



1

Les musées en Afrique orientale

Contribution a leur décolonisation

Edouard Nzoyihera





Sociomuseology & Sociomuséologie 1

**Les musées en Afrique orientale :
contribution à leur décolonisation**

Edouard Nzoyihera

Departamento de Museologia
Universidade Lusófona

Lisboa 2024

Ficha Técnica

[Título]

Les musées en Afrique orientale : contribution à leur décolonisation

[Autor]

Edouard Nzoyihera

[Coleção]

Sociomuseology & Sociomuséologie, 1

[Editora]

Manuelina Maria Duarte Cândido

Professora convidada do Departamento de Museologia da Universidade Lusófona

[Comité editorial internacional]

Adel Pausini

Carolina Ruoso

Giusy Pappalardo

Guido Fackler

Judite Primo

Léontine Meijer van Mensch

Manuelina Maria Duarte Cândido

Marcelle Nogueira Pereira

Mario Moutinho

Placide Mumbembe Sanger

[Imagem da capa]

Muséalisation d'un habitat traditionnel au Musée vivant de Bujumbura, Burundi.

Photo personnelle d'Edouard Nzoyihera, 2016

[Capa e Paginação]

Bel Lavratti

[ISBN]

979-8323367238

[DOI] :

10.36572/csm.2021.book_100

[Edição]

Edições Universitárias Lusófonas

Campo Grande 376, 1700-090 Lisboa

<http://loja.ulusofona.pt/>

[Ano de edição]

2024

[Contactos]

Departamento de Museologia / Cátedra UNESCO “Educação, Cidadania e Diversidade Cultural” Edifício A. sala A.1.1.

Nathália Pamio

E-mail: museologia@ulusofona.pt

Universidade Lusófona

Campo Grande, 376, 1749 - 024 Lisboa

[Todos os direitos desta edição reservados por]

Universidade Lusófona.

A responsabilidade pela revisão dos textos e pelas permissões para uso de imagens cabe exclusivamente ao autor do livro



UNESCO Chair
Education, Citizenship and
Cultural Diversity
Lusófona University, Lisbon, Portugal



CENTRO DE ESTUDOS
INTERDISCIPLINARES
EM EDUCAÇÃO
E DESENVOLVIMENTO



Nzoyihera, E.

Les musées en Afrique orientale: contribution à leur décolonisation / Edouard Nzoyihera; edição por Manuelina M. Duarte Cândido. -- Lisboa: Universitárias Lusófonas, 2024.

283 p.: il. (Sociomuseology & Sociomuséologie, 1).

ISBN 979-8323367238

1. Muséologie. 2. Musée. 3. Société. 4. Eco-Greniers Culturels.

I.Nzoyihera, E. II. Duarte Cândido, M. M. III. Titre. IV. Série.

CDD 069.0963

Mara Angélica Petrocchi - CRB 4/PE-2373/O.

© 2024

[Também nesta coleção]

A guide through Sociomuseology: roots and practices, Maria Magdalena Neu

Répresentation muséale de la favela: regards croisés, Leonor Eva Hernández

La muséologie sociale et le patrimoine populaire en dialogue (perspectives Brésil-France),
Silvia Capanema, Carolina Ruoso, Manuelina Maria Duarte Cândido (dirs.)

Sociomuseology & Sociomuséologie vol. 1

Manuelina Maria Duarte Cândido

The collection **Sociomuseology & Sociomuséologie** publishes selected works originally written in English and/or in French, or translated into these languages, which create dialogue with the insurgent museologies, such as Sociomuseology, Social Museology, *Nouvelle Muséologie*, Popular Museology, Community Museology, Ecomuseology, among others (Duarte Cândido, Cornelis, Nzoyihera, 2019; Duarte Cândido, Pappalardo, 2022).

The goal is to give broader international visibility to this body of work and gradually boost a greater circulation of authors, concepts and experiences linked to these insurgent museologies, particularly in non-Portuguese and non-Spanish speaking countries. Thus, the collection seeks to overcome the language barriers identified in the work *Ondas do Pensamento Museológico Brasileiro* (Duarte Cândido, 2003), which persists even after two decades.

The Lusófona University in Lisbon, Portugal, through its Department of Museology, has a long history of contribution to the consolidation of the field, offering a specialization certificate since 1993, before creating a master's and a doctorate in 2007. In the same year in 1993, Lusófona launched the well-known publication of *Cadernos de Sociomuseologia* (<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia>). In its first volume, Mário Moutinho sought to construct a definition of Social Museology (Moutinho, 1993). The specificity of this academic environment is the affirmation of Sociomuseology as a school of thought. Far from urging for a cleavage between Social Museology and Sociomuseology, the Department has been a platform “to bridge the South American radically political and engaged concept of Social Museology with the international university field” (Neu, 2022). Widely known in the Ibero-American context, this school of thought has actively sought partnerships to expand geopolitical horizons with a historical collaboration with virtually all Brazilian universities in which there is training in Museology, and with the Reinwardt Academy in the Netherlands, to name a few. More recently, partnerships were also extended to universities in Spain, Germany, and Italy. There is, however, still a lot of resistance in museum environments and from conservative academics beyond the linguistic barrier already identified. Even for those interested, there is still relatively little material available on Sociomuseology in English, and even rarer in French.

With a goal of increasing accessibility to the thriving production of Sociomuseology to potential allies in the clashes for the transformation of the museal field, I have directed my work as a guest professor at the Lusófona University, Department of Museology with two main goals: to carry out the prospection and curation of material of interest for the publication of books in English and/or French within the scope of Sociomuseology; and also to stimulate new productions in French and English including encouraging PhD candidates willing to write their theses in French or English (without discarding the thesis orientation in

Portuguese) in the Museology Department. The diffusion of books will be mainly online and free, which allows more democratic use of this production, with the possibility of printing volumes in the paper back system.

The present and inaugural volume of the collection, which I have the joy of presenting results from the doctoral thesis of Edouard Nzoyihera, defended in 2022 at the University of Liège, Belgium. I was co-director of this thesis together with Professor André Gob. Edouard Nzoyihera made an important contribution to the renewal of the academic production in Museology at the University of Liège, bringing the theme of decolonization and his field experience in museums in Africa. He also created an original insurgent museum model adapted to the reality of the African continent, which he called “*Eco-grenier culturel*”. Thus, his thesis goes beyond the criticism about the persistence of the European matrix in East African museums: it elaborates a proposal in tune with the realities in which they are implanted.

La collection **Sociomuseology & Sociomuséologie** publie des œuvres sélectionnées, écrites à l’origine en anglais et/ou en français, ou traduites dans ces langues, qui dialoguent avec les muséologies insurgées, telles que Sociomuséologie, Muséologie sociale, Nouvelle Muséologie, Muséologie populaire, muséologie communautaire, écomuséologie, entre autres (Duarte Cândido, Cornelis, Nzoyihera, 2019 ; Duarte Cândido, Pappalardo, 2022).

L’objectif est de donner une plus large visibilité internationale à cette production et de favoriser progressivement une plus grande circulation des auteurs, des concepts et des expériences liés à ces muséologies insurgées dans les pays ne parlant ni le portugais ni l’espagnol. Ainsi, la publication cherche à surmonter les barrières linguistiques identifiées dans l’œuvre *Ondas do Pensamento Museológico Brasileiro* (Duarte Cândido, 2003), qui persistent même après deux décennies.

L’Université Lusófona à Lisbonne, Portugal, à travers son Département de Muséologie, a une longue histoire de contribution à la consolidation du domaine, offrant un cours de spécialisation depuis 1993, et plus tard un master et un doctorat en 2007. Dans la même année Lusófona a lancé la publication bien connue *Cadernos de Sociomuseologia* (<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia>). Dans le premier volume, Mário Moutinho a cherché à construire une définition de la Muséologie Sociale (Moutinho, 1993). La spécificité de cet environnement académique est l’affirmation de la Sociomuséologie comme école de pensée. Loin de préconiser un clivage entre la Muséologie Sociale et la Sociomuséologie, le Département a été une plateforme « pour jeter un pont entre le concept sud-américain radicalement politique et engagé de Muséologie Sociale et le domaine universitaire international » (Neu, 2022, traduction propre). Largement connue dans le contexte ibéro-américain, cette école de pensée a activement recherché des partenariats pour l’expansion des horizons géopolitiques, avec une collaboration historique avec pratiquement toutes les universités brésiliennes dans lesquelles il y a une formation en Muséologie, et avec la Reinwardt Academy aux Pays-Bas, pour n’en nommer que quelques-uns. Plus récemment, des partenariats ont été étendus également à des universités en Espagne, en Allemagne et en Italie. Il y a cependant encore beaucoup de résistance dans les milieux muséaux et universitaires conservateurs, au-delà de la barrière linguistique déjà soulignée. Même pour ceux qui sont intéressés, il y a encore relativement peu de matériel disponible sur la Sociomuséologie en anglais et plus rarement encore en français.

Avec l’objectif d’accroître l’accessibilité de la production florissante de la Sociomuséologie à plus d’alliés potentiels dans les affrontements pour la transformation du champ muséal, j’ai dirigé mon travail en tant que professeure invitée au Département de Muséologie de l’Université Lusófona avec deux objectifs principaux : effectuer la prospection et la sélection de matériel d’intérêt pour la publication de livres en anglais et / ou en français

dans le cadre de la Sociomuséologie; et aussi de stimuler de nouvelles productions en français et en anglais, notamment en cherchant à attirer des doctorants désireux d'écrire leurs thèses en français ou en anglais (sans écarter l'orientation de thèse en portugais) au Département de Muséologie. La diffusion des livres de cette collection sera principalement en ligne et gratuite, ce qui permet une utilisation plus démocratique de cette production, avec la possibilité d'imprimer certains volumes.

Le présent volume inaugural de la collection, que j'ai la joie de présenter, est issu de la thèse de doctorat d'Edouard Nzoyihera, soutenue en 2022 à l'Université de Liège, en Belgique. J'ai codirigé cette thèse avec le professeur André Gob. Edouard Nzoyihera a apporté une contribution importante au renouvellement de la production académique en Muséologie à l'Université de Liège, en introduisant le thème de la décolonisation et son expérience de terrain dans les musées en Afrique. Il a également créé un modèle original de musée insurgé adapté à la réalité du continent africain, qu'il appelle Eco-Grenier culturel. Ainsi, sa thèse va au-delà de la critique sur la persistance de la matrice européenne dans les musées d'Afrique de l'Est, pour élaborer une proposition en phase avec les réalités dans lesquelles ils sont implantés.

References / Références

Duarte Cândido, Manuelina Maria; Cornelis, Mélanie; Nzoyihera, Édouard. Les muséologies insurgées: un avenir possible pour une tradition épistémologique. In: Smeds, Kerstin. *The Future of Tradition in Museology: Materials for a discussion*. Papers from the ICOFOM 42nd symposium held in Kyoto (Japan), 1-7 September 2019. Paris, ICOFOM/ICOM, 2019. p. 50-54. http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/images/Icofom-mono-FutureofTradition-FINAL.pdf

Duarte Cândido, Manuelina Maria; Pappalardo, Giusy (eds.). *Babel Tower: museum people in dialogue*. Paris: ICOFOM/ICOM, 2022. 218 p. <http://hdl.handle.net/2268/267933>

Duarte Cândido, Manuelina Maria. *Ondas do Pensamento Museológico Brasileiro*. Lisboa, ULHT, 2003. (Cadernos de Sociomuseologia, 20) <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/37>

Moutinho, Mário Canova. *Sobre o conceito de Museologia Social*. Lisboa, ULHT, 1993. (Cadernos de Sociomuseologia, 1). <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/18>

Neu, Maria Magdalena. *A guide through Sociomuseology: roots and practices*. Master Thesis on Museology. Lisbon, Universidade Lusófona, 2022

**Les musées en Afrique orientale :
contribution à leur décolonisation**

Edouard Nzoyihera

Remerciements

Mes remerciements s'adressent d'abord à Madame Manuelina Maria Duarte Cândido qui a encadré avec bienveillance les recherches préalables à cette publication. Sans son aide, ses encouragements, ses lectures, ce livre n'aurait pas pu être mené à bien. Le fait que nous partagions largement une même conception de la sociomuséologie était un atout pour moi.

L'aboutissement de cet ouvrage doit aussi beaucoup aux conseils, aux suggestions, à l'appui de nombreuses personnes : André Gob, Noémie Drouguet, Nathalie Nyst, Marie-Paule Jungblut, Luigy Aziani, Zacharias Taneé Fomum, Théodore Andoseh, René Enoné, Emile Mworoha, Alexandre Hatungimana, Adrien Ndayegamiye, Danièle Radoux, Marie-Claude Thurion ainsi que mes collègues Mélanie Cornelis, Jean-Louis Postula, Marie-Aline Angilis, Anna Swartz et Dantès Singiza.

Particulièrement, je remercie l'Université Lusófona qui a accepté de publier cet ouvrage.

Je remercie également les conservateurs et les employés des musées du Burundi, de l'Ouganda, du Rwanda et du Kenya, pour leurs accueils qui ont permis de faciliter mes recherches, au premier rang desquels, Jacques Mapharakora, Rose Mwanjaakare, Nelson Abiti Adebo, Maurice Mugabowagahunde, André Ntagwabira, Jérôme Karangwa, David Mbuthia, Karine Rusaro Utumuliza, Salim Shehe, Robert Masozera, Pascal Ndayisenga.

Enfin et surtout, je remercie pour leur soutien et patience, mon épouse Lysette Ndayishimiye et mes filles Irumva Kétsia, Igirubuntu Keren-Happuc et Ishimwe Reine-Jemima.

Table des Matières

Introduction Générale	17
Première Partie : Les enjeux muséaux africains : origine, état actuel et évolution	27
Chapitre I : Situation muséale actuelle en Afrique : approche globale et situation particulière en Afrique Orientale	29
1. Contexte général de création de musées pendant la colonisation de l'Afrique	31
2. Des centrifans aux musées.....	33
3. Constitution des collections au temps de la colonisation de l'Afrique : des collections au service des colonies ou pillage de celles-ci ?	36
4. Les collections : le statut encore ethnographique	42
5. Situation muséale en Afrique indépendante : de l'indépendance à nos jours	43
Chapitre II : La situation muséale en Afrique de L'est	49
1. L'Uganda National Museum	51
2. Le Musée national de Gitega, au Burundi	63
3. Le Musée ethnographique de Huye à Butare, au Rwanda	66
4. Nairobi National Museum	68
5. Conclusion sur la scène muséale orientale : des évolutions différentes	74
Deuxième Partie : réflexions sur les possibilités de décolonisation de l'existant et de l'expérimentation d'un nouveau type de musée dans une perspective de rupture avec le modèle occidental de musée	87
Chapitre III : Un engagement à la diversité et sa perception à différents points de vue	93
1. Vers une reconsidération disciplinaire, territoriale et identitaire	95
2. Vers la requalification des collections	103
3. S'ouvrir à la contemporanéité à différents points de vue	107
Chapitre IV : Proposition des méthodologies et des principes de création de nouveaux types de musées dits « Eco-Greniers Culturels »	129

1. Contexte et problématique à résoudre : faiblesse de la politique agricole et mauvaise gestion du « patrimoine foncier »	132
2. Dimension culturelle du « patrimoine agricole ou alimentaire »	136
3. De la garantie pour accéder au crédit bancaire	140
Chapitre V: Les différentes approches et démarches de la mise en œuvre des « Eco-Greniers Culturels »	147
1. Un cadre institutionnel des « Eco-Greniers Culturels » : propositions et justifications	149
2. Approche théorique d'un « Eco-Grenier Culturel »	152
3. Forme, contenu et fonctionnement	159
4. Etude de cas : application sur le Burundi	162
Chapitre VI: Des « Eco-Greniers Culturels » au service du développement de l'homme et de la société	173
1. Les « Eco-Greniers Culturels » et le développement socio-économique et culturel	175
2. Des expositions à caractère social	190
3. Un engagement au développement durable	194
4. Une destination touristique	199
Chapitre VII : Penser la politique des publics : susciter le désir, diversifier, fidéliser et promouvoir la fréquentation	205
1. S'engager à la connaissance des publics	207
2. Vers un partenariat solide entre école et musée : préparer le public de demain....	209
3. Vers l'inclusion sociale et l'ouverture sur l'environnement social	216
4. Vers la participation et collaboration à différents points de vue	222
Chapitre VIII : Vers la décolonisation du système de gestion et de l'organisation administrative	231
1. Vers un cadre juridique favorisant les missions des musées	233
2. La question du financement.....	235
3. Vers une gestion et une administration décentralisée	238
Conclusion générale	241
Bibliographie	251
A propos de l'auteur	281

Introduction générale

Née en Europe dans un contexte précis, celui de l'affirmation de l'idée nationale pour certains et de la révolution pour d'autres, l'institution musée va s'étendre hors de l'Europe. C'est durant l'époque coloniale que les musées au sens moderne du terme, firent leur apparition en Afrique. La vague d'Indépendances des années 1960 ayant poussé les Etats africains à constituer leurs propres musées nationaux, chaque pays d'Afrique va se doter d'un tel musée (BOUTTIAUX, 2007, GAUGUE 1999). Aujourd'hui, les musées existent en Afrique. « Si quelque chose existe au sein de la société, alors cela existe parce que cela a un certain sens, parce que son existence a un sens. Le football est du football et les gens continueront à en jouer tant qu'il continue de satisfaire leur envie de jouer et leur donner du plaisir » (STRÁNSKÝ, 2019, p. 279). Mais qu'en est-il des musées coloniaux devenus nationaux après les Indépendances ? En Afrique (et même ailleurs), « les musées sont des musées et demeureront des musées aussi longtemps qu'ils fourniront quelque chose dont l'homme et la société ont besoin et continueront d'avoir besoin dans le futur » (STRÁNSKÝ, 2019, p. 279). Ainsi, pour être à même de fournir quelque chose dont l'homme africain ou la société africaine a besoin, les musées africains doivent être décolonisés. Pour que ces musées soient durables, il faut qu'ils gèrent l'impact de leurs activités sur l'environnement. La biodiversité qui les entoure doit être inscrite au registre de leurs collections qu'ils conservent, exposent et interprètent.

Mes lectures de la littérature consacrée aux musées africains et les visites que j'ai effectuées dans les musées d'Afrique orientale m'ont permis de mettre en évidence des problématiques communes : la représentation d'une société figée, l'enracinement spatial, la mise en scène d'une histoire écourtée, l'absence de fréquentation, l'absence de l'interdisciplinarité¹, le manque d'intégration et d'enracinement dans le tissu social, l'inadaptation du musée aux besoins de l'homme². Aussi, les musées de cette partie de l'Afrique n'évoluent pas au rythme du monde dans lequel ils s'inscrivent.

C'est dans ce contexte que j'ai constaté qu'il y a sans doute un besoin de changement dans le paysage muséal africain et particulièrement en Afrique orientale. Partant de ce constat et de cette déclaration d'Alpha Oumar Konaré : « Il est temps,

¹ La question de l'interdisciplinarité est devenu un sujet important dans le secteur muséal ; cela pourrait être considéré comme une preuve de notre participation au développement actuel des sciences. La question de l'interdisciplinarité ne peut donc être traitée de manière isolée. C'est l'un des aspects montrant l'intrication des sciences actuelles (STRÁNSKÝ, 2019, p. 169). Il est donc nécessaire de se positionner à cette question de l'interdisciplinarité ou de la transdisciplinarité.

² Si l'on considère que le musée fait partie de la société, il ne peut être simplement une offre mais doit aussi répondre à une demande et doit donc d'abord écouter cette demande (DE VARINE, 2013). Le musée doit tenir compte des réalités sociales de son territoire pour développer ses actions. Dans la situation actuelle, où l'humanité est confrontée à des problèmes d'existence, les musées se heurtent à des problèmes compliqués qui les conduisent même, parfois, au bord du gouffre. En conséquence, les questions de la nature et de la position des musées dans la société d'aujourd'hui sont de la plus haute actualité (STRÁNSKÝ, 2019, p. 53).

grand temps, ce nous semble, de procéder à une totale remise en cause, il faut « tuer », je dis bien tuer, le modèle occidental de musée en Afrique pour que s'épanouissent de nouveaux modes de conservation et de promotion du Patrimoine », je me suis interrogé :

L'Afrique étant un continent dit du « tiers-monde », en « voie de développement » ou « sous-développé », la nouvelle élite africaine ou les nouveaux conservateurs avaient-ils initié ou expérimenté les pratiques muséales spécifiques pour doter la société africaine d'une institution muséale au service de la société et de son développement ? Existe-il, pour paraphraser Elise Dubuc et Laurier Turgeon, de nouvelles façons de faire ou une volonté de réappropriation des musées par les populations, musées dont elles ont longtemps été écartées ou tenues au silence (DUBUC, TURGEON, 2004) ? Y a-t-il des initiatives communautaires ou des musées conçus par les premiers intéressés du Patrimoine à tel point que l'on puisse parler de renouveau dans ce domaine ? La question est aussi de savoir si ces déclarations et recommandations d'Alpha Oumar Konaré sont traduites dans les faits. Quel est le modèle de musée développé après les Indépendances ? Comment « l'institution musée » a-t-elle évolué depuis les Indépendances jusqu'à aujourd'hui ? Comment le paysage muséal a-t-il évolué ? Les nouveaux gestionnaires africains ont-ils reformulé la notion de musée au sein des contextes africains ou selon les réalités vécues ? Si l'on prend en considération la définition du musée, le musée en Afrique assume-t-il aujourd'hui sa raison d'être ? Se préoccupe-t-il des problématiques ou enjeux actuels de la société ? Les musées créés à l'époque coloniale et récupérés par les nouveaux dirigeants ainsi que d'autres créés après la colonisation continuent-ils à développer et à formuler des hypothèses qui répondent davantage aux aspirations et aux besoins de leurs communautés ? Existe-t-il actuellement, en Afrique de l'Est, des projets muséaux innovants ? Telles sont quelques-unes des interrogations auxquelles je tente de répondre.

Ma thèse³ qui a donné naissance à ce livre était, pour reprendre la formulation de Noémie Drouguet (1997), sous-tendue par une question : le passage du Musée colonial au Musée national s'est-il marqué par des ruptures ou s'agit-il encore d'une pure et simple reconduction du même modèle occidental de musée ? Et par une hypothèse : la transformation du système existant et l'expérimentation d'autres structures éloignées du modèle classique dans une perspective de développement, décentralisation, démocratisation et de responsabilisation peuvent entraîner un renouveau dans le domaine muséal en Afrique orientale.

Ainsi, ce livre décrit et analyse comment les musées en Afrique orientale ont évolué depuis leur introduction à l'époque coloniale jusqu'à aujourd'hui. Je réfléchis aux possibilités de réorienter les acquis de la colonisation (musées existants). Le

³ Sous la direction de Manuelina Maria DUARTE CÂNDIDO et d'André GOB, j'ai défendu publiquement ma thèse de Doctorat, à l'Université de Liège (Belgique), le 15 septembre 2022.

principe consiste à expérimenter la muséologie sociale⁴. Celle-ci est à la source, marquée par une intentionnalité fermement orientée vers les visiteurs ou les habitants, leurs attentes, leurs besoins, leur éducation et leur développement personnel ainsi que leur plaisir et leur divertissement (MONTPETIT, 2013). La muséologie sociale dépasse la notion d'ouverture du musée⁵ à différents publics⁶. Elle propose sa construction avec et par les communautés. Il ne s'agit pas d'augmenter la transmission de connaissances et de collections, de démocratiser l'accès, ni de créer de nouveaux publics dans une logique de consommation culturelle (DUARTE CÂNDIDO, 2021, p. 316).

