↑](#footnote-ref-111)
112. Martin Feldstein, 1991, *The economy of arts Museums*, University of Chicago Press. [↑](#footnote-ref-112)
113. Galard Jean, 2001, *L’avenir des musées, actes du colloque international organisé au musée du Louvre par le Service culturel les 23-25 mars 2000,* 1 vol., Réunion des musées nationaux, musée du Louvre, R.M.N., Paris. [↑](#footnote-ref-113)
114. Bourgeon-Renault Dominique et al, 2009, *Marketing de l’Art et de la Culture*, Paris, Dunod. [↑](#footnote-ref-114)
115. Kotler Neil & Philip Kotler, 1998, *Museums Strategy and Marketing*, Ed. Jossey-Bass. [↑](#footnote-ref-115)
116. Janes Robert, 2013, *Museums and the Paradox of Change*, Calgary Glenbow, 3rd Ed. [↑](#footnote-ref-116)
117. Benhamou Françoise, 2004, *L’économie de la culture,* Paris, La Découverte. [↑](#footnote-ref-117)
118. Wasserman Françoise, 2001, *Musées et Service des Publics,* École du Louvre, Direction des Musées de France, Paris. [↑](#footnote-ref-118)
119. SMQ, //www.smq.qc.ca/publicsspec/guidesel/accueil/introduction/index.htm, Version 1.0, 2006-04-03, consulté le 28 janvier 2013 [↑](#footnote-ref-119)
120. Mironer Lucien, 2001, *Cent musées à la rencontre du public*, France édition. [↑](#footnote-ref-120)
121. Tobelem Jean Michel, 1996, *Musées : Gérer autrement : Un regard international*, Paris, La Documentation Française. [↑](#footnote-ref-121)
122. Museum International n° 235, 2007, *Les enjeux de la collection au XXIe siècle*. [↑](#footnote-ref-122)
123. Steven Nelson, 2007, « Collection et contexte dans un village du Cameroun » in *Museum International,* n° 235, Les enjeux de la collection au XXIe siècle*,* pp. 21-29 [↑](#footnote-ref-123)
124. Bordeaux Marie Christine, 2008, « Musées et sociétés aujourd’hui » *in Actes du colloque du 24 et 25 mai 2007* à Grenoble, au Musée dauphinois. [↑](#footnote-ref-124)
125. Gellereau Michèle, 2007, *Les mises en scène de la visite guidée : Communication et médiation*, Paris, L’Harmattan. [↑](#footnote-ref-125)
126. Galard Jean, 2000, *Le regard instruit : Action éducative et action culturelle dans les musées*, Actes colloque au musée du Louvre, avril 1999. [↑](#footnote-ref-126)
127. Baujard Corinne, 2012, *Du musée conservateur au musée virtuel*, Paris, Hermes. [↑](#footnote-ref-127)
128. Rasse Paul, Girault Yves, 2011, *Les musées au prisme de la communication*, Paris, CNRS Editions. [↑](#footnote-ref-128)
129. Le « problème anglophone » au Cameroun : deux camps semblent s’affronter dans ce débat fort passionné.  
      Le premier, qui compte beaucoup de francophones ainsi qu’une infime minorité d’anglophones maintien avec force qu’il n’y a pas de problème spécifiquement anglophone dans le pays. Toutes les dix régions, aux yeux des tenants de cette vision, connaissent exactement les mêmes difficultés, occasionnées par un manque criard d’infrastructures à bon niveau (routes, eau, électricité, hôpitaux, écoles, etc.) Ces carences observables partout, causent un énorme inconfort aux populations de toutes les localités touchées, sans exception.  