Cette reconsidération trouve justification dans la logique selon laquelle les musées s'inscrivent aujourd'hui dans un contexte culturel, social et économique marqué par la complexité et le changement. Chaque société évolue à son rythme. Ainsi, les transformations sociales exigent une révision permanente des finalités, des programmes d'activités, de leurs collections, de nouveaux modes de transmission, de nouveaux publics, des modes de leur fonctionnement et des nouveaux modes d'insertion dans la communauté (MONTPETIT, 2013). Pour faire face aux changements de la société, les musées africains (particulièrement ceux de l'Afrique orientale qui suscitent le plus mon intérêt), ont besoin d'accroître leurs rôles sociaux et de mettre en œuvre des projets culturels et diversifiés pour répondre aux besoins du moment.

L'ère actuelle doit imposer un nouveau regard sur le musée et remettre en question les pratiques passées. Dans cette perspective, les modes de collecte, la façon

⁴ Pour plus de détails sur la question de la sociomuséologie, voir : GOUVEIA Inês; CHAGAS Mario; DUARTE CÂNDIDO Manuelina Maria; SCHOENI Dominique (Dirs.), *Les Cahiers de Muséologie - La Muséologie Sociale*, Édition hors-série, n. 2 – 2022. 225 p. <https://popups.uliege.be/2406-7202/index.php?id=906>; MOUTINHO Mario ; SOTO Moana, to know about sociomuseology, <https://www.phil.uni-wuerzburg.de/fileadmin/04100630/MakingMuseumsMatter/Sociomuseology/2021SocioMuseology.pdf>; ASSUNÇÃO Paula; PRIMO Judite, To Think Sociomuseologically. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2013. (Sociomuseology 4); DUARTE CÂNDIDO Manuelina Maria; PAPPALARDO Giusy (eds.). *Babel Tower: museum people in dialogue*. Paris: *ICOFOM/ICOM*, 2022. 218 p. <http://hdl.handle.net/2268/267933>.

⁵ La communauté muséale est appelée à prendre part aux enjeux de société, à jouer un rôle actif et à participer au changement social. Changement social se réfère ici à tout changement de valeur, de comportement, observable dans un groupe défini et à caractère durable (GIRARD, 2009, p. 96). Quant au musée, il est appelé à réfléchir, orienter et organiser ses actions, dans la perspective de proposer des projets attentifs à l'évolution de la société.

⁶ Les musées devraient convoquer les visiteurs autour de débats de société. La participation des habitants ou des publics aux activités du musée est au cœur des questionnements actuels. Au-delà des modalités de la reconnaissance des communautés culturelles, des habitants ou des publics, « de la place qu'ils doivent prendre au sein du musée, la question de la restitution et de l'aliénation des collections sur leur demande, les pratiques de la conservation-restauration et de la gestion des collections doivent également se poser » (GIRAULT, 2022, P. 206).

d'exposer les cultures, les relations entre les musées et les communautés⁷ et l'autorité du discours ou des musées doivent être questionnés. Le modèle de musée occidental adopté en bloc doit être soumis à des transformations importantes pour donner naissance à des institutions susceptibles d'assumer leurs raisons d'être.

La première partie⁸ de ce livre dresse l'état des lieux des musées directement concernés et bien d'autres. Cette approche, qui consiste à étudier et à décrire les musées tels qu'ils se présentent, me permet de mettre en évidence ou de dégager les forces et les faiblesses des musées étudiés. Ceci constitue un point de départ des réflexions et une estimation de l'ampleur des problèmes à résoudre. Dans cette optique, mon angle d'analyse est, pour reprendre le terme emprunté par Jean-Louis Postula⁹ à François Mairesse (1998; 2002), celui de « projet muséal » des musées ciblés. André Gob et Noémie Drouguet définissent le projet muséal comme « l'ensemble des idées, des concepts, des intentions, qui sous-tendent une institution muséale, sa création, son fonctionnement, ses activités, son évolution » (GOB, DROUGUET, 2010, p. 69). La raison d'être des musées étudiés notamment sur les plans politique et social, l'histoire et le contexte de leur création, leur type ou forme, leurs fonctionnements, leurs activités, leurs évolutions au fil du temps, les projets actuels et futurs ainsi que certains aspects techniques tels que la muséographie et la question des collections constituent mes principaux axes d'analyse.

Cette partie décrit les origines du musée et son introduction en Afrique dans un contexte de colonisation. Elle couvre la période coloniale jusqu'à aujourd'hui. Dans le contexte global de l'Afrique, elle analyse spécifiquement les objectifs ou les raisons de son introduction en Afrique, les approches muséologiques et muséographiques, les destinataires et l'impact sur la société de son implantation, si impact il y a. Aussi, il est question d'étudier comment les Etats indépendants se sont approprié l'héritage colonial et ont fait évoluer les institutions muséales depuis cette époque jusqu'à aujourd'hui. Le but est de répondre à la question concernant le passage du musée colonial au musée national : est-t-il marqué par une continuité ou une rupture avec le modèle occidental de musée ?

La seconde partie de cet ouvrage est consacrée à une recherche sur les possibilités de décoloniser ou d'« africaniser » des structures existantes. Les propositions et réflexions développées dans cette partie s'appuient sur les lacunes et imperfections développées dans la première. La deuxième partie de ce livre se

⁷ La muséologie sociale identifie dans le terme « communauté » non seulement des récepteurs ou des interlocuteurs potentiels de leurs discours, mais des groupes qui détiennent des savoirs et des références patrimoniales pour lesquels le musée est l'instrument de préservation et de diffusion. Ces communautés possèdent l'agentivité et la muséologie sociale se met à leur service (DUARTE CÂNDIDO, 2021, p. 316) et le « muséologue est un travailleur social » (Waldisa Rússio cité par DUARTE CÂNDIDO, 2021, p. 316).

⁸ Dans ce livre, je précise que quelques chapitres de la première partie de ma thèse ne sont pas publiés. Cependant, la deuxième partie est publiée dans sa totalité.

⁹ La thèse de doctorat de Jean-Louis Postula, défendue à l'ULiège en 2012 s'intitule : « Le musée de ville, une nouvelle catégorie muséale ? ».

penche sur la proposition de méthodologies ou de principes sans intention de proposer un modèle précis ou unique de musée à imposer ou à mettre en place dans cette partie de l'Afrique. Il s'agit d'abord, d'une réorientation de l'existant dans une logique de l'appropriation d'un acquis de la colonisation et de l'expérimentation des nouvelles tendances de la muséologie au sein des institutions classiques. Ensuite je propose un nouveau type de musée dit « Eco-Grenier Culturel » dont nous verrons plus loin les modalités de mise en place et sa raison d'être. La deuxième partie de la thèse conduisait à la proposition d'un type spécifique d'institution muséale, mais sa mise en œuvre effective était hors de portée d'une thèse de doctorat. Sa mise en application dépend de la volonté des populations locales et des autorités politiques car « le musée est depuis longtemps, depuis toujours, une institution politique. D'abord parce qu'il participe de la cité, et de manière symbolique de son espace public, mais surtout parce qu'il est le lieu de discours, de rassemblement du collectif, de mise en représentation de ses icônes, autrement dit de ses valeurs» (CHAUMIER, 2018, p. 83).

A la question de savoir si les conservateurs ont fait évoluer les missions et les activités de leurs musées, le principe consiste à comprendre s'ils l'ont fait dans une logique d'innovation ou de rupture avec le modèle hérité de la colonisation ou dans la continuité de celui-ci. Quant aux activités ou missions du musée, on peut distinguer celles qui sont liées à sa raison d'être, c'est-à-dire au service de la communauté et de son développement et celles qui portent sur les activités techniques du musée telles que l'exposition, la médiation, la recherche... Concernant leur raison d'être, le but est de découvrir si les musées en Afrique, particulièrement orientale, ont été et restent toujours à la hauteur de leurs raisons d'être. Pour les missions ou activités techniques du musée, je cherche à analyser comment ou dans quelle logique ces dernières ont évolué. Si le projet muséal est « un musée au service de la société et de son développement », mon objectif est d'identifier si ces aspects techniques sont mis en œuvre pour contribuer à la réussite de ce projet muséal ou s'ils constituent une fin en soi. Par ailleurs, la raison d'être du musée est indissociable des aspects techniques de celui-ci. Cette recherche porte ainsi sur la décolonisation¹⁰ des institutions muséales éminemment européennes. Mes recherches portent sur l'analyse de la situation actuelle des musées dans la zone concernée et les processus de décolonisation de ces institutions. Il s'agit de proposer des pistes potentielles d'évolution des systèmes muséaux dans les Etats abordés. Au-delà de l'analyse, ce livre indique aussi des possibilités de décoloniser le système actuel de musée. Dans la deuxième partie, je propose, comme je l'ai déjà dit, de tester l'adaptabilité du modèle de musée communautaire à la situation africaine. En

¹⁰ Il faut noter que la décolonisation muséale n'est pas nouvelle. Hugues de Varine rappelait dans « Ethique et Patrimoine : la décolonisation de la muséologie » (de Varine 2005, P. 3) l'émergence de plusieurs mouvements politiques et sociaux durant les années 1960 et 1970 repris pour faire émerger des idées nouvelles visant à décoloniser le musée et à en faire un outil de développement des communautés de base, plus qu'une institution prestigieuse au service de l'élite (GIRAULT, 2022, p. 206). La décolonisation est désormais au cœur de la remise en question fondamentale de la fonction sociale du musée (BRULON SOARES, LESHCHENKO, 2018)

Afrique orientale, les « Eco-Greniers Culturels » apparaîtraient comme les premiers genres de musées nettement éloignés du modèle classique de musée. Ce type d'institution que je propose présente, selon moi, l'une des voies pour réinventer les musées en Afrique.

D'un projet essentiellement centré sur le Burundi au départ, il est passé à une vision plus large, englobant les quatre pays qui font partie de l'Afrique orientale : le Burundi, le Rwanda, l'Ouganda et le Kenya. Ces Etats forment une union économique et présentent des caractéristiques communes sur le plan culturel, ce qui justifie l'envergure géographique de la recherche. Ma thèse était donc concentrée sur les musées de l'Afrique orientale. C'est-à-dire les musées du Rwanda et du Burundi (Afrique orientale francophone), de l'Ouganda et du Kenya (Afrique orientale anglophone). Même si je me permets des incursions vers d'autres musées tels que ceux de la Tanzanie, du Congo ainsi que ceux de l'Afrique de l'Ouest, ils ne sont pas directement concernés par mes recherches.

Approche méthodologique

Pour mener à bien cette recherche, je me suis référé aux publications (en rapport avec les méthodes d'enquêtes) faites par les spécialistes des différentes disciplines (MAIRESSE, 2004, LANDRY, ALLARD, 2003, BLANCHET, GOTMAN, 1992). Dans le contexte de ma thèse, des questions portant sur les caractéristiques du musée sont posées. Le questionnement reprenait les aspects ou les activités que l'on peut trouver au sein d'un musée à savoir, la constitution des collections ou l'acquisition (approche disciplinaire, rapport au temps et territoire de provenance), le public visé, la gestion des collections, l'autosuffisance, la détente, la mission du musée, le développement économique, l'éducation ou le rôle pédagogique du musée, les expositions et leur renouvellement ainsi que la définition des messages transmis par ces expositions, les chiffres de fréquentation, le budget de fonctionnement, les projets muséaux innovants en cours et à long terme, l'identité culturelle, les organigrammes, etc. D'une manière générale, le questionnement portait sur la planification et les projets liés à chaque activité des musées analysés. Mon objectif était de percevoir pour les musées qui faisaient l'objet de ma thèse, le projet ou les projets inhérents aux activités de ces derniers. Il s'agissait de collecter les données me permettant d'identifier les musées du point de vue des missions et des objectifs qu'ils se sont fixés, qu'il s'agisse d'activités de muséographie, de mise en tourisme des musées, d'exposition...bref les moyens (les aspects techniques) et les objectifs (leurs raisons d'être). Il s'agit d'un projet de recherche en muséologie

appliquée¹¹ qui, s'appuyant sur une réflexion théorique, doit ensuite conduire à la proposition puis, le cas échéant¹², à la mise en place effective d'un réseau des « Eco-Greniers culturels ». Pour y parvenir, la connaissance de l'état de lieux de la culture, des problèmes à résoudre, des objectifs à atteindre, des stratégies à adopter et des actions à mener est d'une grande importance. Les informations scientifiques théoriques rendues disponibles par ce présent livre permettront de mettre à la disposition des communautés ou des Etats concernés, un fond de données qui pourront servir de base à l'élaboration ou à la mise en place effective des « Eco-Greniers culturels ».

Mes recherches s'appuient sur diverses sources. Il se base d'abord sur des travaux scientifiques présentés en bibliographie. Parmi les ouvrages et les articles susceptibles d'apporter un éclairage sur mon sujet, j'ai eu recours aux études tant anciennes que récentes. Les bibliothèques et les archives des musées nationaux, les articles de presses rédigés par les conservateurs ont fait l'objet d'un dépouillement à partir duquel j'ai établi l'histoire, l'état actuel et le fonctionnement des musées du Rwanda, du Burundi, du Kenya et de l'Ouganda. A cet effet, j'ai procédé au dépouillement en format papier et électronique (voir la bibliographie et les notes de bas de pages) de publications produits ou publiés par des musées et autres associations, d'actes de colloques, de revues spécialisées en muséologie et de dossiers d'archives conservés en des endroits différents. Pour enrichir mes réflexions, j'ai aussi mené des échanges avec certaines personnalités telles que les muséologues et les responsables de la culture et du patrimoine tant en Belgique qu'en Afrique.

Pour la première partie qui traite de l'état actuel ou de l'évolution des musées en Afrique orientale depuis leur création jusqu'à nos jours, je précise que cette partie fait aussi référence à quelques auteurs qui s'intéressent aux musées africains : Anne-Marie Bouttiaux (2007, 2009), Nathalie Nyst (2007), Yves Girault (2014; 2016), Fabien Van Geert (2020), Anne Gaugue (1992, 1999a, 1999b). Anne Gaugue est l'un des premiers auteurs qui a fait une étude globale de la situation des musées en Afrique.

Les informations recueillies à partir du travail classique en bibliothèques, dans les archives des musées ainsi qu'à partir d'autres sources diverses sont complétées par des enquêtes de terrains et des entretiens avec les conservateurs des musées, des responsables des départements ou des services des musées, des visiteurs ainsi que divers autres interlocuteurs. Cette recherche basée sur une étude comparative s'articule donc sur plusieurs enquêtes de terrains en Ouganda, au Rwanda, au Burundi et au Kenya.

¹¹ Concernant la recherche en muséologie, voir DUARTE CÂNDIDO Manuelina Maria, « La recherche en Muséologie ou... pour une recherche adjectivée », dans GOUVEIA Inês, CHAGAS Mario, DUARTE CÂNDIDO Manuelina Maria, SCHOENI Dominique (dir.), *Muséologie sociale, Cahiers de muséologie, hors-série N° 2*, 2022, Université de Liège. <https://popups.uliege.be/2406-7202/index.php?id=906>

¹² La mise en place ne faisait pas partie de la thèse.

Première Partie

Les enjeux muséaux africains : origine, état actuel et évolution

Chapitre I

Situation muséale actuelle en Afrique : approche globale et situation particulière en Afrique orientale

1. Contexte général de création de musées pendant la colonisation de l'Afrique

En Afrique, le musée est un héritage colonial. Les musées ethnographiques apparaissent en Afrique dans un contexte de domination coloniale et impériale. Le musée de Saint-Louis (alors capitale du Sénégal colonial) créé par le gouverneur Faidherbe en 1863 est le premier musée public et permanent des colonies. La majorité des musées mis en place par les Britanniques et les Portugais sont des musées de sciences naturelles et des musées centrés sur l'histoire de la colonisation européenne. Ces musées de l'Afrique tropicale, que l'on ne peut pas réellement qualifier d'africains, mais plutôt de coloniaux, ont pour principale fonction de renforcer le lien entre la métropole coloniale et les territoires conquis (GAUGUE, 1997). Ces musées coloniaux ont également vocation à affirmer une certaine continuité entre l'histoire de la métropole et les territoires conquis, sans pour autant valoriser l'histoire de ces derniers. Dans les territoires d'occupation britannique notamment, des musées sont érigés en hommage aux personnages importants de la nation et permettent ainsi de créer ou de renforcer un lien entre la métropole et la colonie. Un premier musée est par exemple créé en Rhodésie suite au décès de la Reine Victoria en 1901 dans la capitale Salisbury (aujourd'hui renommée Harare), tandis que la mort du Roi Georges V en 1936 entraîne la création d'une première structure dans le Tanganyika en son honneur à Dar es-Salaam (GAUGUE, 1997, p. 7).

A la même époque, les collections ethnographiques, archéologiques, historiques se diversifient. Les administrations coloniales ouvrent en effet des sections entières réservées aux cultures africaines et aux découvertes archéologiques de leurs colonies. Le Musée de la Vie indigène (MVI) à Léopoldville (actuel Kinshasa) inauguré dans les années 1930 au « Congo Belge », les musées de Dundo (1936) et de Luanda (1938) en Angola, les musées de Zanzibar (1925), de Khartoum (1932), de Livingstone (1934) et de Dar es-Salaam (1940) dans les anciens territoires britanniques sont parmi les premiers à se doter de collections ethnologiques conséquentes. Ainsi, à partir des années 1940, les musées coloniaux se transforment progressivement en « centres de recherche » sur les cultures et l'histoire africaine, dans le but de faciliter les politiques coloniales en exposant une meilleure connaissance des peuples africains (BONDAZ, 2014). Cependant, ces musées ne sont pas une fin en soi : « Cette science africaine doit être d'une utilité immédiate. Dans des domaines tels que la géologie, la botanique ou la météorologie, les recherches permettent la mise en valeur économique des territoires colonisés.

Quant aux sciences humaines, notamment l'ethnologie et la géographie, elles sont des sciences politiques au premier chef. Etudiant les mœurs et coutumes des

indigènes, elles permettront une politique coloniale plus efficace car elles s'appuient sur une connaissance précise des peuples autochtones » (GAUGUE, 1997).

L'image de l'Afrique diffusée par ces musées diffère cependant d'une colonie à l'autre. Dans les colonies belges et françaises, ces musées « centres de recherche » sont avant tout une mise en scène de l'ethnographie coloniale, des découvertes et des trophées¹³ accumulés par les explorateurs, les scientifiques et les colons. Ces découvertes nourrissent leur volonté de se présenter comme des pionniers, porteurs d'une mission scientifique et civilisatrice. Dans les colonies de peuplement d'Afrique orientale, comme le Kenya, la Namibie, l'actuelle Zambie (ancienne Rhodésie du Sud) et le Zimbabwe (ancienne Rhodésie du Nord), le musée ethnographique est surtout utilisé pour représenter la supériorité des civilisations européennes. Pour ne citer qu'un exemple, qui révèle que la valorisation du patrimoine africain sert avant tout le cadre du projet colonial, le Great Zimbabwe, l'un des plus grands sites bâtis de l'Afrique subsaharienne, est attribué à une civilisation blanche. Ce site exceptionnel souvent présenté comme une cité royale, composé d'un ensemble de cent cinquante ruines, d'une acropole et d'un grand enclos, a été occupé de façon intermittente dès le VI^e siècle. Karl Mauch, le premier scientifique à documenter le site en 1872, conclut à une occupation européenne du site qu'il compare au temple de Salomon à Jérusalem. Cette interprétation, qui présente les constructions du Great Zimbabwe comme le produit d'une civilisation d'origine biblique (Sabéenne puis Phénicienne) est reprise par Cecil Rhodes en 1890, alors directeur de la British South Africa Company en charge des deux Rhodésies (Zambie et Zimbabwe). Elle constituera l'explication officielle présentée au musée établi sur place jusqu'à l'indépendance près d'un siècle plus tard. C'est pourtant ce même nom, Zimbabwe, qui signifie « maison de pierre » dans la langue shona, qui sera choisi par l'ensemble des partis politiques zimbabwéens lorsque le pays accède à l'indépendance, choix qui venait justement réaffirmer l'historicité, niée par la colonisation, de la nouvelle nation zimbabwéenne (FONTEIN, 2006a et 2006b cité par GAUGUE, 1997). Depuis cette date, le musée du site met en scène, non sans excès, l'origine nationale de cette civilisation, et le Grand Zimbabwe est devenu un symbole national (GAUGUE, 1997, p. 41-42).

Anne Gaugue établit également une distinction intéressante entre les musées mis en place dans les différentes colonies britanniques : dans les colonies de peuplement comme l'Afrique du Sud par exemple, le musée avait avant tout pour vocation de démontrer la supériorité des colons blancs sur la population africaine¹⁴, alors que dans les autres colonies, comme le Ghana (indépendant en 1957) ou le

¹³ L'ouvrage de Michel Leiris, *L'Afrique fantôme* (1934) s'interroge sur la légitimité du pillage auquel se livre l'équipe de l'ethnologue Marcel Griaule lors de sa deuxième expédition ethnographique, nommée la mission Dakar-Djibouti, de mai 1931 à février 1933. Il indique dans son carnet de route que de très nombreux objets ont été achetés, parfois pris de force, aux populations africaines (DURAND, 2016).

¹⁴ Les colons britanniques et afrikaners furent à l'initiative des musées en Afrique du Sud, ce qui explique en partie la différence entre musées d'Afrique du Sud (et de Rhodésie) et d'Afrique de l'Ouest (PERTERSON, GAVUA, RASSOL, 2015 cités par DURAND, 2016). Je rappelle que l'indépendance intervient plus tôt en Afrique du Sud (1883) que dans les autres colonies britanniques.

Nigéria (indépendant en 1960), il s'agit plutôt de documenter les modes de vie des populations autochtones. Les musées qui apparaissent à Lagos et à Accra à la fin des années 1950 adoptent une muséographie moins marquée par cette volonté de mettre en scène la domination coloniale, également centrée sur l'ethnographie des populations colonisées (GAUGUE, 1997). Ce n'est qu'à partir du moment où l'indépendance apparaît inéluctable que le musée se donnera aussi pour objectif d'éduquer la population autochtone. Ainsi, à Gorée, le musée historique de l'A.O. F (Afrique Occidentale Française) (1954) se donnait pour but de participer directement à l'effort de culture moderne du plus grand nombre en Afrique noire en aidant les Africains à se situer dans le monde où ils vivent (ZERBINE, 1991 cité par JOSSE-DURAND, 2016). Après les Indépendances, un projet politique en a remplacé un autre, assurant ainsi l'importance et le développement des musées ethnographiques au-delà de la période coloniale. A l'indépendance, les dirigeants des Etats africains ont eu recours au musée pour diffuser la représentation de leur projet politique, l'unité africaine ou, dans la plupart des cas, la construction d'une unité nationale : à ce titre, il est censé valoriser l'histoire nationale et les cultures nationales et présenter les divers groupes du pays les uns aux autres (GAUGUE, 1997, p. 8).

A la fin des années 1990, c'est-à-dire au moment où l'étude d'Anne Gaugue prend fin, il existe 217 musées publics en Afrique subsaharienne, dont 79 ont été ouverts par les autorités coloniales, et 138 créés par les Etats indépendants. Selon le Conseil International des Musées Africains (AFRICOM), Il n'y a pas un seul pays africain aujourd'hui qui ne soit pas doté d'au moins un musée.

2. Des centrifans aux musées

En 1945, Théodore Monod a écrit à Henri Schouteden : « Dans les capitales des colonies, les centres locaux ou « Centrifans » sont créés. Ils sont destinés à être pour chaque colonie, ce que l'IFAN¹⁵ (Institut français d'Afrique noire) est pour l'ensemble de l'Afrique Occidentale Française, avec bibliothèque, archives, musées, laboratoires, mais à l'échelle purement locale¹⁶ ». C'est à partir de ces centres que vont être créés des musées. Ce sont ces musées, créés pendant la période coloniale, qui deviendront dès les Indépendances, des musées nationaux.

¹⁵ IFAN est un centre de recherche créé en 1936 par l'administration coloniale française en AOF. Théodore Monod en fut le directeur de 1938 à 1960. Le siège se situait à Dakar, et chaque colonie de fédération disposait d'un *Centrifan*, succursale de la maison principale. C'est sous la responsabilité de l'IFAN que furent ouverts à l'époque coloniale des musées dans les territoires français de l'Afrique de l'Ouest et du Cameroun. A l'indépendance, l'Institut Français d'Afrique Noire devient l'Institut Fondamental d'Afrique Noire (GAUGUE, 1997, p.15).

¹⁶ Lettre de Théodore Monod à Henri Schouteden, Directeur du Musée du Congo belge de Tervuren. Dakar le 25 avril 1945 (cité par GAUGUE, 1999, p. 732-733).

Avant la colonisation de l'Afrique, différents auteurs font connaître l'existence de structures qui jouaient presque le même rôle que les musées. A cet effet, Perrot fait référence à la création, avant la colonisation, par le roi des Asante, Osei Bonsu, d'un « musée » royal mis en place pour témoigner de la grandeur des Ashanti (PERROT, 1999 cité par GIRAULT, 2016, p. 112). La collection regroupée ne comportait pas exclusivement, comme on pourrait le penser, des regalia ashanti, qui étaient sortis lors des cérémonies périodiques et autres occasions solennelles. On y conservait également des cadeaux venus d'Europe. Ainsi, le 2 septembre 1871, Marie Joseph Bonnat qui avait été fait captif plus de deux ans auparavant voit passer dans une rue de Kumasi le cortège royal qui comprend des quantités d'esclaves tenant sur la tête ou la main un ustensile de ménage du Roi, huit ou dix tiennent des pipes en or massif à long tuyau avec des pinces en or ou en argent. Une vingtaine d'autres tiennent des plats, des cafetières, des réchauds, des bassins, etc., le tout en argent et de fabrication européenne (GIRAULT, 2016, p. 112). Lors d'un entretien avec le Roi Bamendjou (Région Bamiléké de l'Ouest Cameroun), Yves Girault a eu l'occasion de prendre connaissance de l'existence avant la colonisation dans les chefferies de l'Ouest du Cameroun, de lieux de stockage et de conservation du patrimoine culturel dénommés dans la langue locale « peub nob » traduit en français par « le sac de la chefferie ». (GIRAULT, GALANGAU-QUERAT, 2012 cités par GIRAULT, 2016, p. 113). Pourrait-on assimiler ces diverses structures à des formes de musées similaires aux « trésors de l'antiquité¹⁷ » ? Jourbert semble partager cette hypothèse et précise que les trésors de cour ont autrefois assumé l'un des rôles des musées en assurant la « conservation d'objets matériels » (JOUBERT cité par GIRAULT, 2016, p. 113).

En étudiant les « choses du palais » de Bafut au Nord-Ouest du Cameroun, Nathalie Nyst écrit : « L'analyse de la fonction muséale potentielle des trésors de chefferie ne peut pour autant être totalement éludée, même si d'aucuns prétendent que les trésors des chefs, des familles et des sanctuaires africains ne peuvent être qualifiés de « musées » parce qu'ils ne remplissent pas notamment les fonctions d'exposition et d'éducation imparties par l'ICOM à ces types d'institutions » (NYST, 2007, p. 45-46, NYST, 2006, p. 57-74). L'étude de ces « choses du palais » amène cette auteure à conclure que le trésor cheffal constitue bel et bien une sorte de musée, qu'elle préfère qualifier de « pré-musée ou intention muséale ». S'il ne répond effectivement pas à l'ensemble des critères formulés par l'ICOM, dit Nathalie Nyst, il remplit néanmoins certaines fonctions muséales. Ce trésor de chefferie est permanent, au service de la société et de son développement – même si ce service se cantonne à la sphère idéologique –, il acquiert, garde – plutôt que de véritablement « conserver » – et expose les témoins matériels qui le composent, bien que, pour les objets les plus sacrés, ce ne soit que durant un court laps de temps chaque année et dans un objectif politique et non éducationnel (NYST, 2007, p. 45).

¹⁷ Il s'agit des dépôts à caractère religieux, d'offrande aux divinités dans l'enceinte des divinités, en particulier à Delphe et à Olympie.

La même auteure met en évidence les lacunes du pré-musée constitué par le trésor Bafut par rapport à un musée « à l'occidentale » : absence de politique d'entretien et de préservation des collections ; absence d'ouverture et d'accessibilité à certaines parties des collections ; inexistence d'un programme éducatif à l'intention des jeunes générations afin de les sensibiliser aux modes de vie passés, partie intégrante de leur identité, et à la nécessité de conserver les « choses du palais » (NYST, 2007, p. 46). Je suis du même avis que les auteurs qui considèrent que ces genres de structures ne sont pas des musées à part entière ; mais si en Afrique, les musées doivent s'identifier aux musées occidentaux pour être reconnus « musées », les études liées à la décolonisation du système ou du modèle exporté en Afrique pendant la colonisation, n'auraient pas de sens. S'il faut remplir les conditions exigées par l'ICOM, il est question de prendre en compte ces lacunes mises en exergue par Nathalie Nyst, mais en les adaptant au contexte et aux besoins locaux de leurs destinataires.

A l'époque coloniale, créer ou soutenir la fondation d'un musée, était le plus souvent, pour les détenteurs de pouvoirs traditionnels, une façon d'affirmer leur autorité face aux puissances coloniales (SABRAN cité par GIRAULT, 2006, p. 113). En 1922, « le Sultan Njoya créait à l'intérieur du palais royal de Foumban le premier musée camerounais pour rappeler l'histoire du royaume Bamoun et affirmer, face à l'administration française, son autorité en tant que détenteur des pouvoirs traditionnels. Cependant et comme le précise Joubert, les musées en Afrique ont vu le jour en tant qu'institutions nationales fondées par les Gouvernements coloniaux. Pôles culturels des centres administratifs coloniaux, ils ont été créés pour des besoins d'études et de conservation d'un ensemble de témoignages matériels qualifiés d'objets ethnographiques, et ceci d'un point de vue ethnocentrique » (JOUBERT cité par GIRAULT, 2016, p. 113).

L'invention du musée moderne s'inscrit dans le siècle des Lumières. En Europe, ce vaste mouvement a réussi à associer dans un même élan humaniste la volonté utopiste mais *in fine* réaliste et concluante de développement des connaissances au service de tous les citoyens. L'idéal est celui d'une socialisation des savoirs au service de ceux qui se nomment désormais citoyens. Dans ce vaste programme, le musée est apparu comme lieu de recherche, d'échanges, de circulation des idées et de progrès à travers son travail d'« élémentarisation des connaissances » (COUTEL, 1997, p. 8). Autrement dit, comme l'écrit Condorcet, l'art de réunir un grand nombre d'objets sous une disposition systématique, qui permet d'en voir d'un seul coup d'œil, les rapports, d'en saisir rapidement les combinaisons, d'en former plus facilement des nouvelles (CONDORCET cité par BOUTTIAUX, 2007, p. 14). Dans ce contexte, le musée moderne apparaît comme espace de capitalisation des connaissances. Ce rapport singulier au réel est la conséquence d'un esprit nouveau pour l'époque trouvant son essence dans une secondarité culturelle : accepter d'être, en toute chose, des héritiers et des témoins pour l'avenir (BRAGUE cité par BOUTTIAUX, 2007, p. 14). Ce que confirme Charles Coutel en se référant aux idées de Diderot, lorsqu'il écrit que l'esprit européen trouve son identité dans cette sortie de soi et cette ouverture à priori vers

l'altérité : elle sera l'un des fondements des musées d'ethnographie en Europe (COUTEL cité par BOUTTIAUX, 2007, p. 14).

Très tôt, entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, l'émergence des musées modernes se bâtit autour d'un triple idéal : celui de la conservation du patrimoine de la nation, celui de l'instruction publique, mais aussi celui de la formation des artistes en privilégiant un dialogue pédagogique entre les maîtres anciens et les peintres et sculpteurs contemporains incités à parcourir les salles des musées pour se former l'œil et la main (LOIR cité par BOUTTIAUX, 2007, p. 14). Dans cette perspective, le musée apparaît comme un lieu de savoirs où les connaissances s'édifient, mais aussi comme un lieu de référence, où la culture trouve des modèles pour se développer. Ce dernier aspect, désormais la plupart du temps ignoré en occident, nous semble aussi important à prendre en compte et à favoriser dans le contexte actuel africain. La relation entre les musées (notamment d'ethnographie) et les milieux artistiques, devrait toujours former un rapport nourri et interactif, non pour entretenir un rapport pasticheur perpétuant un pseudo art tribal, mais pour générer une culture artistique contemporaine consciente de ses identités passées. Dès le siècle des Lumières, les fondements du musée, en tant qu'institution culturelle, participèrent au développement de l'idéal d'une culture européenne (BOUTTIAUX, 2007, p. 14).

3. Constitution des collections au temps de la colonisation de l'Afrique : des collections au service des colonies ou pillage de celles-ci ?

Je ne peux pas envisager une telle recherche sans interroger ou évoquer les enjeux liés à l'histoire coloniale, le contexte de constitution des collections et création des musées coloniaux tant en métropole que dans les anciennes colonies.

Du XVI^e siècle à nos jours, l'Europe n'a cessé d'accroître ses collections exotiques au gré de son expansion dans le monde. Dans un premier temps ce sont les Portugais qui ont noué les premiers contacts en Afrique, en abordant tout d'abord la côte ouest (1434-1488) puis, ayant atteint le Cap de bonne Espérance, la côte orientale vers Zanzibar et l'Inde. Simultanément ou ultérieurement, suivront les Français, les Hollandais et les Anglais qui, dans le sillage des Portugais, établiront des comptoirs de traite sur toute la côte. Au XVII^e siècle, les missionnaires et les marchands de toutes ces diverses nations ramènent d'Afrique des objets naturels ou manufacturés, surtout des ivoires sculptés, qui rejoignent les premières collections, visibles d'une petite élite, trésors de cathédrales ou cabinets des cours royales et princières de la renaissance (FEAU, 2001, p. 230).

Au XVIII^e siècle, l'intérêt se porte plutôt vers l'Orient, l'Extrême-Orient et l'Océanie, le siècle des Lumières n'ayant point trop rêvé d'Afrique. Au XIX^e siècle,

l'Afrique suscite un nouvel intérêt pour les grandes puissances européennes et l'exploration intérieure du continent se fait en deux étapes (FEAU, 2001, p. 231):

- Celui des explorations isolées (Mungo Park, René Caillié, Heinrich Barth) et des expéditions commanditées par des sociétés de géographie ;
- Celui du rapport de force et de la conquête coloniale : c'est à partir de ce moment qu'afflueront en Europe des objets africains qui en constituent les trophées (armes blanches puis masques et statues).

C'est également à ce moment que naîtront, dans toutes les capitales européennes, des projets de musées d'ethnographie. Ainsi, dès 1843, le Hollandais Philipp Franz von Siebold, fondateur du musée de Leyde, plaide en faveur de la fondation de musées d'ethnographie dans les Etats européens qui possèdent des colonies. Il voit en eux un moyen pour connaître les peuples sujets et pour éveiller l'intérêt à leur égard du public et des marchands, toutes conditions nécessaires pour un commerce lucratif (VON SIEBOLD cité par FEAU, 2001, p. 231). Les expositions universelles vont ainsi renforcer cette idée. Cette publication porte sur le Burundi, le Rwanda, le Kenya et l'Ouganda, anciennes colonies anglaises et belges. Qu'en est-il de la position de la Belgique et de l'Angleterre ?

Depuis plus d'un siècle, forte de son passé colonial, la Belgique a toujours marqué son intérêt, voire sa passion pour l'art africain, comme en témoigne la richesse de ses collections publiques et privées. Bruxelles est d'ailleurs une plaque tournante du marché international de l'art africain. La Belgique est aussi l'un des pays qui a mené les études les plus anciennes et les plus sérieuses sur le sujet (VAN GELUWE cité par FEAU, 2001, p. 232). Parlons brièvement de l'histoire coloniale belge avant de bondir sur les musées coloniaux belges.

C'est en 1876 que fut créée, lors de la conférence de géographie de Bruxelles, l'Association internationale de l'Afrique centrale, en vue « d'apporter la civilisation » dans cette partie du monde et d'y abolir l'esclavage. En 1879, Léopold II créa l'Association internationale du Congo pour son propre compte. En 1885, les possessions africaines de Léopold II furent officiellement reconnues à la conférence de Berlin avec la création de l'Etat indépendant du Congo (que Léopold II céda à la Belgique en 1908). Très rapidement, le souverain mit en place une administration pour en exploiter les ressources. C'est alors que les premières collections de sciences naturelles, et d'ethnographie entrèrent au Musée d'Histoire naturelle de Bruxelles. Au même moment, dans un des greniers à foin des écuries du Roi, place du trône, l'administration de l'Etat du Congo fit déposer les objets venus d'Afrique par ses agents, et un peu plus tard les reliefs présentés au pavillon congolais de l'exposition d'Anvers en 1894, fournirent le noyau du futur musée de Tervuren (FEAU, 2001, p. 233). Après la Première Guerre mondiale et la défaite allemande, le Rwanda-Urundi, jusqu'alors colonie allemande, est placé sous mandat belge. Plus tard, après 1945, une partie des collections non exposées seront acheminées en métropole et exposées à l'actuel AfricaMuseum.

En parallèle à la France, la Belgique connaît, elle aussi, le développement des musées coloniaux. A Bruxelles, le Musée de Tervuren (Belgique) a été créé vers la fin

du XVIII^e siècle par le roi sous le nom du Musée du Congo. Il a servi de musée colonial et d'instrument de propagande des activités coloniales belges jusqu'à l'indépendance de la République Démocratique du Congo en 1960 (GRYSEELS, 2021, p. 98). A la suite de l'exposition coloniale de 1897, le roi a pour projet d'établir un musée qui sera une exposition coloniale permanente et qui servira d'outil de propagande de la colonisation. Il doit mettre en avant l'apport économique de l'entreprise coloniale et les différents aspects du Congo : la culture, l'art, la botanique et autres. Néanmoins, le mode de présentation est surtout marqué par l'opposition entre la Belgique, dont le peuple est considéré comme civilisé, et le Congo dont le peuple est considéré comme sauvage (BOUTTIAUX, 1999, p. 596-616). Les visiteurs sont face à un véritable choc de cultures. Durant de nombreuses années, le musée tient un discours qui s'adresse exclusivement à la population belge, sans prendre le temps d'y inclure les Congolais¹⁸.

Il faut noter que plusieurs musées sont nés en Belgique. Le Musée Africain de Namur est créé en 1912 à l'initiative de la société d'études d'intérêts coloniaux, une association née en 1910 et qui deviendra plus tard le cercle colonial namurois. Ce projet est établi par d'anciens coloniaux, Louis Rhodius¹⁹, Hachez et Devaux, en même temps que la création d'une bibliothèque. A l'origine, le musée prend place dans la grande halle de la Bourse aux Grains, mais il est détruit lors de la Première Guerre mondiale (LEFERT, 2004, p. 11). Une deuxième phase de la vie du musée débute lorsque l'Exposition Coloniale de 1925 a lieu dans le Kursaal de Namur²⁰, ravivant ainsi le désir d'exposer une collection liée à l'Afrique. Il réside cette fois dans les greniers de l'Athénée royal de Namur et se nomme musée colonial scolaire (LEFERT, 2004, p. 11). Ce musée va connaître des évolutions successives²¹.

Au XIX^e siècle, la ville d'Anvers connut aussi un grand engouement pour l'exotisme, auquel contribuèrent deux événements majeurs : l'exposition d'Anvers en 1894 et la foire coloniale de 1947. C'est dans un premier temps le musée des antiquités (Museum voor Ougheidkunde) qui commença à constituer une collection africaine, surtout congolaise. Un musée d'ethnographie sera créé à Anvers en 1952 : l'Ethnographisch Museum. Ce dernier ne sera établi qu'en 1972 dans un immeuble de la Suikerrui, au centre d'Anvers. A Liège en 1968, le musée de l'Université de Liège présente une collection classique de peintures, de gravures et de médailles ainsi qu'une sélection des meilleures pièces africaines en majorité congolaises, constituée par Dr. Charles Firket entre 1891 et 1920 et léguée à l'Université de Liège par ses

¹⁸ Pour plus de détails sur cette exposition, voir Tervuren, *ExitCongo Museum, Un siècle d'art avec ou sans papiers*, Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren, 2001.

¹⁹ Ancien secrétaire du Colonel Lemaire, Directeur-Général de la Compagnie du Congo belge.

²⁰ Actuel Casino de Namur.

²¹ Voir à ce sujet MUSAFRICA, *Historique*, disponible sur <https://www.musafrika.net>, consulté le 10 juillet 2019 ; VILLE DE NAMUR, *Dossier de presse-site des casernes*, disponible sur <https://www.Namur.be>, consulté le 15 novembre 2019. Au moment où je rédigeait ma thèse, ce musée était en rénovation.

descendants en 1929. Les villes de Leuven, Namur et Louvain-la-Neuve...sont aussi concernées par ce mouvement (FEAU, 2001, p. 237-238).

Tout au long du XIX^e siècle et pendant la première moitié du XX^e siècle, l'Europe réalise successivement l'exploration de l'Afrique, sa conquête militaire et sa pacification, puis sa domination coloniale et son exploitation économique. C'est en effet à partir du début du XIX^e siècle que, pour développer les activités commerciales, commerçants et agents des factoreries, incitent les gouvernements de leurs pays respectifs à envoyer des explorateurs chargés de prospecter les régions intérieures de l'Afrique. Cela afin de connaître les potentialités économiques de ces régions²², avant d'envoyer des militaires pour les conquérir, avant que l'administration coloniale ne se lance dans la pacification et la domination politique de l'Afrique et enfin sa mise en valeur économique au profit des puissances coloniales. Au plan des arts et de la culture, commerçants, explorateurs, missionnaires et administrateurs coloniaux continuent de ramener en Europe, à leur tour, des « souvenirs » d'Afrique (AFRICULTURE 2007, p. 91). Qu'en est-il de la Grande Bretagne en Afrique de l'Est et même ailleurs ?

Les Anglais quant à eux ont toujours aimé collectionner. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, à l'apogée de l'empire britannique, il y eut dans les villes d'Angleterre un arrivage massif d'objets d'Afrique, d'Asie ou d'Amérique collectés par des explorateurs, des militaires, des missionnaires et des entrepreneurs en poste dans les différents territoires coloniaux. En l'occurrence pour l'Afrique noire, la Gold coast, le Nigéria mais aussi l'Afrique de l'Est et l'Afrique du sud. L'apport le plus spectaculaire fut sûrement celui des centaines d'objets de bronze et d'Ivoire rapportés par les membres d'une expédition conduite en 1896-1897 par l'Amiral Rawson contre le royaume du Bénin au Nigéria en punition du meurtre d'un consul anglais. Lors de cette expédition, les Anglais alors s'approprièrent les centaines d'objets de bronze et d'ivoire pour les rapporter en Angleterre et les vendre au plus offrant : très vite les collectionneurs privés, mais aussi un bon nombre de musées britanniques et européens réalisèrent la valeur de cet art qu'ils achetèrent chez un des principaux revendeurs de Londres : Webster. Du moins ce rapt permit-il aux européens de découvrir l'existence d'un art africain majeur sur le plan esthétique comme sur le plan technologique, et permit-il, en Angleterre comme en Allemagne, d'en faire l'inventaire et l'étude approfondie (FEAU, 2001, p. 244).

Les objets collectés sont pour la plupart des objets usuels ou de la vie quotidienne : les paniers, armes, coiffes, etc. Ces objets possèdent un décor plus ou moins élaboré et sont fabriqués par des artisans. On retrouve également de nombreux objets dotés essentiellement d'une fonction culturelle et spirituelle, car ils sont liés aux cultes et aux croyances (NDAYWEL, 1998, p. 351). Dans les deux cas, ni les objets usuels, ni les objets culturels n'ont de fonction esthétique. Ils ne sont pas destinés à la contemplation ni à être considérés comme beaux ou esthétiques. Cela

²² Ils s'accaparent des richesses commercialisables de l'Afrique, minerais et ressources végétales (Caoutchouc) et animales (Ivoire).

explique en partie pourquoi ces objets se sont retrouvés « en métropole », ramenés par les collectionneurs, qui constituent ensuite une collection. La présence d'objets africains en Belgique est notamment visible dans l'organisation d'expositions universelles et coloniales. Les nations qui possèdent des colonies profitent de ces expositions pour y présenter à la fois leur propre pays et leurs colonies (DE L'ESTOILE, 2007, p. 34).

Si je me permets l'inclusion vers d'autres anciennes puissances coloniales, la colonisation induit, en France, la volonté de mener des expéditions ethnographiques à l'étranger à des fins d'études et de collecte d'objets. Des spécialistes en géologie, en ethnographie ou en linguistique accompagnent les troupes et étudient les populations locales. Les coloniaux présents sur place sont aussi formés à la collecte d'objets destinés à enrichir les musées français. La France développe même un guide destiné à la collecte d'objets ethnographiques contenant les instructions sommaires liées à cette collecte²³. Des principes précis y sont énoncés et s'appliquent spécifiquement aux objets ethnographiques qui ne doivent pas être considérés de la même manière que les objets d'art : « Une collection d'objets ethnographiques n'est ni une collection de curiosités, ni une collection d'œuvres d'art. L'objet n'est pas autre chose qu'un témoin, qui doit être envisagé en fonction des renseignements qu'il apporte à une civilisation donnée et non à sa valeur esthétique. L'important est de se détacher du caractère visuel et de ne pas se laisser guider par la recherche du beau. Dans le cadre du musée ethnographique, la politique d'acquisition se doit de respecter ces principes afin de ne pas s'atteler à une recherche de l'insolite. Il s'agit d'exposer, de conserver et d'étudier la culture matérielle et, par la suite, immatérielle, d'une civilisation donnée »²⁴. Cependant, la réalité de terrain est tout autre. Les ethnologues n'hésitent pas à faire le choix selon les critères esthétiques en vue de rivaliser avec les collectionneurs d'art africain, tels que Charles Ratton²⁵. De nombreux africains « n'hésitent pas à céder leurs objets tant convoités contre un peu d'argent, car ils en ont besoin pour répondre aux impératifs de la colonisation, tels que les impôts » (DE L'ESTOILE, 2007, p. 124).