      A contrario, le second groupe de Camerounais impliqué dans le débat est à majorité anglophone, tout en incluant une minorité de francophones qui soutient ses positions. Ceux qui le composent affirment, pour leur part, qu’il existe bel et bien un problème anglophone, initialement créé par le non-respect des résolutions arrêtées lors de la Conférence de Foumban de juillet 1961, qui reconnaissait explicitement l’existence de DEUX entités distinctes camerounaises qui acceptaient volontairement (c’est-à-dire sans contrainte aucune) de se réunir à nouveau, mais à une condition : que soit respectée la spécificité culturelle de chacune des deux parties, et qu’il soit tenu compte des caractéristiques particulières que l’histoire a façonnées par rapport à la manière d’être et de vivre des Camerounais des deux rives du Mungo. [↑](#footnote-ref-129)
130. Darras Bernard, 2008, « Identité, authenticité et altérité », in *Images et études culturelles*, publications de la Sorbonne, collection Esthétique, série images analyses, France, p.8. [↑](#footnote-ref-130)
131. Mason Rhiannon, 2006, *Cultural Theory and Museum Studies*, p.26, in MacDonald Sharon, *A companion to Museum Studies*, Blackwell Publishing, USA, UK. [↑](#footnote-ref-131)
132. Turcotte Daniel, 2000. « Le processus de la recherche sociale ». In *Méthodes de recherche en intervention sociale,* sous la dir. de Roger Mayer et Francine Ouellet, Boucherville, Québec : Gaétan Morin éditeur, p. 57 [↑](#footnote-ref-132)
133. Perrois Louis, Notué Jean Paul, 1993, « Arts et cultures du Grassland camerounais », *in :* Louis Perrois (éd) *Legs Pierre Harter, les rois sculpteurs, art et pouvoir dans le Grassland camerounais*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, MNAO, p. 39 [↑](#footnote-ref-133)
134. *Centro Orientamento Educativo* : Centre d’Orientation Educative (COE) à travers son projet « formation, tutelle du patrimoine artistique et culturel, développement au Cameroun ». [↑](#footnote-ref-134)
135. Patton Michael Quinn, 1990, *Qualitative Evaluation and Research Methods,* Newbury Park, California, Sage Publications, p.87. [↑](#footnote-ref-135)
136. Kaufmann Jean-Claude, 1996 *L'entretien compréhensif*, Éditions Nathan, Paris, p.17 [↑](#footnote-ref-136)
137. Directeur du Musée des Civilisations de Dschang de l’ouverture en 2011 à Novembre 2014. [↑](#footnote-ref-137)
138. Patton Michael Quinn, Op.cit. p. 293 [↑](#footnote-ref-138)
139. Ecran LCD 1,61", Mémoire 4 Go, Microphone fourni pour une qualité d'enregistrement optimale, idéal pour enregistrements longs : Jusqu'à 1040 heures. Autonomie des piles : 110 h [↑](#footnote-ref-139)
140. Les questions mixtess’apparentent aux questions fermées parce qu’elles sont accompagnées d’une liste de modalités de réponses. Elles sont également partiellement ouvertes, car la dernière modalité invite la personne interrogée à apporter des précisions en toute liberté. Les questions mixtes peuvent éventuellement être utilisées quand on souhaite détecter d’éventuels problèmes d’interprétations ou recueillir des précisions supplémentaires [↑](#footnote-ref-140)
141. Boyatzis Richard, 1998, *Transforming Qualitative Information: Thematic Analysis and Code Development,* Thousand Oaks, CA : Sage Publications, p.184. [↑](#footnote-ref-141)
142. La *College Art Association* (généralement appelée simplement CAA) située à New-York aux USA, est la principale association professionnelle aux États-Unis pour les praticiens et les spécialistes de l'art, de l'histoire de l'art et des critiques d'art. Fondée en 1911, elle vise à cultiver la compréhension continue de l'art en tant que forme fondamentale de l'expression humaine. En tant qu'organisme de leadership international prééminent dans les arts visuels, elle promeut les arts et leur compréhension par le plaidoyer, l'engagement intellectuel et l'engagement envers la diversité des pratiques et des praticiens. Bien que l'organisation ait été fondée aux États-Unis et que ses bureaux soient situés à New York City, ses membres, ses préoccupations, sa réputation et son influence ont une portée internationale. Nous sommes d’ailleurs membre de cette association depuis Janvier 2014 à nos jours. [↑](#footnote-ref-142)