L'enrichissement des collections des musées de ce type s'est opéré de plusieurs manières. Souvent, des donateurs divers font des dons d'objets aux musées. A l'époque coloniale, la politique d'acquisition de nombreux musées coloniaux se faisait par ce biais et les explorateurs et autres missionnaires et fonctionnaires de terrain deviennent la source d'approvisionnement principale, à l'instar d'Henri Labouret²⁶. Cependant, la vision de Labouret se distingue de celle des explorateurs, car il désire avant tout découvrir l'Afrique et mettre en avant les changements que la

²³ MUSEE D'ETHNOGRAPHIE ET MISSION SCIENTIFIQUE DAKAR-DJIBOUTI, 1931, Instructions sommaires pour les collections d'objets ethnographiques, Paris, Palais du Trocadéro.

²⁴ *Idem*, p. 8.

²⁵ Marchand d'art et galeriste qui collectionne notamment les œuvres d'art primitifs.

²⁶ Cet ancien administrateur colonial ramène plus de 40.000 objets d'Afrique et lègue ensuite une partie importante au musée de l'Homme entre 1921 et 1934.

colonisation a apportés (LABOURET, 1932, p. 48-49). D'après ce qui précède, faut-il alors parler d'une démarche ethnographique ou d'un véritable pillage de la nation ? Si je reviens à la Belgique, les objets qui y furent ramenés sont presque considérés comme des trophées de chasse. Les premières collections comprennent uniquement les objets sans aucune information concernant leurs origines, leurs contextes d'utilisation, les collectionneurs n'étant pas formés à la recherche scientifique (COUTTENIER, 2010). Un des problèmes qu'engendre l'acquisition de ces objets réside dans les pratiques auxquelles elle a recours, car il s'agit bien souvent de techniques clandestines et illicites. Les troupes²⁷ présentes sur place subtilisent parfois des objets sacrés dans des villages en échange d'une faible compensation financière (LEIRIS, 1988, p. 315). Quant aux villageois, ils n'ont pas d'autres choix que de céder à la demande qui leur est faite, parfois sous la menace. Mais les motifs pour lesquels les indigènes se soumettaient aux coloniaux ne sont pas identiques (THOMAS, 1991). Certains acceptent pour des raisons financières, diplomatiques ou par obligation. Les moyens utilisés sont nombreux : échange, vente, violence, etc. Une partie des collections sera alors utilisée pour la création des musées sur place.

A l'époque coloniale, les Européens montrèrent au monde extérieur ce qu'ils considéraient comme les trésors cachés d'Afrique, véritables témoignages insignes des peuples « primitifs » de ce continent. Au fil des années, les communautés de colons toujours plus nombreuses ont souhaité instaurer des lieux de distractions ; c'est ainsi que le patrimoine naturel et culturel africain fut exposé et fit l'objet d'un commerce. La plupart des objets exposés provenaient de nombreuses collections informelles constituées par des missionnaires, des personnes travaillant dans l'administration ou de riches familles blanches qui s'étaient fait plaisir en amassant toutes sortes d'objets africains. Les collections s'étant progressivement enrichies, les gouvernements coloniaux décidèrent de créer des musées dits coloniaux. En Afrique du Sud et en Afrique orientale, la vallée du Rift, riche en fossiles, a permis aux archéologues et aux paléontologues d'approfondir les connaissances sur l'origine de l'Humain. L'Afrique, perçue comme le berceau de l'humanité, a attiré de nombreux chercheurs dès les années 1920 et 1930. Les premières découvertes furent confiées aux musées locaux car les chercheurs travaillaient en collaboration avec les musées. Les collections permirent alors de renforcer les fonctions pédagogiques et de recherche du musée ; ce dernier, n'était cependant, dans la plupart des cas, réservé qu'à une certaine élite blanche. Ainsi, durant de nombreuses années, les musées africains n'étaient destinés qu'aux visiteurs étrangers et ne présentaient donc que peu de sens et d'intérêt pour les populations locales. Etant coupés des réalités locales, leur fréquentation était et reste faible, leur situation n'ayant que peu changé.

Aujourd'hui encore, de nombreux objets transitent sur le marché international par le biais du trafic illicite où, sortis de leur contexte, ils sont endommagés et perdent toute signification.

²⁷ Pour le cas de la Belgique, il n'y avait pas de troupes ou de l'armée belge avant 1957-1958. L'appropriation des objets ne s'est pas faite prioritairement par des militaires.

4. Les collections : le statut encore ethnographique

Le statut des objets ethnographiques a connu plusieurs définitions successives formulées à la fois par les institutions muséales et par des scientifiques. En effet, « dans les années 1920, l'objet ethnographique est souvent perçu du moins par les « Africanados » européens, comme un artefact garant d'une vision de l'Afrique mythique. L'objet africain apparaît comme un témoin, de la réalité concrète d'un stade antérieure de la culture humaine, un passé commun confirmant ce que l'Europe avait alors de triomphant » (CLIFFORD, 1996, p. 225-227).

Paul Rivet et Georges Henri Rivière, en 1937, voient désormais en l'objet ethnographique un « témoin », un « échantillon », un « spécimen de civilisation », un « idéogramme matériel » (COQUET, 1999, p. 16). L'objet ethnographique devient alors un document primaire qui sert à analyser et étudier les sociétés humaines qui l'ont produit (CASTELLI, 1991, p. 42). En 1948, dans le Conseil aux chercheurs, l'Institut français d'Afrique noire (IFAN), en donne une définition plus sommaire : « Une collection ethnographique n'est pas une collection d'œuvres d'art rarissimes. Elle doit, bien au contraire, comprendre avant tous des objets appartenant véritablement à la vie réelle » (GAUGUE, 1999, p. 731). Afin de souligner cette appartenance au quotidien, l'objet d'ethnographie est remis dans son contexte, comme pour souligner cet étrangeté et son exclusion du champ de l'esthétique (SOME, 1998 cité par GINEAU, 2012). Plus récemment, John Mack, conservateur en ethnographie, au British Museum de 1990 à 2004, donne une définition qui montre à quel point la notion d'objet ethnographique est évolutive : « A mes yeux, l'objet ethnographique n'existe pas en soi, mais seulement par le regard que l'on porte sur lui ; telle est ma philosophie de l'approche intégrée des collections des musées »²⁸.

Selon Thomas McEvelley, l'objet africain, qui a été catégorisé selon des critères occidentaux, est aujourd'hui considéré par certains comme faisant partie des œuvres d'art et cette nouvelle place le lie à des éléments de valeurs prétendues universelles instaurées par l'Occident. Cet auteur disait : « Un bon tableau change de Kinshasa à New York, Pékin ou Alice Springs » (McEVILLEY, 1999, p. 14). Le même auteur écrit aussi que l'idée de valeur découle d'une réalité subjective projetée sur les choses et que c'est cette projection qui a entraîné la réinterprétation du statut des collections africaines par les occidentaux. En agissant ainsi, l'auteur en question confirme que les musées et les acteurs de ce phénomène ont opéré loin de toute considération des auteurs des objets (McEVILLEY, 1999, p. 14). En effet, le musée est perçu, comme une institution élitiste véhiculant une fausse image des objets. Actuellement les professionnels africains ont des difficultés à définir le statut de leurs objets et peinent à distinguer l'objet ethnographique de l'objet d'art.

²⁸ MACK John, conservateur en ethnographie au *British Museum*, Londres, cité d'après : ICHELON Olivier, « Question de contexte, que faire des collections coloniales ? », dans *Le journal des arts*, n° 123, 16 mars 2001.

5. Situation muséale en Afrique indépendante : de l'indépendance à nos jours

Si les musées ethnographiques s'exportent rapidement vers les colonies dans la première moitié du XIX^e siècle, le tournant des décolonisations à partir des années 1960 et la crise des musées d'ethnographies en Europe dans les années 1970 entament une vaste remise en question de l'imagerie coloniale à l'origine des collections ethnographiques africaines. Dans le même temps, l'apparition de musées ethnographiques communautaires en France et en Angleterre inaugure une nouvelle conception de la mission du musée ethnographique comme de sa muséographie. La vision locale développée par les muséologues qui portent ces projets, et notamment Georges Henri Rivière en France, influence les politiques des institutions internationales en charge de la préservation du patrimoine (UNESCO et ICOM). Il est également important de souligner l'apport de présidents de nouveaux Etats indépendants africains comme Alpha Oumar Konaré au Mali ou Léopold Sédar Senghor au Sénégal.

Ces dernières années, les réflexions sur la démarche de « décolonisation des musées » sont au cœur de nombreuses sphères sociales, muséales et politiques. Pendant la colonisation, les pays européens ont créé des musées dits coloniaux à la fois en métropole et dans les colonies. Ces musées sont les produits de la colonisation. Mais comment sont-ils nés et à quoi ressemblaient les premiers modèles de ces institutions ? J'essaierai de retracer l'histoire des musées coloniaux et de comprendre les motivations qui ont contribué à leur création.

Au lendemain de la décolonisation ou des Indépendances, les musées dits coloniaux deviennent des musées nationaux. Les analyses menées ici permettent de répondre à l'interrogation énoncée plus tôt : le passage du musée colonial au musée national est-il marqué par des continuités ou des ruptures ? Quoi qu'il en soit ces institutions doivent s'adapter car les mentalités et les sociétés qui les ont vues naître ont changé. De surcroît, les motivations et les objectifs de cette époque ne sont plus d'actualité. Partout dans le monde et même dans les anciennes colonies, un vent de renouveau souffle sur le monde muséal et certaines institutions sont en pleine mutation.

Dans le cadre de ce livre, j'essaie de faire comprendre comment ces musées devenus nationaux ont évolué depuis les Indépendances jusqu'à aujourd'hui, à travers l'analyse de quelques musées des anciennes colonies anglaises et ceux des anciennes colonies belges. J'ai de ce fait limité mon champ géographique à l'Ouganda, au Burundi, au Rwanda et au Kenya. Bien que mes recherches comportent des limites, il n'est pas exclu que des musées dépassant ce cadre géographique soient utilisés pour servir d'exemples.

A propos de la décolonisation ou réappropriation de ces institutions héritières de la colonisation, d'autres régions sont en avance sur l'Afrique orientale. Ces musées seront évoqués à titre comparatif pour étayer mon propos ou pour me faire comprendre. En 1999, Anne Gaugue fait savoir qu'il existait 230 musées publics en

Afrique tropicale dont soixante pour cent créés par des Etats indépendants (GAUGUE, 1999, p. 337 cité par GIRAULT, 2016, p. 114). Chaque état s'est donc doté d'un musée national. Cet engouement des nouveaux Etats pour les musées n'était pas dénué de motivation politique puisque l'objectif, le plus souvent reconnu, consistait à construire une identité nationale (GIRAULT, 2016, p. 114). Ainsi, dans une Afrique indépendante en construction, l'instrumentalisation du musée au service d'un projet de nation s'observe dans de nombreux pays africains. Elle participe à l'émergence d'un imaginaire collectif pour susciter un sentiment d'appartenance à une communauté (ANDERSON cité par GIRAULT, 2016, p. 116). Avec la période des Indépendances et la mise en place des Etats en Afrique, une nouvelle notion apparaît, celle du patrimoine culturel : identité d'un peuple ou d'un territoire qu'il faut conserver et faire connaître. Les « œuvres²⁹ » présentées dans les musées ne sont plus considérées comme des biens privés mais entrent dans le patrimoine collectif des communautés ou des nations, avec le dessein d'être conservées et transmises aux générations futures. Ces éléments deviennent dans le même temps inaliénables. Par leur entrée dans ces musées nationaux, « ces éléments patrimoniaux deviennent inaliénables » (JOSSE-DURAND, 2016).

La révolution des musées ethnographiques coloniaux entamée par les nouvelles élites politiques est alors portée par les professionnels de musées qu'elles nomment en charge de « décoloniser » les collections ethnographiques. Ce changement de perception influe sur la mise en place de différents modèles de musées ethnographiques communautaires, qui se multiplient sur le continent à partir des années 1980. L'apparition de musées communautaires en Afrique ne peut se comprendre sans une remise en perspective globale de l'internationalisation des normes du patrimoine, de l'influence grandissante de l'UNESCO dans la promotion de la diversité culturelle à partir des années 1970 et de l'apparition de véritables logiques de marché patrimonial qui augurent d'un « nouvel âge des musées » (TOBELEM cité par JOSSE-DURAND, 2016, p. 103).

Le débat politique et scientifique sur la dimension postcoloniale des musées ethnographiques ne s'est pas concentré uniquement sur les musées ethnographiques des anciennes métropoles coloniales. Il mène également une remise en question des modèles muséographiques des anciennes colonies africaines. Cette remise en question recouvre une double temporalité. Au lendemain des Indépendances, le musée est avant tout perçu comme « produit » d'importation en Afrique (BADIE, BIRNBAUM, 1978, p. 223 cités par JOSSE-DURAND, 2016). Ce musée importé avait auparavant pour vocation de justifier le projet colonial et de documenter le mode de vie des populations colonisées afin de mieux les comprendre, pour mieux les contrôler. Une vaste entreprise de décolonisation³⁰, des musées nationaux, menée par les nouvelles élites africaines nouvellement au pouvoir transforme ces anciens

²⁹ Au sens collection muséale européenne.

³⁰ Par rapport à l'Afrique de l'Ouest, le chemin est encore long en Afrique orientale en ce qui concerne la décolonisation du « produit » musée exporté en Afrique.

lieux de mise en scène de la domination coloniale en véritable ode aux nations africaines et à leurs libérateurs. Le tableau que brosse la géographe Anne Gaugue des représentations de la nation au sein des musées nationaux africains souligne les transformations subies par ces derniers à partir des années 1950. Cependant la temporalité et la nature de ces transformations varient en fonction des Etats³¹. Ainsi, des expositions consacrées à l'unité nationale et aux projets politiques des dirigeants nouvellement élus sont organisées. Entre les années 1950 et 1970, nombre de musées coloniaux se transforment ainsi en musées nationaux : le père de la nation, le leader du mouvement d'indépendance y est alors mis en exergue, et la transformation des collections ethnographiques expriment avant tout l'idée nationale.

Les musées nationaux africains connaissent une seconde remise en question dans les années 1990. Les débats qui animent alors la muséologie ethnographique trouve un écho dans les changements politiques qui parcourent l'Afrique, présentés comme significatifs d'une nouvelle vague de transition démocratique (HUNTINGTON, 1991, p. 336). De nombreux pays africains se dotent alors de nouvelles constitutions, s'ouvrent au pluralisme politique et connaissent leur première alternance depuis l'indépendance. Ce mouvement de démocratisation entame une modification progressive de la muséographie nationale qui ne peut plus être dédiée à un parti unique ou à un seul homme politique (GAUGUE 1997). Au Kenya par exemple, l'exposition : « Vers l'indépendance » « *the struggler for independence* » du *Nairobi National Museum*, inaugurée en 1976 par le premier président du Kenya Jomo Kenyatta, est fermée pour rénovation suite à l'élection du président Daniel Arap Moi en 1978. Ce renouveau politique en Afrique est présenté par les dirigeants et les intellectuels africains comme l'occasion d'une véritable rupture non pas avec la colonisation comme c'était le cas les premières décennies de l'indépendance, mais avec le leg colonial, c'est-à-dire les continuités qui perdurent entre le passé colonial et le présent (BAYARD, ROMAIN cités par JOSSE-DURAND, 2016).

Cette remise au goût du jour du musée ethnographique en Afrique s'ancre dans un double contexte, à la fois national et local. Dans le contexte national, les collections ethnographiques des musées nationaux font l'objet d'importantes rénovations. Cette transformation s'inscrit dans une perspective postcoloniale, c'est-à-dire dans l'acceptation, en vue du dépassement, du passé qui unit les puissances coloniales à leurs anciennes colonies. Les musées nationaux sont renommés, leur structure réinventée, leurs discours transformés dans une logique « du haut vers le bas ». Cependant, ces rénovations sont toujours largement financées par les organisations internationales, qui préconisent cette fois l'exposition de la diversité ethnique au sein des musées comme un signe tangible de démocratisation et d'ouverture politique (JOSSE DURAND, 2016). Au début des années 1990, l'African Heritage Initiative, portée par des professionnels du patrimoine et des chercheurs internationaux, inaugure la protection des archives en Ouganda et au Sud-Soudan, Quant aux rénovations du Livingstone Museum en Zambie, de la

³¹ *Idem.*

House of Culture en Tanzanie, ou encore du Lake Malawi Museum, elles sont appuyées par d'importants financements internationaux. Les musées nationaux d'Addis-Abeba et de Nairobi font tous deux objets d'un plan de restructuration financé par l'Union Européenne dans la première décennie des années 2000. Ces grands projets de rénovations sont l'occasion pour de nombreux chercheurs et politiciens africains, qui occupent des fonctions au sein de ces institutions internationales, de dénoncer une forme de « néocolonialisme culturel » à laquelle il faut définitivement mettre en terme (JOSSE- DURAND, 2016). Les propos tenus par Alpha Oumar Konaré en 1991, alors président du Conseil International des Musées (ICOM) avant de devenir Président du Mali en juin 1992, illustrent bien ce point de vue. Regrettant que les professionnels africains n'aient pas engagé une réflexion plus délibérément éloignée du modèle occidental de musée, il affirme qu'« il faut tuer le modèle occidental de musée en Afrique pour que s'épanouissent de nouveaux modes de conservation et de promotion du patrimoine³² ». Plus largement, les thématiques abordées par les musées se politisent : ceux-ci ne présentent plus seulement l'identité nationale³³, mais aussi les grandes problématiques politiques, sociales et économiques qui ont façonné l'histoire (musées de l'esclavage, etc.). Les musées nationaux africains tentent de se transformer, en passant d'un musée colonial de type « musées des Autres » à un « musée de Soi », pour reprendre l'expression de Benoît de L'Estoile (DE L'ESTOILE, 2010, p. 21). Au sein de cette muséographie renouvelée, la place accordée aux objets ethnographiques comme les rôles joués par différents groupes ethniques dans l'histoire nationale diffère cependant en fonction des appartenances politiques et ethniques des élites africaines au pouvoir. Le musée national se transforme en une mise en récit de l'identité ethnique à des fins de légitimation politique, et les galeries ethnographiques adoptent une présentation différenciée de la participation des différents sous- groupes nationaux africains. Avec leurs collections ethnographiques rénovées ou les expositions qui ouvrent leurs portes à partir des années 1990, ces institutions deviennent des théâtres où se joue la « politique des identités » (DE L'ESTOILE, 2010, p. 21). Au tournant des années 2000, les musées nationaux sont donc devenus des musées parcourus de tensions liées aux messages politiques et à l'interprétation de l'histoire nationale qui y est dorénavant exposée (BONDAZ, 2014, p. 295).

Dans un contexte plus local, cet engouement se traduit par l'apparition d'un nouveau type de musée : le musée ethnographique communautaire, modèle qui fait justement l'objet d'une importante remise en question au Nord. Au tournant des années 2000, le recours à une nouvelle forme de musée ethnographique local se généralise. Ces musées locaux ne sont pas sans rappeler les « musées de société » français, qui ont pour vocation d'exprimer la diversité de l'histoire nationale en

32 Discours d'Alpha Oumar Konaré sur la place et le rôle des musées en Afrique en 1991 aux rencontres de l'ICOM, (ROBERT, 1992, p. 13).

33 La nation, l'identité nationale est elle-même un concept totalement politique.

mettant en avant la culture, le rôle et les pratiques d'un sous-groupe national en particulier. Souvent désignés en France comme « éco-musées³⁴ », ces institutions locales prennent le plus souvent, dans le contexte africain, le nom de « musées communautaires ». L'UNESCO présente dès les années 1990 le musée ethnographique comme étant au service du développement durable des communautés locales³⁵. Des financements internationaux émanant de l'UNESCO et du Conseil International des Musées (ICOM) hébergé par l'UNESCO visent à intégrer les musées aux Objectifs du Millénaire pour le Développement (ODM), en tant que projets de développement et outils économiques capables de transformer le patrimoine culturel en produit touristique.. Ces nouveaux musées, qui s'inscrivent plutôt dans « une démarche de musée de Soi contre les Autres, sont souvent présentés comme la matérialisation d'un contre-discours ethnonationaliste, centré autour de la participation d'un groupe ethnique particulier à l'épopée nationale. Ils sont analysés par les chercheurs comme le lieu de la mise en récit d'une contestation du récit national, d'une confrontation à l'autorité gouvernementale et à sa propre version de l'histoire officielle. Ou encore comme le fruit d'initiatives privées, pour ne pas dire indigènes, qui réclament de façon légitime leur droit à la connaissance de leur spécificité culturelle » (JOSSE- DURAND, 2016).

Ces musées sont donc à considérer avant tout comme des espaces intermédiaires de négociations entre les groupes qui les portent, l'État qui les finance ou les autorise, et les organisations internationales qui soutiennent et influencent les projets patrimoniaux des gouvernements. Ce sont des institutions ancrées au niveau local, qui occupent une place importante dans le paysage politique national. Souvent présentés comme des projets de développement communautaires, ces musées nous renseignent plutôt sur l'émanation de projets politiques autochtones que sur la reconfiguration de rapports de pouvoir qui précédaient à leur création. Ces institutions s'inscrivent dans des contextes politiques particuliers au début des années 2000, à savoir l'application effective de pluralisme politique au Kenya. Or, force est de constater que malgré cette différence certaine, l'apparition de musées communautaires témoigne, au Kenya, d'un retour de l'identité ethnique en politique, qui est à la fois brandie comme une bannière par les gouvernements, mais également utilisée comme une catégorie opératoire ou une ressource par des acteurs particuliers (JOSSE-DURAND, 2016).

³⁴ *Communities Museums* est l'expression d'origine, notamment aux USA dès 1963. C'est parce que les Français sont contre le terme communautaire qu'ils ont donné autre nom à ces structures.

³⁵ Le document « Notre diversité créative » publié par l'UNESCO en 1997 officialise la prédominance dorénavant accordé au rôle du patrimoine culturel pour le développement des communautés, suivi par le sommet de Costa Rica sur les musées et les communautés durables et les rencontres internationales des écomusées au Brésil en 2000, qui avaient pour thème principal « Communauté, Patrimoine et Développement Durable », pour une mise en perspective à l'Agenda international du musée au service du développement durable des communautés (JOSSE-DURAND, 2016, DE LA ROCHA-MILLE, 2000, p. 165).

Chapitre II

La situation muséale en Afrique de l'Est

1. L'Uganda National Museum

L'Ouganda est un pays de l'Afrique orientale. Sa population, composée de 38 millions d'habitants, est répartie sur une superficie de 234.860 km². Il est entouré au nord par le Soudan du sud, à l'ouest par le Congo, à l'est par le Kenya et au sud par le Rwanda et la Tanzanie. La langue officielle du pays est l'anglais, mais d'autres langues y sont parlées. En 1902, l'administration coloniale a créé à Kampala, un musée national. La République de l'Ouganda possède ainsi trois musées publics dont le musée national et 14 musées privés³⁶.

Situé à trois kilomètres de la ville de Kampala, l'*Uganda National Museum* est édifié sur l'éperon d'une colline surplombant la ville. L'histoire du musée remonte à 1902 lorsque les premières collections ont été rassemblées à travers tout le pays. Au cours de cette période, Henry Hamilton Johnston donna les directives et l'ordre aux agents coloniaux de collecter des objets ethnographiques dans le but de concevoir un musée, lequel a été créé en 1908. Alors que le bâtiment actuel du musée a été inauguré en 1954, l'ensemble des salles a été ouvert en 1958. Ledit bâtiment est environné de hautes plantes dominant l'horizon et de jardins qui permettent aux visiteurs de prolonger leur visite. La hauteur des plafonds et l'emploi de matériaux isolants pour la toiture permettent d'obtenir à l'intérieur une température fraîche. L'*Uganda National Museum* à Kampala est le plus ancien musée d'Afrique orientale. Il s'agit d'un musée classique composé de sept sections : la paléontologie, l'histoire naturelle, l'ethnographie, la science et l'industrie, la musique traditionnelle, l'histoire et enfin un village culturel.

Le musée possède également une salle d'accueil et d'exposition temporaire. La surface des salles de l'exposition permanente est de 250 m².

L'accueil et la prise en charge des publics

Le musée est un lieu convivial. On doit y apprécier le sens de l'accueil et l'envie de faire plaisir, comme peut l'avoir un hôtelier qui souhaite donner du bonheur à ses clients (LAURENCE, 1994, p. 243). En outre, le parcours du visiteur doit être pensé dès l'extérieur. Les possibilités de stationnement, la signalétique depuis le parking facilitent l'arrivée dans l'exposition (BENAITEAU, 2012, p. 140). Qu'en est-il au Uganda National Museum, à Kampala ? Dès l'entrée, un panneau

³⁶ Le chapitre deux reprend en grande partie le contenu d'un article que j'ai déjà publié. Voir NZOYIHERA Edouard, « Le Musée national de l'Ouganda, un héritage national à repenser », dans *Habitus*, vol. 17, n° 1, jan. /jun, 2019, p. 185-196. Le chapitre en question est publié durant la période de ma formation doctorale.



**Figure 1: Vue architecturale de Uganda National Museum.
Photo personnelle prise le 20 septembre 2017**

signalétique situe correctement l'emplacement du musée et ce dernier dispose d'un parking très vaste. Mais depuis le parking jusqu'à l'entrée du musée, on ne trouve aucune autre signalétique. Immédiatement repérable par le public, le point d'accueil est essentiel, dans l'optique d'une double fonction visant à permettre aux différents publics d'être pris en charge, conseillés et orientés dans le musée mais également à affirmer l'image de ce dernier. C'est souvent sur une première impression que le visiteur se forge une opinion sur un établissement. Le public doit se sentir bienvenu (COLLARDELLE, 2002, p. 81).

Au *Uganda National Museum*, l'espace d'accueil n'est ni bien aménagé ni signalisé pour s'ériger en véritable lieu d'accueil et de prise en charge. Les visiteurs devraient trouver, dans cet espace, une signalétique directionnelle voire de réglementation à laquelle ils doivent se référer pour pouvoir s'orienter et se repérer dans l'exposition et dans les autres espaces qui logent les autres services proposés. L'espace d'accueil n'est pas équipé de sièges suffisants sur lesquels les visiteurs, surtout les plus âgés auraient la possibilité de s'asseoir au moment de leur attente ou pour lire aisément les différentes publications du musée ou les autres informations présentes dans cet espace. Malheureusement, ce dernier est moins fourni en termes d'informations. Alors qu'elles permettraient aux visiteurs d'approfondir l'exposition, certaines aides à la visite telles que les guides, les catalogues, les dépliants, les brochures et bien d'autres informations importantes pour la visite sont quasi-absentes. En ce qui concerne les visiteurs tant nationaux que touristiques, les informations et les services sont peu fournis : en plus de la visite guidée, le musée devrait proposer des informations préliminaires ou complémentaires. L'institution



**Figure 2 : Village culturel de Uganda National Museum (dispositif en plein air).
Photo personnelle prise le 21 septembre 2017.**

offre par contre des informations qui renseignent aux visiteurs surtout étrangers la présence d'autres services divers présents sur la capitale. Etant un musée qui se positionne en tête de réseaux de musées locaux, il apparaît comme un point de lancement des pistes d'explorations de la richesse culturelle nationale : une carte indique correctement les monuments et les sites historiques présents sur tout le territoire national.

Alors que le visiteur doit être invité à se débarrasser de sac et veste pour des raisons de sécurité des collections et à se décharger pour effectuer aisément sa visite, le musée ne dispose pas de vestiaires. Par contre, il dispose d'une toilette bien aménagée et propre. Si les toilettes sont indispensables, les vestiaires pour déposer les effets personnels encombrants sont bienvenus, d'autant plus que les éléments volumineux constituent un danger pour les objets (BENATEAU, 2012, p. 141). La salle d'accueil abrite une boutique dont les produits sont en rapport avec les thématiques du musée. La même salle abrite aussi une billetterie localisée près de la porte d'entrée. Derrière la billetterie, un long panneau en bois collé sur le mur résume les activités de l'institution et les différentes thématiques de l'exposition permanente. Ce dispositif permet aux visiteurs d'avoir une idée sur le menu ou le contenu du musée.

Qu'en est-il de la visite ? Depuis l'espace d'accueil, le visiteur découvre successivement au fil de sa visite, le pavillon de l'indépendance, les sections dédiées à l'ethnographie, à l'histoire du pays, à l'histoire naturelle et à la paléontologie. A l'extérieur du musée, un vaste espace verdoyant nommé « village culturel » est considéré comme une section à part entière. Cet espace est parsemé de maisons traditionnelles témoins des savoir-faire ethniques et régionaux.



Figure 3 : Manque de variations de supports d'exposition (Uganda National Museum). Photo personnelle prise le 15 septembre 2017

Dans ce parcours en plein air, un panneau textuel placé devant chaque case informe le visiteur sur les techniques architecturales spécifiques à chaque ethnie et sur les artefacts qu'elle contient. Les répartitions internes et les contenus sont différents selon les ethnies et les régions et témoignent des modes de vies des communautés représentées. Ce genre d'espace ou de dispositif en plein air est rare dans les musées Est-africains. Cependant, la dégradation de presque toutes les cases est très avancée.

Dans la section dédiée à l'ethnographie, le musée expose la vie traditionnelle en Ouganda. Dans ce parcours ethnographique, ce sont les mêmes thématiques que l'on trouve habituellement en Afrique qui introduisent à la visite : les modes de vies liés à la poterie, l'artisanat, la chasse, l'agriculture, l'élevage, la pêche, l'habillement et les parures, la métallurgie, les religions traditionnelles, les loisirs, les transports, l'architecture traditionnelle, etc. L'offre culturelle n'est donc pas inédite et audacieuse. Pour pleinement jouer son rôle, cette institution nationale devrait penser à se réinventer, à diversifier son offre et à expérimenter de nouvelles formes et stratégies muséales susceptibles d'attirer les différents publics et de surprendre ses visiteurs déjà habitués à ce scénario.

Dans la section consacrée à l'histoire, le musée aborde l'histoire précoloniale, l'exploration et la christianisation du pays par les explorateurs et missionnaires ainsi que la colonisation par les Anglais. Concernant la période précoloniale, le musée met en scène, les civilisations anciennes de l'âge de pierre et de fer à travers des traces archéologiques. Il met également en scène l'histoire du pays, l'esclavage et les activités commerciales. Au sujet des explorateurs et des missionnaires, l'exposition

met surtout l'accent sur les résistances à la christianisation du pays et les réalisations des missionnaires telles que la construction des écoles, des infrastructures de santé, le début de la formation des Ougandais à l'étranger et l'avènement de l'imprimerie.

S'agissant de la période coloniale, l'exposition raconte l'occupation du pays par les Anglais et reste silencieuse sur les événements liés à la décolonisation. Plus étonnant encore, l'histoire du pays depuis l'indépendance est totalement absente. Mais cette façon de représenter l'histoire nationale n'est pas le propre de cette institution. Par exemple, le Musée national de Gitega (Burundi), présente une situation comparable. Le Nairobi National Museum au Kenya fait seule exception : ce dernier aborde l'histoire depuis la préhistoire jusqu'à l'indépendance et aborde aussi les enjeux contemporains.

D'un point de vue scénographique, tous les objets, quels que soient leur nature, leurs dimensions ou les thèmes dont ils sont représentatifs, sont exposés dans des vitrines. Ces dernières constituent les seules et uniques supports d'exposition. Elles sont éclairées à la fois au moyen de la lumière naturelle et de caissons lumineux. Comme le montre la figure n° 3, le visiteur est ainsi confronté à un alignement monotone de vitrines sans aucune alternance avec d'autres types de supports.

Chaque vitrine porte des initiales accompagnées de numéros. Par exemple dans la salle dédiée à l'ethnographie et à l'histoire, les vitrines portent respectivement la lettre E et H, chacune étant accompagnée d'un numéro selon l'ordre de succession des vitrines. Pour offrir des points de vue pertinents, les différents outils de mise en espace devraient être associés entre eux, ce qui contribuerait, sans l'ombre d'un doute, à la diversification de la présentation.

Concernant la distribution thématique, chaque espace dédié à un thème porte sa propre couleur, ce qui permet au visiteur d'identifier la répartition des différentes thématiques. Cette tradition de la mise en couleur se remarque d'ailleurs à l'intérieur de chaque vitrine. Dans les vitrines exposant l'artisanat, l'intérieur est divisé en trois parties, chacune ayant sa propre couleur. La partie centrale est consacrée aux techniques et matières utilisées pour produire les objets finis. Ces derniers sont quant à eux exposés de part et d'autre de cette partie centrale réservée aux techniques et matières utilisées. Ce procédé permet de mieux illustrer les techniques de fabrication de tel ou tel objet artisanal.

La médiation muséographique

Dans tout musée ou exposition, l'exposition ne s'arrête pas à la mise en place d'un propos scénographique ou artistique, mais comporte une exploitation résidant dans les différents outils qui permettent aux publics de se l'approprier (EZRATI, MERLEAU-PONTY, 2005). Qu'en est-il au sein de *Uganda National Museum* ?

Alors que les supports variés d'informations tels que les vidéos, les fonds sonores, les dispositifs interactifs et bien d'autres peuvent contribuer à donner une ambiance générale plus vivante au *Uganda National Museum*, les textes constituent les

seuls moyens d'informations. Dans chaque section, les cartels fournissent des renseignements sur l'appartenance ethnique et la provenance régionale des objets. L'ensemble de l'exposition souffre en outre de l'absence totale d'une dimension sonore, cela même dans l'espace consacré à la musique traditionnelle. En plus de cela, il n'existe aucun panneau qui résume chaque thématique. Or les textes sous différentes formes, participent à la signalétique en informant le visiteur sur le contenu d'une salle, d'un espace, exposent les informations générales sur chaque thème ; documentent de façon ponctuelle les objets exposés et procurent des informations complémentaires (GOB, DROUGUET, 2010, p. 24). Au *Uganda National Museum*, il s'agit simplement d'un cartel développé, collé soit à l'extérieur ou à l'intérieur de chaque vitrine, et résumant en une seule langue (l'Anglais) le contenu de chacune d'elle. Les autres cartels placés à proximité de chaque objet quant à eux décrivent, eux aussi en anglais, la fonction de chaque objet ainsi que leur origine ethnique et régionale.

Excepté l'exposition consacrée à la paléontologie montée en 1992 dans le cadre de la coopération franco-ougandaise où les textes sont en deux langues (le français et l'anglais), la médiation écrite est, dans le reste de l'exposition, toujours en anglais. Ce type de médiation suscite pas mal d'interrogations : quelle place cette institution culturelle nationale accorde-t-elle aux Ougandais qui n'ont pas connaissance de l'anglais ? Quelle place la même institution réserve-t-elle aux Ougandais qui ne savent pas lire ni écrire si l'on tient compte de l'absence totale de médiation sonore ? Qu'en est-il du public touristique ? Le choix d'une seule langue s'explique-t-il par le fait que l'Ouganda est une société multiculturelle qui se caractérise par des problèmes linguistiques inévitables ? Comment cette institution muséale nationale peut-elle combler cette lacune ? Même si les visites guidées constituent le principal moyen de l'animation du musée envers ses publics, comment le visiteur autonome n'ayant pas le besoin ou l'envie d'une prise en charge ou d'un médiateur peut-il s'approprier l'exposition et percevoir son message ? Cette forme de médiation ne peut être utile qu'aux visiteurs instruits. Des témoignages devraient être collectés et exposés pour satisfaire toutes les couches sociales. A ce propos, de petits écrans munis d'un dispositif sonore ou audio-visuel installés à proximité des objets apporteront, simultanément des connaissances et du plaisir aux publics, en permettant d'inclure la catégorie de la population qui ne sait ni lire ni écrire. Par exemple, à la hauteur de la partie qui expose l'élevage, la poterie, le travail de la métallurgie, la danse et la justice traditionnelle, des théâtralisations, à des moments précis de visites, mettant en scène respectivement le défilé des vaches, des potiers en train de vaquer à leurs activités, des forgerons et des danseurs qui font de même séduiraient les visiteurs analphabètes. « Les sons qu'ils entendraient, les images en mouvement et les objets exposés dans le parcours, qu'ils voient leur permettraient la compréhension du message et la délectation » (EZRATI, MERLEAU-PONTY, 2005). Dans cette perspective, il s'agirait d'ouvrir le musée au domaine du patrimoine immatériel, en étudiant et en exposant au sein des salles du musée des mécanismes de la transmission orale. Un dispositif multimédia dans les espaces thématiques permettrait en outre d'illustrer au mieux autant les objets que leur mode

de production. L'intégration d'une dimension orale serait à même de témoigner de la vie des Ougandais dans ses multiples facettes. Dans une communauté où il y a une partie de la population qui ne sait ni lire ni écrire, la combinaison de la dimension orale et écrite satisferait les uns et les autres. Les solutions ne manquent pas si l'on veut que les visiteurs surtout de la nouvelle génération ou étrangers à la culture locale puissent s'approprier l'exposition : au Musée ethnographique de Huye (Rwanda) par exemple, une personne se présente lors des visites, si nécessaire, pour démontrer les procédés techniques utilisés en artisanat (voir figure 4).



Figure 4. Démonstration des procédés techniques utilisés en artisanat au Musée ethnographique de Huye (Butare), au Rwanda

La représentation de la culture nationale

Tel que je l'ai constaté, le territoire étatique ou administratif résultant de la délimitation des frontières à l'époque coloniale constitue la seule référence. Or, « les frontières actuelles de l'Afrique ont été récemment délimitées par les anciennes puissances coloniales. Les véritables frontières de l'Afrique s'inscrivent dans les barrières naturelles, comme les déserts et les forêts qui découpent le continent en bandes parallèles à l'équateur. Les frontières héritières de la colonisation apparaissent régulièrement comme de véritables « prison des peuples ». Bâties à l'intérieur de ces découpages, les Etats postcoloniaux ne sont que des coquilles juridiques vides ne coïncidant pas avec les patries charnelles qui fondent les véritables enracinements humains » (LUGAN, 2011, p. 9). Le musée expose ainsi les collections emblématiques de la culture ougandaise comme si cette dernière était une culture

originale ou un modèle à suivre. Les médiations et les expositions en place ne disent rien sur les échanges ou influences culturelles que l'Ouganda a entretenue avec des sociétés tant lointaines que proches. Ce repli identitaire, qui plus est sur des frontières artificielles, n'est pas propre au *Uganda National Museum*. Telle est aussi la manière de faire de certains autres musées nationaux africains héritiers de la colonisation. Pourtant « la mondialisation à l'œuvre depuis quelques décennies est une problématique que les musées ne peuvent ignorer. Les questionnements actuels ne peuvent se comprendre qu'à travers une perspective historique. Les notions d'échange, de circulation des hommes, des biens et des idées mais aussi des frictions voire des conflits qu'ils suscitent sont au cœur du projet de nouveaux musées ou de musées rénovés » (DROUGUET, 2015, p. 145).

Au point de vue de l'exposition, l'*Uganda National Museum* ne prend pas en compte l'apport des identités culturelles extranationales alors que celles-ci permettraient aux Ougandais de se définir par rapport à d'autres peuples. Ailleurs, les musées nationaux, en particulier ceux qui sont centenaires ou en phase de le devenir, semblent tous s'interroger sur leurs finalités, leurs activités et la plupart d'entre eux réévaluent et réorientent leur projet muséal, pour tenter de rester en concordance avec une société en constante évolution (DROUGUET, 2015, p. 113). En Europe par exemple, les musées ont opéré des transformations en attribuant à l'objet un rôle comparatif faisant de lui une variable de pratiques culturelles répandues au sein de différentes aires géographiques. A cet effet, le principe consiste à ouvrir leurs musées au monde. A l'instar de ceux-là qui sont restructurés dans ce sens, il serait plus intéressant au *Uganda National Museum* de décloisonner, de susciter des comparaisons, d'encourager des échanges et de provoquer le dialogue en entremêlant le local et le global. Les expositions ne devraient pas se situer dans un argumentaire national mais prendre en compte de larges aires culturelles (GAUGUE, 1997, p. 196).

Ainsi, tous les musées africains dont fait partie celui de l'Ouganda, ou presque, ont été conçus pour célébrer la nation, une réalité totalement imposée. Ils souffrent de l'emprisonnement spatial et de son corollaire temporel qui fossilise les continuums rompus par le fait colonial. Ainsi, au lieu d'être des espaces de reconquête des identités segmentées, ils sont devenus, souvent sans grands succès, des laboratoires de sublimation de jeunes nations à la recherche d'identités difficiles à définir. La promotion des continuités culturelles et naturelles est aujourd'hui le meilleur moyen de gommer les frontières politiques héritées de la colonisation (BARBARA, WOZNY, 2014, p. 79). Les musées doivent présenter des ensembles régionaux et des zones culturelles car « il n'est plus question de parler culture en Afrique en se limitant aux frontières héritées de la colonisation (GAUGUE, 1997, p. 196). Les musées nationaux aujourd'hui ne peuvent pas se limiter à raconter la vie des populations enracinées dans leur territoire depuis des temps immémoriaux. Ils doivent montrer que l'identité nationale a été constituée de l'apport des populations avec lesquelles elles ont entretenu des liens et encore avec celles qui ont immigré (HUBERT, 2013, p. 64). L'un des enjeux devrait être l'ouverture au monde mais aussi à l'interdisciplinarité et à la contemporanéité. Le principe consiste à s'ouvrir à

toutes les cultures proches et lointaines, passées et actuelles et à s'interroger sur les types d'objets qui témoignent des activités humaines (WATREMEZ, 2013, p. 27). Ceci est, pour paraphraser Anne Watremez (2013) citant Philippe Mathez (2011), l'un des axes par lesquels l'*Uganda National Museum* peut se donner une vocation sociale – voire politique – invitant à mieux comprendre l'humain et à partager cette connaissance, dans la perspective de promouvoir une forme de relativisme apte à soigner l'ethnocentrisme (WATREMEZ, 2013, p. 27).

En outre, lors de l'analyse de la muséographie ethnographique mise en œuvre par l'*Uganda National Museum*, force est de constater que celui-ci met en scène une société figée. Alors qu'un musée doit être au service de la société en essayant de comprendre et d'analyser ses changements pour réorienter et rester en phase avec la société et rendre compte de celle-ci, ce musée continue à exposer et à interpréter les sources et les racines de la culture ougandaise. Ceci se traduit par l'absence totale, au musée, de la culture contemporaine et urbaine. Tel que je l'ai observé, le musée expose une société traditionnelle en dehors de toute évolution. C'est un musée qui est au service de la société ougandaise traditionnelle et non de celle d'aujourd'hui. A titre comparatif, les Musées nationaux du Burundi et du Rwanda³⁷ n'échappent pas à cette situation. Au contraire, le *Nairobi National Museum* fait exception : dans son parcours ethnographique, il collecte et expose des aspects de la vie traditionnelle avec un regard ethnographique actualisé.

Dans l'espace réservé au thème de l'enfance par exemple, la structuration de l'espace n'est pas chronologique mais le musée montre le rituel contemporain de l'enfance. A travers les traces anciennes et contemporaines, il s'ouvre à la vie contemporaine. Il expose par exemple, comme le montre les photos ci-dessous, les jeux d'hier et d'aujourd'hui.

A l'ère actuelle, les musées ne devraient pas être conçus seulement pour conserver le passé mais aussi pour rendre compte de l'évolution de la société. Cette reconsidération trouve justification dans la logique selon laquelle les musées s'inscrivent aujourd'hui dans un contexte culturel, social et économique marqué par la complexité et le changement. Chaque société évolue à son rythme. Ainsi, Raymond Montpetit (2013) souligne que les transformations sociales exigent une révision permanente des finalités, des programmes d'activités, des collections, mais aussi de nouveaux modes de transmission, de nouveaux publics, des modes de fonctionnement différents ainsi que de nouveaux modes d'insertion dans la communauté. Dans cette perspective, l'ère postcoloniale doit imposer un nouveau regard sur le musée et remettre en question les pratiques passées (DUBUC, TURGEON, 2004, p. 8). Les modes de collecte, la façon d'exposer les cultures, les relations entre les musées et les communautés et l'autorité du discours ou des musées doivent eux aussi être questionnés. A l'instar d'autres musées coloniaux créés en Afrique, le passage du musée colonial au musée national ne s'est pas marqué par de

³⁷ Cette description critique adressée au *Uganda National Museum* concerne aussi, au plus haut niveau, le Musée national du Rwanda et du Burundi. A cet effet, la deuxième partie de ce livre propose des solutions concrètes.

grands changements au point de pouvoir parler de rupture. Il s'agit plutôt d'une pure et simple reconduction ou continuité du même modèle occidental de musée. Pourtant, comme nous l'avons vu plus tôt, l'ancien président de l'ICOM Alpha Oumar Konaré cité par Bouttiaux (2007, p. 13), s'exprimait déjà en 1991 sur cette situation. Pour lui, il était alors temps : de procéder à une totale remise en question et de tuer ce modèle occidental de musée en Afrique pour qu'enfin, puissent s'épanouir de nouveaux modes de conservation et de promotion du patrimoine. Konaré regrettait et déplorait aussi le fait que les professionnels africains n'aient pas engagé une réflexion plus délibérément éloignée du modèle occidental de musée (KONARÉ cité par BOUTTIAUX, 2007, p. 13).

Mon passage au Uganda National Museum me permet de confirmer, en paraphrasant Dubuc et Turgeon, que ce musée demeure occidental dans sa conception, sa visée et son organisation. Ses missions restent, la conservation, la transmission, l'exposition et la mise en valeur du patrimoine dans une perspective essentiellement européenne (DUBUC, TURGEON, 2004, p. 13). Cependant ce musée national accompagne les musées communautaires ou mémoriaux dans leurs activités.



Figure 5 : Les jeux d'hier (Nairobi National Museum). Photo personnelle prise le 19 octobre 2017

Uganda national museum et les mémoriaux communautaires : exemple de l'école secondaire pour les filles « St-Mary' Aboke girl school »

Le responsable des collections ethnographiques au *Uganda National Museum* fait savoir que « *le St-Mary' Aboke girl school* est l'un des établissements qui a organisé un festival d'art commémoratif communautaire dans le nord de l'Ouganda³⁸ ». Cette école est connue dans le monde entier suite à l'enlèvement de 139 filles. A la suite de cette agression, la Directrice adjointe italienne, Sœur Rachele, et un enseignant, Monsieur Bosco, ont suivi les ravisseurs et ont libéré 109 de ces filles. L'administration de l'institution à son tour a engagé une équipe de projet pour rénover le dortoir de l'école et l'école a utilisé son espace pour éduquer les jeunes sur les questions de paix et de réconciliation. A cet effet, *l'Uganda National museum* a utilisé les compétences de la communauté pour impliquer la direction de l'école et organiser un festival d'art commémoratif. Dans ce projet, l'« *Uganda National Museum* » s'est impliqué dans la documentation des rituels pratiqués dans le nord de l'Ouganda (ABITI ADEBO, 2018).

Dans cette perspective, les communautés ont eu recours à ce qu'on appelle la cérémonie *Mat-oot*. A propos de ce genre de cérémonie, la conservatrice de *l'Uganda National Museum* explique : « C'est une forme de justice réparatrice qui permet aux familles et communautés de dire la vérité grâce à une approche de médiation, en reconnaissant les pertes en vies humaines en buvant le jus de l'arbre *oot*. Cette pratique traditionnelle a été utilisée pour permettre aux gens de vivre en harmonie après avoir vécu des événements violents qui nécessitaient un processus de réconciliation³⁹ ». A ce stade de projet, *l'Uganda National Museum*, s'est rapproché de la population locale pour apporter son expertise en faisant découvrir les mécanismes par lesquels les activités culturelles peuvent évoquer des souvenirs qui mènent à la réconciliation et à la vérité. Le rôle principal de *l'Uganda National Museum* semblait être la création d'un espace de dialogue et de promotion des sites culturels importants. C'était la première fois que *l'Uganda National Museum* agissait en tant que lien, à la fois en facilitant le dialogue public sur des questions difficiles et en présentant certains de ses objets conservés (ABITI ADEBO, 2018).

Dans ce contexte, *l'Uganda National Museum* a lancé, en collaboration avec les communautés, une exposition intitulée « Road to réconciliation ». Le processus de conception et de mise en scène impliquait des interactions communautaires. Dans son approche, l'exposition en soi visait l'instauration de la confiance et la compréhension mutuelle. Elle avait aussi pour objectif d'informer les décideurs politiques sur les problématiques et les besoins des communautés. En outre le projet d'exposition visait à créer un réseau de chercheurs qui pourrait réfléchir sur le rôle

³⁸ ABITI ADEBO Nelson, entretien au musée, le 15 septembre 2017.

³⁹ MWANJAKAARE Rose, entretien au *Uganda national Museum*, le 15 septembre 2017.

que le patrimoine culturel peut jouer dans la promotion de la paix et dans la réconciliation en Ouganda, sur le continent africain et ailleurs.

L'*Uganda National Museum* avait l'intention de développer des expositions communautaires dans le but de promouvoir la guérison des traumatismes, la paix et la réconciliation après les guerres qui ont secoué le pays en créant des œuvres d'art, des énigmes, des danses et des contes destinés aux jeunes. Les responsables du musée national partent du principe selon lequel, le patrimoine est un processus dynamique qui implique la mémoire des événements et des actions passées et qui permet de repenser celles-ci pour le présent. L'héritage douloureux ou indésirable fait donc partie de la mémoire collective. La question qui se posait était de savoir quel patrimoine il fallait protéger et quelle version de l'histoire on choisi de raconter à l'ensemble de la société (ABITI ADEBO, 2018).

L'exposition « *Road to réconciliation* », était centrée sur la commémoration de la guerre qui a eu lieu dans le nord de l'Ouganda au lendemain de la guerre civile ayant fait rage entre 1986 et 2006. Les communautés ont ainsi été intégrées pour partager leurs histoires de déplacements forcés loin de leurs terres ancestrales et de leur réinstallation dans les camps de déplacés. Le partage d'informations entre les habitants du nord de l'Ouganda et le personnel de l'*Uganda National Museum* s'est principalement concentré sur la question de la gestion d'un douloureux héritage. Dans cette perspective, « le musée national a cartographié et documenté les sites et pratiques culturelles qui seraient importants pour la promotion de la paix. Par ailleurs, la politique nouvellement formulée sur les musées et les monuments inclut la question des espaces commémoratifs communautaires comme des espaces importants de travail des musées » (MINISTERE DU TOURISME, DE LA FAUNE ET DES ANTIQUITES, 2015 cité par ABITI ADEBO, 2018).

Les programmes de documentation des sites culturels et de promotion des danses, chants et rituels traditionnels ont été intégrés au processus de reconstruction culturelle. La raison en était que les approches formelles de la résolution des conflits n'ont pas réussi à unir et à créer l'harmonie entre des groupes opposés. Aussi, les systèmes traditionnels de justice réparatrice étaient considérés comme une simple reconstruction de la société. A travers les mémoriaux communautaires, les gens manifestent leurs efforts de réconciliation par le biais de pratiques culturelles telles que, la poésie, la narration orale, la danse... (ABITI ADEBO, 2018). Ayant travaillé avec les communautés dans les camps de déplacés internes de *Pablo, Lukodi* et de *Barten Aboke Girls school*, de 2008 à 2013, Nelson Abiti Adebo confirme que la mythologie mémorialisée favorise la paix et la cohésion sociale⁴⁰.

Les mémoriaux communautaires utilisent des rituels ou des récits communautaires. L'on constate qu'il existe la mémoire nationale de l'Ouganda et les mémoriaux communautaires. Les mémoriaux nationaux se concentrent sur le souvenir de personnages héroïques comme des soldats ou des civils qui ont contribué à la défaite des régimes antérieurs. Mais en substance, cet héroïsme contraste avec les

⁴⁰ ABITI ADEBO Nelson, entretien au *Uganda National Museum*, le 15 septembre 2017.

mémoriaux communautaires qui prennent la forme de rituels, de prières commémoratives, de drames communautaires et de festivals impliquant les civils, la société et les dirigeants locaux. On pourrait soutenir le fait que les monuments commémoratifs du nord de l'Ouganda font face au manque criant d'informations fiables sur l'histoire du conflit. La question est de savoir comment une société commémore une guerre dont le récit central est celui de la division, de la dissidence : une guerre dont toute l'histoire est contestée et toujours en cours de réalisation ? Ces dilemmes concernant les souvenirs contextualisés exposent les cas complexes du culte rebelle et l'utilisation d'enfants soldats par l'armée de résistance du Seigneur (LRS). Derek Peterson confirme que « les collections de *Uganda National Museum* ont été constituées en grande partie, à partir des processus idéologiques de conquête et du démembrement des communautés locales pendant la domination coloniale en Afrique » (PETERSON cité par ABITI ADEBO, 2018).

Malgré ces efforts entrepris, les institutions ougandaises du patrimoine culturel, en particulier *l'Uganda National Museum*, demeurent des dépôts de collections constituées à cette époque. Les expositions permanentes, y compris celles du musée national, n'ont jamais été renouvelées depuis leur installation à l'époque coloniale. Dans le cadre de processus de décentralisation et de démocratisation culturelle, les musées ougandais devraient ouvrir leurs portes et utiliser leurs espaces pour l'engagement communautaire⁴¹.

2. Le Musée national de Gitega, au Burundi

Située au centre du pays à cent vingt kilomètres de Bujumbura, la capitale économique actuelle, c'est dans la province de Gitega (la capitale politique actuelle) que le Musée national est implanté depuis sa création. Dans un premier temps, Usumbura (actuel Bujumbura), était le site de l'administration allemande. Comme la ville est au bord du lac dit « Tanganyika », dans la région de très basse altitude, les Allemands n'ont pas pu supporter la chaleur et les maladies qui y pullulent dont la malaria. Ils ont alors transféré le tout vers Gitega. Le choix de Gitega n'est pas le fruit du hasard. Il a été motivé par son climat et sa situation géographique. Gitega se situe, exactement, au carrefour des routes qui mènent vers Bujumbura à l'ouest, Bururi et Rutana au Sud, Ngozi et Muyinga au Nord, Ruyigi et Cankuzo à l'Est. Cette position géographique stratégique faisait, de la ville, un important centre commercial, chef-lieu d'une province densément peuplée (350 habitants par km²). Avant d'être capitale coloniale, Gitega était la capitale royale. C'est à partir de la colonisation belge que cette ville a été délaissée au profit de Bujumbura.

⁴¹ Des propositions y relatives sont formulées dans la deuxième partie du présent ouvrage. A cet effet, je réfléchis aux possibilités de l'approche participative et collaborative entre les musées étudiés et leurs publics ou communautés.

Il s'avère, donc important de s'attacher à sa présentation pour mieux faire connaître ce milieu naturel étant donné que le lieu d'implantation d'une institution muséale est d'une grande importance pour son fonctionnement. Gitega est vraiment riche d'histoire coloniale comme en témoignent ces traces ou sites historiques que je vais décrire brièvement. Je cite ici : le Boman qui était un fort construit par les Allemands au début du 20^e siècle et servant de bureaux administratifs, les bureaux administratifs du temps de la tutelle belge, deux anciennes résidences des rois du Burundi, la maison du tambour à Gishora, une prison gigantesque aux hautes murailles qui date de 1926, les palais de justice, les édifices religieux, les anciens magasins des commerçants indiens et pakistanais qui entourent l'ancien marché de Gitega où est planté un arbre gigantesque qui marque le centre du pays. Enfin, les maisons des anciens fonctionnaires belges construites dans l'entre-deux Guerres constituent les principales traces de l'histoire coloniale qui introduiraient à la visite si elles étaient muséalisées *in situ*. C'est dans la province de Gitega qu'on rencontre les sanctuaires des *Abatimbo* (ou tambourinaires) traditionnels au Burundi. Ces sanctuaires sont *Gishora* et *Kidasha* dans la commune de *Makebuko*. La légende dit aussi que c'est dans les environs de Gitega que se trouve le sanctuaire sacré du Tambour royal *Karyenda*. Le musée national s'inscrit donc dans le même contexte que ces autres édifices. Une question se pose : est-ce qu'actuellement, le Musée national de Gitega est vraiment un miroir de ces témoins historiques ?



Figure 7 : Une salle d'exposition permanente du Musée national de Gitega (Burundi). Photo personnelle prise le 22 juin 2016

En Afrique comme partout ailleurs, les musées ont été créés dans le but d'étudier les peuples comme le dit André Malraux : « Notre civilisation, la première, prône un humanisme universel non pas comme le fit la Grèce par la création des modes héroïques ou divins, mais par la recherche de l'élément le plus profond des

différentes civilisations. Et je crois que le musée est un lieu où s'élabore cette notion » (MALRAUX, 1965).

Pendant la période coloniale, sont créés en Afrique, des musées dont le rôle est d'étudier les peuples dits primitifs. Le conservateur du Musée national de Gitega fait savoir que « les objets ethnographiques sont réunis pour enrichir le Musée de Tervuren et que c'est dans ce contexte que le Musée national de Gitega a vu le jour⁴² ». Anne-Marie Bouttiaux semble confirmer cette thèse du conservateur du Musée national de Gitega : « Le musée colonial avait pour dessein d'informer les colons sur les produits de la colonie, les spécimens de l'histoire naturelle, les productions de l'industrie, les artefacts et aussi les populations qui y résidaient. Ce fut une institution qui se glorifiait de sa portée pédagogique et civique, puisqu'elle était persuadée du bien-fondé de ses objectifs développementalistes en mettant en évidence les apports de la métropole » (BOUTTIAUX, 2007).

Tout comme le musée de Lubumbashi (République Démocratique du Congo actuelle), le Musée national de Gitega a été créé à la même période par la tutelle belge en 1955 et a été dans un premier temps une propriété du *mwami* (roi), comme son nom l'indiquait : *Musée national du Mwami*. En 1960, il devint une institution étatique mais la Cour gardait toujours une certaine mainmise sur son fonctionnement. La plupart de ses collections furent rassemblées à cette époque et provenaient de toutes les régions du Burundi. Le conservateur dudit musée nous apprend que « l'équipe de collecte a fait appel aux détenteurs de ces objets, lesquels ont été rassemblés au chef-lieu de chaque province par ceux qui les détenaient et étaient acquis contre une somme forfaitaire d'argent payée par l'équipe de société où il est implanté ⁴³ ». La dernière campagne de collecte qui date de 1975 fait croire, de par les résultats, que la société burundaise n'a pas évolué depuis cette date. L'absence de témoins de l'évolution de la société burundaise le prouve sans équivoque.

Si dès sa création, les Belges ont nommé ce musée *Musée du Mwami*, ceci laisse comprendre, d'une part, que cette institution appartenait aux Burundais et non aux Belges. D'autre part, comme il existait déjà un musée royal à Tervuren, les Belges voulaient, en créant un musée royal au Burundi, faire de même comme pour importer au Burundi ce modèle de Tervuren. Outre les rapports sur les réalisations dans les colonies, les anciens colons pouvaient ainsi tirer profit des deux côtés. Ils avaient la possibilité de visiter, où qu'ils soient, le musée créé au Burundi, tout comme celui créé à Lubumbashi. Si l'information fournie par le conservateur du Musée national de Gitega selon laquelle, un objet exposé au musée de Gitega avait son double à Tervuren venait à être confirmée, ma réflexion serait, sans l'ombre d'un doute, aussi fondée.

Le conservateur adjoint du musée fait savoir que « les fonctionnaires belges ont laissé ce musée, au lendemain de l'indépendance, sans aucune structure capable de pérenniser l'œuvre déjà amorcée, tant au point de vue des ressources humaines

⁴² MAPFARAKORA Jacques, entretien au musée, le 21 août 2016.

⁴³ *Idem*.

que des autres aspects⁴⁴ ». Quant à la gestion de cette institution, elle a connu un perpétuel changement selon les humeurs des différents ministères de tutelle auxquels elle a été successivement attachée. En effet, elle passe successivement des mains du premier ministre, du Ministère des Affaires Sociales, du Ministère de l'Éducation nationale, de l'Office National du Tourisme à celles, enfin, du Ministère de la Jeunesse, des Sports et de la Culture qui, jusqu'à aujourd'hui, l'a dans ses attributions. Notons que ce musée a bénéficié d'un soutien financier de la coopération belge, soutien qui a facilité l'achat de quelques supports d'exposition. Cependant, les gestionnaires de ce musée ne l'ont pas fait évoluer au même rythme que la société si l'on tient compte de son état actuel.

3. Le Musée ethnographie de Huye à Butare, au Rwanda

L'idée de création du Musée national du Rwanda à Butare remonte à 1947. Les activités de collecte commencent après la création de l'Institut pour la Recherche scientifique en Afrique. Centrale (IRSAC) pour se poursuivre au sein de l'Institut national de la Recherche scientifique à Butare⁴⁵.

Sous la guidance coloniale, l'idée de créer un musée sur le campus universitaire de Butare est née entre 1951-1952. Et effectivement un musée voit le jour dans les murs de l'Institut d'études rwandaises. En 1955, la visite du Roi Baudouin renforce l'idée de création d'un musée national et l'on verra que le projet de ce dernier commence en 1972 sous la supervision d'un architecte flamand, Lode Van Pee. Le Musée national sera alors inauguré en septembre 1989 par le premier ministre belge, Wilfried Martens. Même si le musée en question est inauguré après l'indépendance du Rwanda, il n'échappe pas ou n'est pas dépourvu du cachet des musées coloniaux car l'idée, la conception et la réalisation émanent de la Belgique. Le musée sera alors placé sous la gestion de l'historien Thomas Bazatsinda. Avec une approche régionale, ce dernier ne tarde pas à entamer une collecte systématique d'objets pour enrichir les collections existantes. Cependant, la guerre avec le FPR (Front Patriotique Rwandais) va interrompre presque toutes les activités du musée ainsi que la subvention du gouvernement équivalent à 25.000.000 de francs rwandais soit 2.500.000 francs belges. C'est après le génocide des Tutsis de 1994 que le musée retrouve la vie avec le même historien Thomas Bazatsinda. Dans la foulée, un centre d'apprentissage des métiers voit le jour dans les enceintes du musée, en 1997.

⁴⁴ NDAYISENGA Pascal, entretien au musée 21 août 2016.

⁴⁵ Historique du Musée ethnographique de Huye est consultable sur le site internet de ce musée, (en ligne) [http : //www.museum.gov.rw](http://www.museum.gov.rw), consulté en septembre 2017. Cet historique est aussi le résultat de mon analyse sur place, des informations recueillies sur place ainsi que mes acquis dans le cadre du cours intitulé Musée d'ethnologie. (NYST Nathalie, Musée d'ethnologie, Université de Liège, A/C : 2011-2012).

Ainsi, l'actuel Musée ethnographique de Huye est un musée de type européen implanté dans un parc aménagé en jardin botanique. La structure du musée est conçue comme l'expression symbolique de la réalité d'une vie rwandaise. Tout comme le toit en cuivre évoque le polyrythmique des tambours rwandais, l'intérieur et l'extérieur du bâtiment sont aussi parsemés de motifs ou d'éléments reflétant la culture rwandaise.

Le musée⁴⁶ dont il est question ici, est un musée multidisciplinaire et thématique au sein duquel, la géologie, la démographie, l'histoire naturelle, l'histoire ancienne, les activités de subsistance, les modes de vie, l'artisanat, l'architecture ou encore l'histoire rwandaise introduisent à la visite. Outre la salle d'exposition temporaire, ces thématiques se répartissent sur six salles d'exposition. Le musée expose aussi des objets phares : deux tambours (*Busarure et Rwagaza*) des rois de la dynastie umutege et un tambour du 18^e siècle, trophée de guerre revenant du Burundi, ainsi que la tombe du roi *Kirima II Rujugira*. Les collections étant essentiellement ethnographiques, la culture est, à l'instar d'autres musées en Afrique de l'Est (et même ailleurs) considérée comme ethnographique et figée dans le temps.

Après les Indépendances en Afrique, les nouveaux dirigeants ou la nouvelle élite africaine a créé d'autres musées dans les moyennes et petites villes. Ces musées sont créés par l'Etat et à l'image du musée national. Le Rwanda, le Burundi, l'Ouganda ont suivi ce mouvement et partagent cet aspect. Quant à la république rwandaise, le Musée d'histoire précoloniale, le Musée des Arts de Rwesero à Nyanza, le Musée de l'Environnement à Kibuye, le Musée d'Histoire colonial et le Musée du Palais présidentiel à Kigali, sont créés dans ce contexte. Tels que je les ai vus, il s'agit de musées dépourvus de tout caractère interdisciplinaire, communautaire et de cosmopolitisme : ce sont des musées classiques et élitistes du type européen. Tout est conçu et réalisé par des personnes haut placées et imposé aux milieux plus populaires. Selon le conservateur (manager) du Musée ethnographique de Huye, « les mémoriaux situés à Kigali (*Kigali memorial centre*), à Murambi, Ntarama, Nyamata, Bisesero, Nyanza et Nyarubuye sont quant à eux nés dans un autre contexte, celui de la crise de 1994 (le génocide) ⁴⁷ ». En Ouganda, mais surtout au Burundi et au Rwanda, les responsables des musées n'ont pas opéré de grands changements dans le domaine des musées.

⁴⁶ Par la loi n° 51/2006 du 5 octobre, le Musée national du Rwanda devient le Musée ethnographique de Huye (Butare), et forme avec les sept autres musées nationaux, l'Institut des Musées nationaux du Rwanda ([http : //www.museum.gov.rw](http://www.museum.gov.rw)).

⁴⁷ KARANGWA Jérôme, entretien au musée de Butare, le 14 octobre 2017.

4. Nairobi National Museum⁴⁸

Le *Nairobi National Museum*, premier musée de l'histoire du Kenya, est né en 1910 autour de l'*East African and Uganda Natural Society*, une société d'histoire naturelle. Celle-ci est fondée par les colons en 1909 dans le but de classer et de conserver les spécimens animaliers collectés en Afrique de l'Est. D'abord établi dans le centre-ville du *Nairobi colonial*, le musée est agrandi en 1929 et déplacé sur un site qui prendra le nom de *Museum Hill*. Ce musée, ancêtre du *Nairobi National Museum*, est par la suite nommé le *Coryndon Memorial Museum* en l'honneur de *Sir Robert Thorne Coryndon* (1870-1925), gouverneur de l'Ouganda puis du Kenya à partir de 1922. Le musée national fonctionne alors comme un club fermé et n'ouvre ses portes aux Africains qu'en 1945. Parmi les membres privilégiés de ce petit cercle, la famille Leakey joue un rôle central dans l'orientation de l'institution avant mais aussi après l'indépendance. Louis Leakey et son fils Richard furent tous deux paléontologues et directeurs du musée : le premier de 1941 à 1961, remplacé ensuite par son héritier de 1968 à 1989. Le *Coryndon Museum* (qui fait aujourd'hui l'objet d'une exposition permanente, au sein du musée national, intitulée le *Coryndon Museum Memorial*) deviendra le *National Museum* après l'indépendance en 1963 avec la création des *National Museums of Kenya* (NMK) en 1964 (FALAB, 2006).

Le *National Museum* sera renommé le *Nairobi Museum*, avant de prendre son nom définitif suite à un important chantier de rénovation qui verra sa fermeture partielle entre 2005 et 2008 : le *Nairobi National Museum*.



Figure 9: L'entrée principale du Nairobi National Museum. Photo personnelle – prise le 25 novembre 2017

⁴⁸ Cette historique du musée s'inspire largement de l'article de FALAB : FALAB Idle, « Les musées nationaux du Kenya : réalisations et défis », dans *Museum International*, L'Afrique : les succès d'un continent, n° 229/230, mai 2006. Cet historique est aussi consultable sur le site internet des musées nationaux du Kenya, (en ligne), [http : //www.museums.or.ke](http://www.museums.or.ke), consulté en en juin 2019.

Outre le *Nairobi National Museum*, le site de *Museum Hills* héberge les bureaux



Figure 6: Les jeux actuels ou modernes (Nairobi National Museum). Photo personnelle prise le 19 octobre 2017

des *National Museum of Kenya*, une bibliothèque (*Heritage Center*) et un centre de recherche autour duquel gravitent des administrateurs des sites et monuments régionaux ainsi que de nombreux étudiants et chercheurs kenyans en poste dans diverses universités. Les statuts des NMK ont été réactualisés pour la première fois depuis leur création en 1964 par le *Museum and Heritage Act* de 2006. Cette loi, votée par le Parlement, visait avant tout à renforcer l'autorité des NMK sur les musées régionaux, qu'ils soient publics ou privés, en augmentant ses capacités budgétaires et ses prérogatives concernant la gestion du patrimoine national. Au Kenya la gestion des sites et musées est donc centralisée. La nouvelle loi rappelle finalement la véritable nature de cette institution, à savoir un organisme de l'Etat qui fonctionne avant tout comme une extension du Ministère de la Culture et du Patrimoine National, renommé comme tel sous le premier mandat de Mwai Kibaki (JOSSE-DURAND, 2016). Le secteur du patrimoine kenyan est aussi diversifié que celui de nombreux pays à travers le monde. La conception et la création des Musées nationaux du Kenya ont commencé, comme je l'ai dit, en 1910 au moment de la fondation de la Société d'Histoire naturelle de l'Afrique orientale, dont le but était l'examen scientifique et critique de caractéristiques naturelles de l'environnement de l'Afrique orientale. Peu à peu, la société constitua une vaste collection de spécimens d'histoire naturelle, d'où la nécessité de créer un musée. Le premier site qui accueillit les collections de la Société d'histoire naturelle de l'Afrique orientale se résumait à

une simple pièce, au croisement des rues aujourd'hui nommées *Muindi Mbingu Road* et *University Way*, à Nairobi.

Le premier véritable musée, fut construit en 1921, à l'emplacement actuel de l'Hôtel Serena, mais il fut démoli quatre ans plus tard pour permettre la déviation d'une route. En 1930, le musée fut transféré dans un nouveau bâtiment sur *Museum Hill*, qu'il occupe toujours et il reçut à cette occasion le nom de *Coryndon Museum*. Ce n'est qu'après l'accession du Kenya à l'Indépendance que la Société d'Histoire naturelle de l'Afrique orientale se vit dotée d'un mandat plus ambitieux et d'une nouvelle dénomination : les Musées nationaux du Kenya (*National Museums of Kenya*). Depuis ses humbles débuts, le musée s'est progressivement transformé en un organisme de renommée internationale qui peut s'enorgueillir de posséder vingt départements de recherche répartis en trois divisions. L'appellation Musées nationaux du Kenya (*National Museums of Kenya*) recouvre actuellement 18 musées régionaux et 18 sites et monuments ouverts au public, disséminés dans les huit provinces du pays (FALAB, 2006, p. 20).

Les *National Museums of Kenya* constituent une personne morale qui dépend du Ministère du patrimoine national et qui tient son mandat de deux lois parlementaires votées toutes deux en 1983 : « *National Museums of Kenya Act* » (loi sur les Musées nationaux du Kenya) et « *Antiquities and Monuments Act* » (loi sur les antiquités et les monuments). Durant ses premières années, le MNK s'est affirmé comme une institution vouée à la recherche, tout particulièrement dans le domaine de la paléontologie où la quête des origines de l'homme a conduit à des découvertes remarquables et abouti à la constitution de célèbres collections d'hominidés et autres fossiles. Cette période a cependant été caractérisée par une activité limitée dans la programmation publique. Rien ou presque n'était entrepris pour établir des liens entre les recherches menées par le musée et le public qu'il était censé servir. A cette époque, en dehors de quelques expositions et d'un modeste programme éducatif à l'intention des écoles, le public n'était guère incité à venir visiter le musée. Des critiques ont donc fusé peu à peu dans l'opinion publique, qui déplorait que, malgré de nombreuses découvertes, les résultats de la recherche scientifique n'aient, pour ainsi dire, pas été communiqués aux publics. Les activités de plusieurs formes organisées à l'intention des visiteurs se limitaient à des visites guidées, des conférences et des projections-débats, et tendaient à s'attarder plus sur les objets que sur les contextes qu'ils représentaient. Conséquence logique : le musée était perçu comme un lieu froid, élitiste et ennuyeux, un endroit archaïque rempli de vieilles reliques.

Les années passant, l'institution a grandi au point de revêtir une importance régionale et internationale. Le musée est devenu un centre d'excellence, abritant quelques-unes des plus belles collections et des plus belles pièces du continent. Confronté au défi de devoir s'adapter aux publics et à la nécessité d'assurer sa viabilité, le NMK a fini par admettre l'obligation de satisfaire les exigences et les besoins évolutifs d'un public plus large, sans pour autant perdre de vue sa mission scientifique. Celle-ci a toutefois dû être redéfinie, en raison précisément des attentes nouvelles du public. Concernant sa mission scientifique, le NMK continue d'être un

pôle d'excellence dans la recherche relative au patrimoine du pays. En matière de paléontologie par exemple, l'institution peut se vanter de posséder les plus grandes collections d'hominidés⁴⁹ et de fossiles au monde. La recherche dans ce domaine continue de produire des informations qui éclairent ou remettent en cause les précédentes découvertes et les connaissances qui touchent à l'origine de l'humanité.

Le NMK possède également l'une des plus vastes collections zoologiques et botaniques du continent. Il abrite le centre pour la biodiversité en Afrique orientale et centrale, ainsi que l'ensemble des études nationales menées sur la biodiversité. Les collections et les équipements du NMK sont exploités pour des travaux de recherche directement liés à l'existence et à la survie de l'homme ainsi qu'à la préservation de l'environnement. Une grande partie de ces travaux est menée en collaboration avec des institutions locales telles que le Service de la faune du Kenya, l'Institut de recherche médicale du Kenya, l'Institut international de recherche sur l'élevage et d'autres organismes de recherche internationaux, auxquels s'ajoute un certain nombre d'universités, qu'elles soient locales ou nationales. L'institut de recherche sur les primates (l'IPR), une division du NMK de réputation internationale, collabore ainsi avec l'Organisation Mondiale de la Santé (OMS) pour la recherche sur la reproduction humaine et sur les maladies tropicales. Il est actuellement engagé dans des programmes de recherche ayant trait aux maladies infectieuses, telles que la malaria et bien d'autres. La plus grande partie de ces programmes, qui sont conçus et menés en collaboration avec d'autres agences et organismes, ont abouti à des découvertes scientifiques majeures (FALAB 2006).

D'autres initiatives méritent elles aussi d'être mentionnées, parmi lesquelles le centre de ressources pour le savoir indigène (le KENRIK), qui est engagé dans la recherche sur les systèmes de savoir indigène dans le but de promouvoir la conservation du patrimoine immatériel au niveau de la communauté. L'un des principaux résultats du travail du KENRIK est le développement d'une politique visant à la promotion de la pratique de la médecine traditionnelle et à la formation d'un réseau de praticiens de médecine traditionnelle. À l'heure actuelle, le KENRIK met l'accent sur la documentation concernant des sites d'intérêt culturel, spirituel et écologique. Ces sites sacrés sont précieux pour tous et, jusqu'à présent, ont été bien préservés par la communauté. A ce jour, le NMK a pu identifier 120 de ces sites, dont 50 bénéficient d'une importante documentation et dont 11 ont été classés officiellement. À travers ce programme, la population a pris conscience de l'importance de ces sites et de l'intérêt qu'ils présentent pour elle, grâce à l'écotourisme, en termes d'amélioration du niveau de vie (FALAB, 2006).

Une autre mission du NMK est le Programme de recherche pour l'utilisation durable de la biodiversité des terres sèches (RPSUD), qui reconnaît que la solution à la gestion des ressources des terres sèches repose sur une compréhension claire de la résilience bioécologique des sols et sur le recours à des stratégies de gestion qui optimisent la production et l'usage des ressources, en cohérence avec les phases

⁴⁹ Il s'agit de fossiles pré-humains et humains.

épisodiques d'expansion et d'effondrement. Il est engagé dans le développement d'un système conçu scientifiquement pour la gestion durable de la biodiversité des terres sèches dans l'Afrique subsaharienne et dans l'extension de sa couverture géographique afin de satisfaire les besoins d'une population plus large.

Qu'en est-il des programmes orientés vers les publics ? Toute institution liée au patrimoine se doit de compter une solide composante de programmes destinés aux publics parmi ses opérations stratégiques. En 2003, le NMK a institutionnalisé une démarche intégrée de programmation publique. Jusqu'alors, les départements de l'éducation, des expositions et des ressources audiovisuelles ont opéré plus ou moins indépendamment les uns des autres. Suite à un effort de planification stratégique opéré en 2005, tous les trois fonctionnent désormais davantage comme un seul et même département, ce qui s'est traduit par une approche plus cohérente et plus précise de la communication effectuée en direction du public.

Le gouvernement belge a financé un projet visant à améliorer la politique de programmation publique du NMK. Ce projet est connu sous le nom de Projet de programmes interactifs pour les publics (NMK IP). A travers les activités qu'il comporte, le NMK vise à développer un partenariat avec le public, en particulier avec le système scolaire officiel et les communautés locales. Ses objectifs sont (FALAB, 2006, p. 21) :

- Stimuler l'intérêt de défier les idées reçues plutôt que de se concentrer sur la production d'informations exhaustives concernant les objets exposés ;
- Améliorer le degré de plaisir ou de divertissement durant le temps d'apprentissage offerts par le musée ;
- Offrir plus d'occasions au visiteur de s'intéresser aux objets exposés en mettant un matériel interactif à sa disposition ;
- Amplifier à la fois l'utilisation et la variété des objets et des ressources disponibles pour encourager l'interprétation, plutôt que de se contenter d'offrir des informations taxinomiques ;
- Mieux faire comprendre, par le biais des expositions et de divers autres médias, comment sont acquises les connaissances sur un objet donné, plutôt que de fournir de simples informations à son sujet.

Les activités du MNK IP ont conduit à des initiatives originales en matière de programmation publique, telles qu'un club pour les enfants, « Le club des jeunes chercheurs », diverses expositions de qualité dans plusieurs musées nationaux, ou encore des projets pour la jeunesse. C'est ainsi qu'un processus d'interaction avec un public très varié s'est instauré durant ces trois dernières années. L'amélioration de la quantité des supports audiovisuels produits pour compléter toutes les activités a eu une portée considérable. Le NMK IP a produit des documentaires et des CD-ROM interactifs, de même qu'il a publié des livres sur des sujets très variés. De fait, le centre audiovisuel est la preuve vivante que les musées peuvent agir efficacement comme instruments d'éducation dans les médias.

Le musée en question a connu pas mal de mutations. L'un des projets les plus importants du NMK est certainement le Programme de soutien aux Musées nationaux du Kenya (le NMK SP). Grâce à un financement de huit millions d'euros en provenance de l'Union européenne, le NMK SP (connu aussi sous le nom de Musée en Mutation) a fourni en 2007, un espace d'exposition rénové et élargi dans le *Nairobi National Museum*. Le travail du NMK SP, qui a commencé en 2001, a abouti au développement d'un plan stratégique institutionnel pour la programmation publique de 2005 à 2009, à partir duquel le NMK a évalué sa politique et ses ressources humaines. Il a abouti également à l'amélioration des infrastructures matérielles, notamment grâce à la construction d'un nouveau bloc administratif et d'une nouvelle façade. Le NMK vit donc une période très stimulante, qui l'amène à réexaminer son patrimoine et les moyens de le mettre en adéquation avec les besoins des publics. On ne peut nier le fait que le NMK SP a représenté une occasion unique de prendre davantage en considération les besoins des publics dans le développement de nouvelles expositions. Les séances de *brainstorming*, la constitution d'équipes, les débats passionnés autour du patrimoine et la prise de conscience de l'identité kenyenne ont stimulé une nouvelle forme de pensée et rehaussé les exigences concernant la programmation publique, laquelle est devenue une entreprise stratégique essentielle pour la viabilité du NMK (FALAB, 2006).

Le NMK est une organisation complexe, dotée d'un mandat très large et d'un champ d'activités étendu. Comme pour toutes les institutions de nature similaire, son financement continuera d'être une contrainte majeure, le défi premier étant d'assurer sa viabilité tout en restant en phase avec la communauté. Le musée est également confronté aux difficultés posées par la réforme de son personnel, qui se doit de relever les défis au XXI^e siècle. Tous les aspects du développement des ressources humaines sont concernés, depuis le recrutement jusqu'à la formation et l'accroissement des compétences fondamentales individuelles et collectives. À cela s'ajoute un autre problème très préoccupant : la faible rémunération des fonctionnaires, responsable à elle seule des fréquents départs au sein du personnel. A travers une succession de changements, de nouvelles façons d'aborder les réalisations du musée et la gestion du patrimoine ont commencé à prendre forme et se sont développées aux *National Museums of Kenya*. Ce résultat a été obtenu grâce au programme de financement de l'Union européenne, mais aussi au processus de formulation politique et au développement de nouveaux cadres juridiques qui ont donné l'impulsion nécessaire au changement.

Aujourd'hui les musées au Kenya ont opté pour des pratiques qui vont au-delà de leurs mandats traditionnels, de façon à être en adéquation avec les besoins actuels de la société ; l'objectif étant de contribuer au plaisir, à l'acquisition des connaissances, à la recherche, à la compréhension, à la régénération, à la réflexion, à la communication et à l'établissement du dialogue et de la tolérance entre les individus, les communautés et les nations. Le NMK s'efforce d'atteindre ses objectifs en cherchant à demeurer un centre d'excellence en Afrique orientale.

5. Conclusion sur la scène muséale orientale : des évolutions différentes

Le Burundi, le Rwanda et même l'Ouganda fonctionnent sur base d'une muséologie traditionnelle sans aucun projet innovant. Tel n'est pas le cas au Kenya où celui-ci peut exploiter ou recourir même au patrimoine ou au musée à des moments précis ou critiques, comme lors des élections par exemple. Dans le domaine muséal, le Kenya se distingue dans ce domaine. Parmi les musées africains, et particulièrement ceux de l'Afrique de l'Est, certains ont plus de cent ans d'âge. Pour l'une ou l'autre raison, ils sont ancrés dans le paysage urbain, ainsi que dans le paysage culturel ou scientifique de leur ville ou de leur pays d'implantation. Ont-ils laissé des traces sur ou dans les habitants de la ville ou des citoyens du pays en général ? Ont-ils développé des pratiques muséales spécifiques au point de parler d'une institution que l'on fréquente, profitable et utile à tous ? Qu'en est-il de la possible appropriation linguistique ou conceptuelle du musée dans des langues ou des imaginaires à l'échelle des populations locales ?

Quand on prend en considération les contenus et les orientations du musée colonial, il y a des leçons à prendre en compte. Bien souvent, l'action militaire puis administrative servant à la conquête initiale est suivie d'efforts d'organisation du savoir. Entre le centre métropolitain et le terrain exotique, entre les cabinets et la brousse, il s'agissait de répertorier, de classer et surtout d'évaluer le potentiel d'exploitation des ressources locales. Pour l'essentiel donc, les musées coloniaux ont à leur origine, des vocations naturalistes et pragmatiques : cartographies, herbiers et taxinomies servent des buts de connaissance « pure », mais ils servent aussi la mise en valeur au profit des résidents coloniaux. Dans cette perspective, la connaissance a ainsi été un enjeu de taille du musée colonial. C'est dans ce contexte que se sont développées des mesures de conservation et de protection du patrimoine archéologique et ethnographique africain, par les puissances coloniales (BARBARA, WOZNY, 2014, p. 37-38).

En Afrique orientale, c'est en rapport étroit avec le musée de Nairobi (*Croyndom museum*) qu'est créé, dans les années 1940, le congrès panafricain d'archéologie : congrès qui contribuera de façon décisive à consolider les recherches archéologiques sur l'ensemble du continent, y compris dans leur volet patrimonial et muséal (BARBARA, WOZNY, 2014, p. 37-38). L'on a vu que le musée colonial devient le musée national. Alors, comment le modèle occidental de musée a-t-il évolué depuis les Indépendances africaines particulièrement en Afrique orientale ? En ce début du XXI^e siècle, certains pays africains ont mené des actions d'inventaire et engagé des projets patrimoniaux et muséaux. Néanmoins, d'autres peinent encore à affirmer des choix politiques dans ce secteur. Comme ils ne parviennent pas à développer des projets innovants, ils se tournent vers les professionnels extérieurs pour assurer cette tâche.

Les musées d'Afrique tropicale sont censés participer à la création d'une unité nationale en proposant aux visiteurs des expositions faisant la synthèse de l'histoire et

de la culture du pays. Tout ce qui va à l'encontre de l'objectif unitaire est gommé. Dans certains pays, par exemple au Kenya le passé est revisité, la tradition réinventée, au service des politiques contemporaines. Les dirigeants des Etats africains ont souvent eu recours au musée pour diffuser la représentation de leur projet politique. Trois principes sont mis en œuvre dans les expositions à vocation nationale qui ont été montées depuis les Indépendances : montrer que le pays a une histoire, offrir une synthèse de la nation en présentant tous les groupes ethniques et valoriser les cultures nationales, sources de fierté et de ressourcement identitaire.

Les expositions historiques abordant les périodes antérieures à la formation du territoire national ont pour but de montrer que l'Afrique a eu une histoire avant l'arrivée des Européens. Pour représenter cette histoire précoloniale du continent africain, les musées mettent en avant des références à des civilisations anciennes. Les musées insistent également sur « l'africanité de certaines cultures, dans lesquelles les Européens n'avaient vu que le résultat des influences étrangères, arabes, européennes et phéniciennes reconnues et valorisées par l'occident » (GAUGUE, 1999, p. 337-338). Ainsi, sur les côtes de l'Afrique de l'Est, la culture Swahili a été présentée d'abord comme d'origine arabe et perse dans les musées qui furent créés à l'époque coloniale. Cependant, les responsables des musées kenyans et tanzaniens s'opposent à cette vision et insistent sur le rôle qu'ont tenu les Africains dans son élaboration. Au musée Fort Jésus à Mombasa (Kenya), l'exposition est restée sensiblement la même depuis l'ouverture du musée en 1960. En revanche, les cartels ont été réécrits à l'occasion du 400ème anniversaire du fort, qui a été célébré en avril 1993. Il y est affirmé que les fondements purement africains de cette culture sont importants, et ne doivent rien aux influences arabes ou perses. On peut lire sur un cartel du musée, que la technique de construction *mtepe*, bateau qui naviguait dans l'Océan indien jusque dans les années 1920, est d'origine africaine et ne doit rien aux influences arabes, indiennes ou européennes.

S'agissant de la question de l'esclavage et de la part prise par les Africains, cet épisode douloureux de l'histoire africaine est soumis à une véritable censure dans les musées. Si l'esclavage européen et la traite atlantique sont toujours évoqués, les musées restent vagues sur le rôle des intermédiaires africains et passent sous silence les traites arabes. La traite transafricaine est racontée dans la plupart des musées à partir d'un certain nombre de thèmes récurrents, tels que le prix de vente des esclaves, la traversée de l'Atlantique ou encore les conditions de vie dans les plantations. Les historiens ont clairement établi que « les Africains ont participé aux traites européennes et arabes en procurant aux négriers étrangers la marchandise recherchée et qu'il existait également des formes de traite interne, parfois totalement indépendante de la traite d'exportation (GAUGUE,1997). Si le rôle des intermédiaires africains dans la traite atlantique est mentionné dans quelques musées, en général rien n'est dit sur la traite interne et sur la participation effective des royaumes et des personnages historiques prestigieux. La traite intra-africaine a été, pour l'essentiel, notamment en Afrique de l'Ouest, l'œuvre de résistants les plus opiniâtres à la conquête européenne. Ces combattants africains ; Samori Touré par exemple, sont aujourd'hui présentés comme des héros nationaux, et leur implication

dans la traite est soigneusement tue. Un des hauts lieux de la mise en scène de l'esclavage est l'île Gorée, au Sénégal où les navires négriers se ravitaillaient une dernière fois avant d'entamer la traversée. Deux musées y exposent aujourd'hui l'histoire de l'esclavage : le musée historique et la maison des esclaves, donnant deux représentations de cette page de l'histoire africaine.

En Afrique orientale, en revanche, la traite arabe prit une grande ampleur, d'abord limitée aux rivages de l'Océan indien, puis pénétrant dans l'intérieur et atteignant les grands lacs. Dans cette région, seul le musée de Bagomoyo (Tanzanie), qui a été créé par une mission catholique, raconte l'histoire de la traite, mais il le fait à travers le récit de l'action qu'ont menée les missionnaires contre le commerce d'esclaves. La censure qui s'exerce dans les musées s'explique par « la volonté de ne pas frustrer la population musulmane, toujours importante sur la côte » (GAUGUE, 1999, p. 338-339). Parmi les musées pris en compte dans cette étude, celui du Kenya expose l'histoire coloniale qui va de la conquête à la décolonisation tout en abordant les enjeux contemporains ; ce qui n'est pas le cas pour les autres musées analysés dans la même étude.

Quant à la conquête coloniale, elle s'est faite de deux manières : par les armes et par la signature de pseudo-traités avec les chefs africains. Mais dans les expositions, l'accent est mis sur la résistance armée. Si l'instauration du régime colonial a été possible, c'est, d'après ce que montrent les musées, uniquement grâce à la supériorité européenne en matière d'armement, et les expositions occultent que certains groupes ont fait alliance avec les forces européennes et qu'il y a eu des rivalités ethniques, des luttes intestines qui paralysaient les sociétés africaines face aux avancés des Européens. Les expositions retraçant l'histoire de la colonisation, bien moins nombreuses que celles qui illustrent les résistances face à la conquête européenne ou les luttes pour l'indépendance tracent le plus souvent un portrait en demi-teinte de la période coloniale, ou le souvenir du travail forcé voisine avec la modernisation du pays qu'avaient entreprise les colons. Les relations qu'entretiennent actuellement les Etats africains et les anciennes puissances coloniales peuvent influencer sur le récit de la colonisation, et certains responsables de musées préfèrent ne pas évoquer cette période pour ne pas blesser les éventuels bailleurs de fonds, surtout européens.

Selon Anne Gaugue, les musées qui traitent du processus de décolonisation sont généralement ceux qui sont situés dans les pays où l'Indépendance a été difficilement acquise : dans les anciennes colonies portugaises et dans les anciennes colonies britanniques de peuplement tel que l'illustre le Musée national du Kenya (GAUGUE, 1999, p. 339-340).

Dans toutes les expositions, les luttes pour l'Indépendance sont présentées comme ayant été menées par ce qui est devenu ou qui était le parti unique. Leur récit ne se limite pas à la seule étape de la décolonisation, et couvre toute la période qui va de l'Indépendance jusqu' à la date de l'ouverture du musée, mais ne mentionne cependant que les actions du parti unique ou du président. Plus que de véritables expositions historiques, il s'agit de mises en scène de la légitimité des

pouvoirs en place, telle qu'elle fut acquise au cours des guerres d'Indépendances. A Nairobi, deux musées exposent la rébellion des Mau-Mau ainsi que l'action de la KANU (*Kenya Africa National Union*) et des présidents Jomo Kenyatta et Daniel Arap Moi depuis l'indépendance. Au musée national, le drapeau kenyan qui fut hissé lors des célébrations de l'Indépendance, le 12 décembre 1963, est pieusement conservé à côté du portrait de Jomo Kenyatta en costume traditionnel, et de photos qui furent prises ce jour-là. Sur l'une d'elles, le premier Ministre et futur président du Kenya, son excellence Jomo Kenyatta, et des représentants du gouvernement britannique regardent les cérémonies du changement de drapeau, et la naissance de la nouvelle nation. Cependant pour le cas du Kenya, j'ai largement démontré comment ce musée a tenté de transformer cet héritage colonial.

Lorsque les musées abordent l'histoire qui s'est écoulée depuis l'accession à l'Indépendance, une histoire véritablement « nationale », c'est généralement dans le but de placer au centre et de célébrer l'homme politique qui a conduit la nation à l'existence et qui en est devenu en quelque sorte le symbole. En 1977, le président du Congo Brazzaville, Marien Ngouabi est assassiné ; sa résidence est immédiatement transformée en musée mémorial. Le premier directeur de cette institution y voit un lieu « où les révolutionnaires iront puiser les forces pour poursuivre l'œuvre de leur camarade, l'immortel Maurien Ngouabi. Les patriotes congolais engagés dans la lutte pour la libération nationale iront se convertir au parti pour suivre l'exemple du chef du front national anti-impérialiste qui défendit l'unité nationale jusqu'au sacrifice suprême » (IKILI, cité par GAUGUE, 1999). On voit que, dans l'ensemble, ces musées qui célèbrent une histoire nationale s'attachent à gommer tout ce qui pourrait aller à l'encontre de l'objectif unitaire. Pour représenter l'unité désirée, les expositions d'histoire nationale privilégient le mythe de la non-violence interne que ce soit à l'époque précoloniale ou après les Indépendances et celui d'une solidarité d'ordre et non de classes lors de la traite négrière ou à l'époque coloniale.

Qu'en est-il de la mise en scène de la culture et de la représentation de l'unité culturelle nationale ? Tout comme les expositions historiques, les expositions ethnographiques sont censées mettre en scène l'unité culturelle des peuples vivant sur le territoire national. Pour éluder les faits susceptibles de contrarier l'objectif unitaire, notamment la diversité des populations présentes sur le territoire national, les parcours des galeries sont thématiques, et non ethniques ou géographiques. Pour la plupart des conservateurs africains, présenter l'objet comme une œuvre d'art relève d'une perception européenne des cultures africaines. L'objet se voit alors attribuer un statut ethnographique, plus à même selon eux de représenter la culture nationale. La représentation thématique des objets, adoptée dans tous les musées nationaux inaugurés depuis les Indépendances, permet de gommer les diversités culturelles et de mettre en évidence les similitudes des modes de vie des groupes présents sur le territoire national.

L'un des arguments les plus souvent avancés pour expliquer la faible diffusion de l'idée de nation dans les Etats d'Afrique tropicale est la diversité ethnique des populations à l'intérieur d'un même espace étatique. La diffusion d'une identité nationale se heurte ainsi aux identités ethniques. Dans les galeries ethnologiques, la cohésion nationale recherchée est présentée : les parcours thématiques ont aujourd'hui remplacé les parcours ethno-géographiques en vigueur dans les musées coloniaux. Les expositions privilégient ceux qui rapprochent les groupes et gomme le plus souvent les différences qui peuvent exister entre eux. La tendance actuelle est de montrer que les objets appartiennent à des champs culturels plus larges que l'ethnie, et que les emprunts d'un groupe à l'autre sont nombreux. Les appellations hydronymes ou points cardinaux situent symboliquement l'Etat au-dessus des ethnies. Le territoire de l'Etat contre les ethnies, telle est bien la raison de ce traitement formel de l'espace (POURTIER, 1983⁵⁰ cité par GAUGUE, 1997, p. 113).

Dans les musées créés ou réaménagés depuis les Indépendances, tout parcours proposant une approche ethnique est banni, alors qu'à l'époque coloniale, la règle était d'exposer les objets ethnographiques selon un découpage ethnique et géographique. Ainsi, au Musée de la vie indigène de Léopoldville (Kinshasa actuelle), chaque salle correspondait à une province, et les vitrines contenaient les objets d'un même district; à Luluembourg (actuelle Katanga), le parcours était basé sur une classification ethnique. Ainsi conçu, le musée fournissait aux visiteurs européens (pour la plupart des fonctionnaires coloniaux) une approche des sociétés qu'ils devaient administrer. Au musée de Léopoldville par exemple, le parcours géographique avait été adopté pour permettre aux fonctionnaires et aux missionnaires du Congo belge, habitués à exercer leurs activités dans un secteur administratif bien défini, de retrouver facilement la région qui les intéressait (VANDEN BOSSCHE cité par GAUGUE, 1997, p. 113). Dans tous les musées nationaux inaugurés après les Indépendances, le parcours proposé est thématique et non ethnique, pour mieux représenter l'unité souhaitée. La grande majorité des expositions ethnographiques sont conçues sur le même modèle, et les thèmes adoptés sont sensiblement les mêmes⁵¹ d'un bout à l'autre de l'Afrique sub-saharienne⁵². La présentation des cultures matérielles par thèmes permet de montrer les interactions

⁵⁰ De 1983 à aujourd'hui, le concept de nation a changé en Europe et ailleurs.

⁵¹ Cette réalité évoquée par Anne Gaugue reste d'actualité malgré quelques travaux de rénovation, surtout dans les musées du Rwanda et du Burundi.

⁵² Après la défense de la thèse d'Anne Gaugue, les musées que cette auteure a étudiés ont évolué au rythme des moyens et de la volonté politique de chaque pays. En Afrique orientale, les musées des pays anglophones (anciennes colonies anglaises) prennent le pas sur les pays francophones (anciennes colonies belges). Cependant le modèle reste européen.

par groupes et de mettre en valeur les similitudes culturelles entre les différents peuples. Selon certains, les peuples sont les mêmes et utilisent des instruments similaires pour exploiter la nature. Dans la plupart des musées, on observe une uniformisation à outrance des cultures nationales. Cette uniformisation s'observe dans les expositions ethnographiques. Les particularismes sont niés et les musées ne présentent qu'une identité unique, supposée être celle de la nation (GAUGUE, 1999, p. 113-116).

Après les Indépendances, la présentation des objets est modifiée à l'intérieur des salles d'ethnographie, avec le souci de ne plus faire apparaître des données susceptibles de contrarier l'objectif unitaire et singulièrement la diversité des populations présentes sur le territoire national. Les parcours sont alors, de préférence, organisés selon un plan thématique. On insiste sur les similitudes que présentent les modes de vie des groupes occupant le territoire national, avec le risque, cependant, de ne retenir que les traits les moins représentatifs. Et c'est bien souvent, comme je l'ai dit, l'uniformisation des cultures nationales qui prévaut dans les expositions ethnographiques.

La continuité des modèles européens

Les conservateurs africains refusent d'exposer les objets selon la logique ethno-géographique en vigueur à l'époque coloniale. Cependant, dans les parcours thématiques, les classifications adoptées sont directement issues des travaux des premiers ethnologues européens :

Edme François Jomard en 1862, Ernest Théodore Hamy dans les années 1890, et à leur suite Marcel Mauss, Marcel Griaule et bien d'autres ont proposé d'étudier les sociétés alors considérées comme primitives à partir de catégories génériques. Ainsi, le système de classification des objets ethnographiques proposé par Ernest Théodore Hamy comprend cinq groupes : les caractères physiques, le matériel primordial de la vie (alimentation, arme, habitation, mobilier et ornement), le matériel industriel et commercial, les arts et les sciences et le matériel de la vie sociale (DIAS, 1991, p. 160-162). Ces ethnologues étaient également chargés de la conservation des collections exotiques en métropole : Edme François Jomard à la Bibliothèque nationale, Ernest Théodore Hamy au Musée du Trocadéro, Marcel Griaule au Musée de l'Homme. Ils ont utilisé ces mêmes catégories pour classer les objets dans les salles d'expositions ethnologiques des musées européens. En Afrique tropicale, les musées créés dans la première décennie des Indépendances ont souvent été conçus par des ethnologues européens, qui disent avoir appliqué les méthodes recommandées dans les manuels d'ethnographie.

Cette mise en scène de l'Afrique a été reprise par les conservateurs africains, et l'on retrouve aujourd'hui la même présentation des cultures africaines d'un bout à l'autre de l'Afrique subsaharienne, et ce, quelle que soit la date d'ouverture de ces musées. Dans les musées d'Afrique tropicale, l'objet ethnographique est le témoin

d'une Afrique présentée comme « authentique ». Lieu de l'idéalisation des modes de vie dits traditionnels, le musée expose des objets typiquement africains, censés n'avoir subi aucune influence étrangère. Les cultures africaines représentées sont des cultures rurales et non urbaines ; ce sont des cultures en voie de disparition ou déjà disparues mais jamais contemporaines⁵³ (GAUGUE, 1997, p. 117-120).

Les conservateurs africains n'ont pas remis en cause les représentations en vigueur à l'époque coloniale et continuent de diffuser l'image de sociétés africaines figées dans un présent ethnographique et hors de toute évolution historique. Mais l'influence du regard européen n'explique pas tout, et si les musées continuent d'être à ce point axés sur l'ethnographie, c'est que pour les intellectuels et les politiciens africains, ce passé idéalisé, cet âge d'or, correspond à l'Afrique véritable. La construction de la nation doit s'appuyer sur les valeurs traditionnelles, présentées comme l'un des fondements de l'unité. Dans ces musées, l'objet ethnographique est le témoin d'une Afrique rurale présentée comme « authentique ». Lieux d'une présentation idéalisée des modes de vie dits « traditionnels », figés dans un éternel présent, les musées doivent enseigner aux jeunes la culture de leurs pères (AFIGBO, 1985). Défini comme un espace de valorisation et de diffusion des valeurs africaines, le musée doit s'attacher à redresser les torts causés pendant la colonisation (AITHNARD, 1976, p. 191) et devenir le chaînon manquant assurant la jonction des deux moments culturels africains par-dessus le fossé colonial (SOSSOUHOUNTO, 1986, p. 138). Les conservateurs africains n'ont pas remis en cause les représentations en vigueur à l'époque coloniale et continuent à diffuser l'image des cultures africaines jamais urbaines, des cultures considérées comme étant en voie de disparition dont on n'explore jamais les aspects contemporains⁵⁴. Parmi les valeurs traditionnelles symbolisées par les objets exposés, les conservateurs mettent le plus souvent en avant la permanence des structures sociales et de la cohésion de groupe.

Dans les expositions ethnographiques, les objets sont toujours traditionnels. Il en est ainsi au Burundi, où le Musée vivant de Bujumbura nous plonge dans l'univers culturel traditionnel (MUSEE VIVANT, 1977, p. 1). Dans le parc, l'habitat traditionnel a été reconstitué et les artisans du village artisanal utilisent l'outillage et le matériel traditionnel afin de garantir l'authenticité de leur production (MUSEE VIVANT, 1977, p. 8-20). Les pavillons d'exposition contiennent des objets témoins d'un passé récent, tel que des instruments de musique. Depuis les indépendances, les musées continuent d'être définis comme des lieux où on enseigne aux Africains leur propre culture. Dans les villages artisanaux dépendant des musées, aucune place

⁵³ Après 1997, les musées des pays anglophones et ceux des pays francophones ont connu des évolutions différentes. En 2017 par exemple, l'*Uganda National Museum* a monté une exposition temporaire sur le thème du lait où il a abordé le traitement moderne du lait avec du matériel contemporain. Cependant, l'exposition permanente reste tournée vers le passé. Pour le cas du Kenya, le *Nairobi National Museum* aborde les enjeux contemporains ou les pratiques culturelles contemporaines ainsi que les thèmes issus des réflexions internationales, tel que le thème lié à l'environnement. Les musées des pays anglophones (Ouganda et Kenya) sont ainsi plus développés que ceux des pays francophones (Burundi et Rwanda).

⁵⁴ Ce cas est très marqué au Musée national du Burundi et du Rwanda.

n'est laissée à la création individuelle, et les artisans se doivent de respecter les seuls modèles considérés comme authentiques. Le discours de l'authenticité est devenu un projet ou un outil politique ; les valeurs traditionnelles diffusées par le musée sont supposées servir de fondements aux unités nationales.

Le plus souvent, les expositions ethnographiques ont trait à un passé indéfini : il s'agit de l'« époque précoloniale » jusqu'à aujourd'hui au musée de Dar es-Salaam. A Bujumbura, il s'agit des cultures « d'autrefois » et des richesses du Burundi « éternel » (MWOROHA, 1987). Peu importe que ces objets soient ou non toujours utilisés, ils sont là pour témoigner d'une Afrique anhistorique, hors du temps : ces cultures témoignant d'une Afrique éternelle⁵⁵ sont cependant submergées par l'occidentalisation, voire menacées de disparaître. Certains intellectuels africains déplorent le fait que les apports étrangers menacent ces modes de vie. Le guide du musée de Bujumbura (MUSEE VIVANT, 1977, p. 20) mentionne que l'évolution de la société burundaise devient de l'acculturation perçue comme négative. Une des caractéristiques des « sociétés primitives » est qu'elles ne sont susceptibles d'aucune évolution interne et les musées d'Afrique tropicale sont nombreux à diffuser cette représentation.

Les cultures exposées comme ethnographiques et figées

Les pièces exposées au musée ont été triées, sélectionnées pour offrir une certaine image des modes de vie passés. Sous vitrines, elles deviennent le support d'un discours préconçu. Les seules cultures mises en scène dans les musées d'ethnologie sont les cultures rurales, définies comme authentiques parce que traditionnelles. Or, ces expositions nous informent moins sur la réalité de l'Afrique rurale, passée ou actuelle, que sur ce qu'est, pour un intellectuel, qu'il soit européen ou africain, l'Afrique authentique. Le savoir ethnologique est détenu par d'autres que par ses porteurs, et ce qui est mis en scène, c'est d'abord un regard, celui du concepteur de l'exposition, sur ces cultures (GAUGUE, 1997).

C'est la victoire d'un pouvoir, pouvoir colonial, puis pouvoir des élites africaines, qui a permis l'apparition et le développement d'un regard ethnologique sur ces cultures. Les premiers travaux d'ethnographie se sont constitués comme l'envers de l'histoire. Ils ont pris pour objet d'études les sociétés dites sans histoire en privilégiant non pas la succession d'événements mais les invariants de structure. Valentin-Yves Mudimbe, analysant la gnoséologie de l'africanisme dans son ouvrage « *The invention of Africa* », montre que le savoir anthropologique, historiquement initié par l'Occident, a été réapproprié par les Africains. S'il semble impossible d'imaginer une anthropologie qui ne soit pas liée épistémologiquement à l'Occident, le savoir ne pouvant être complément séparé du lieu de sa genèse épistémologique et de ses

⁵⁵ Cette « Afrique éternelle » est celle que décrivait Nicolas Sarkozy dans son discours de Dakar affirmant que « le continent africain est resté en marge de l'histoire ».

racines, il convient également de s'interroger sur les conditions politiques de son apparition et sur son poids dans les représentations que l'élite africaine porte aujourd'hui sur les cultures de son continent. Donner un sens à la complexité et à la multitude des cultures africaines pour pouvoir mieux les contrôler, tel était le premier des enjeux de l'ethnologie. Après les Indépendances, les modes d'exposition des cultures africaines en vigueur à l'époque coloniale ne sont pas remis en cause par les professionnels de musée⁵⁶ (GAUGUE, 1997).

En 1962, les participants d'un colloque de l'ICOM se penchant sur les problèmes des musées dans les pays en voie de développement souhaitaient que les Etats africains se dotent de musées d'ethnographies auxiliaires, indispensables aux sciences ethnologiques pour étudier les peuples préindustriels ou en voie d'acculturation⁵⁷ (ICOM, 1964, p. 58). Il est par ailleurs souhaitable que des séries comparatives d'archéologie soient incorporées aux collections publiques d'ethnologie (ICOM, 1964, p. 58). Les cultures africaines n'étant susceptibles d'aucune évolution, l'objet ethnographique est, au même titre que l'artefact archéologique, un outil pour étudier la préhistoire de l'humanité. Les conservateurs africains ont continué à mettre en scène leur ethnographie, à regarder leurs propres cultures avec les yeux des ethnologues européens. En outre, la formation des conservateurs dans les universités ou dans les institutions africaines calquées sur le modèle européen peut en partie expliquer cette prédominance de l'ethnographie dans les musées africains. Si les musées créés depuis les indépendances ont été conçus sur le même modèle que leurs homologues coloniaux, c'est que les Indépendances acquises dans les pays concernés n'ont en général remis en cause ni les objectifs du système éducatif, ni ceux du système culturel hérités de l'administration coloniale. Ce savoir ethnologique est d'autre part utilisé par de nombreux chefs d'état pour légitimer leurs opinions politiques. Certains intellectuels dénoncent les musées d'ethnographie, qui selon eux n'ont pas d'autres fonctions que de faire oublier le présent. La prédominance du mode ethnographique dans les musées d'Afrique tropicale n'a pas d'autres but, selon Adotevi, que d'offrir aux citoyens un mythe qui soit la conscience qu'ils doivent avoir pour être ce qu'ils sont, c'est-à-dire paralysés, dociles, soumis, drogués, bref étrangers à eux-mêmes et mûrs pour assurer la tranquillité sociale sous la protection des grands ancêtres (HOUNTONDI cité par GAUGUE, 1997).

A l'époque coloniale, les élites des milieux scolarisés burent comme du lait la littérature ethnographique qui semblait leur conférer une dignité nouvelle face au carcan de la civilisation occidentale, et elles furent ainsi piégées par une vision organiciste, éclatée et anhistorique de leur propre culture (CHRETIEN cité par GAUGUE, 1997). Dans l'Entre-deux-Guerres, le jeune étudiant qu'était alors Léopold Sédar Senghor (1977, p. 277) attendait de l'ethnologie qu'elle lui fournisse

⁵⁶ Après cette déclaration d'Anne Gague, force est de constater qu'il n'existe pas, tel que je l'ai constaté sur le terrain, de projets muséaux innovants orientés vers la décolonisation de ce modèle occidental de musée ou vers la création de nouveaux types de musées qui s'éloignent nettement de ce même modèle.

⁵⁷ Il me semble que l'ICOM devrait garder la neutralité dans cette affaire.

les preuves de la grandeur de l'Afrique et de ses peuples. Paulin Houtondji (1977, p. 41-43) y voit le désir des intellectuels africains de se réhabiliter à leurs propres yeux et aux yeux de l'Europe, cherchant encore aujourd'hui, comme hier, à forcer son respect. Ainsi, le regard européen est pris en compte pour sélectionner les productions matérielles dignes d'être conservées et exposées. L'influence de la perception européenne des cultures africaines, toujours en vigueur dans les musées aujourd'hui, a été dénoncée par quelques intervenants lors des rencontres organisées par l'ICOM en novembre 1991 autour du thème « Quels musées pour l'Afrique, Patrimoine en devenir », mais aux termes de ce colloque, le président de l'ICOM Alpha Oumar Konaré regretta que les professionnels africains n'aient pas engagé de réflexions plus délibérément éloignées du modèle occidental de musée. Compte tenu de la prédominance de l'ethnographie dans les musées africains, il y a lieu d'affirmer que les africains sont prisonniers du regard européen : le musée ethnographique avait – et a encore – pour but de faire en sorte que l'Africain devienne ce que l'Européen estime qu'il doit être.



Figure 8 : Musée ethnographique de Huye à Butare (Rwanda). Photo personnelle prise le 17 octobre 2017

En Afrique tropicale, la représentation des cultures se résume alors, comme je l'ai déjà dit, au monde rural traditionnel. Les musées offrent ainsi aux visiteurs l'image des sociétés immuables et authentiques, caractérisées par la paix et l'harmonie. Parallèlement, ce qui pourrait menacer cet ordre est passé sous silence ; ni les lieux de contestation du pouvoir que sont les villes, ni les cultures contemporaines ne sont exposées dans les musées (GAUGUE, 1997).

Les responsables des musées en Afrique tropicale ont tendance à ne voir dans l'Afrique qu'un réservoir de cultures traditionnelles et la culture contemporaine reste étrangère à leurs préoccupations. Les musées restent silencieux sur les cultures et les modes de vie actuels. A l'heure où il est question de contemporain dans les collections de musées de société à travers le monde, il ressort de ce constat que plus de 50 ans après le départ de l'administration coloniale, les musées africains éprouvent encore d'énormes difficultés à assurer leur mission au service du développement. Les défis à relever sont multiples (BATTISTI, 2012, p. 360). En Afrique tout comme ailleurs, le musée devrait être un espace de réflexions par excellence, dans lequel la société a l'occasion de s'interroger sur elle-même, comme ce fut le cas dès l'époque des Lumières en Europe. C'est assurément une voie dans laquelle pourrait s'engager des musées à travers des politiques d'expositions appropriées ou la mise en place d'espaces conceptualisés selon le contexte politique, socio-culturel et économique local.

Partant de l'idée selon laquelle le titre porté par le premier directeur du conservatoire des arts et métiers à Paris en 1799, à savoir Démonstrateur et non pas celui du Conservateur et en paraphrasant les idées émises par l'abbé Grégoire, autre figure culturelle de la Révolution française, on peut soutenir, en Afrique comme ailleurs, la nécessité de concevoir des musées établis en tant qu'espaces démonstratifs (MERCIER, 2005, p. 15). Ce musée démonstratif est celui qui ne rend pas seulement visible en exposant une collection, mais celui qui a pour vocation de la rendre intelligible en s'appuyant sur une démarche interactive. Celle-ci procède par interrogations, et par son discours, relie le patrimoine du musée aux enjeux actuels de la société en encourageant une mise en œuvre des connaissances acquises auprès des collections. Ce faisant, ce musée démonstratif peut favoriser un nouvel acquis culturel et scientifique au profit de la société tout entière.

En somme, la colonisation politique cesse, mais pas la colonisation économique ni culturelle, qui s'atténuent officiellement, pour donner naissance à diverses formes de néocolonialisme. C'est ainsi, en ce qui concerne l'Afrique et même ailleurs, que les critères de protection du patrimoine et les normes de la muséologie et de la muséographie tels qu'ils étaient fixés par le processus des grands musées européens, continuent à s'appliquer. En ce début du XXI^e siècle, certains pays africains ont entamé des actions d'inventaire et engagé des projets patrimoniaux et muséaux. Néanmoins, d'autres peinent encore, comme je l'ai précédemment dit, à affirmer des choix politiques dans ce secteur. Comme ils n'arrivent pas à développer des projets innovants, ils se tournent vers les professionnels extérieurs pour assurer cette tâche. En 2012, le Musée d'ethnographie de Bujumbura est réalisé par des Américains. Pour concevoir et réaliser un musée d'histoire coloniale (période allemande uniquement) au Rwanda, l'Institut des Musées nationaux du Rwanda a

aussi fait appel à des spécialistes américains. Les responsables du musée national de l'Ouganda ont fait de même en 2018, en se tournant vers les Suisses pour la conception d'une exposition temporaire sur « le lait de la vache ». Le gouvernement congolais a mandaté la construction d'un nouveau Musée national à la Corée du sud. Après trois ans de travaux de construction, c'est le président congolais Félix Tshisekedi qui a ouvert au public, le 23 novembre 2019, ce musée fruit de la coopération entre Kinshasa et Séoul. Le coût global des travaux se chiffre à 21 millions de dollars, débloqués par le gouvernement sud-coréen. Ces spécialistes étrangers ne font que perpétuer un modèle classique de musée. Si l'on considère ce cas du gouvernement congolais (un pays multilingue), on peut se demander de quel public ce musée ouvert en 2019, s'adresse-t-il, car les textes sont uniquement faits en anglais et en français. Les difficultés que rencontrent bon nombre de nations africaines à mettre en œuvre des politiques adéquates dans ce domaine résultent du manque de volonté politique et de connaissance et non du manque de moyens souvent évoqué. Face aux imperfections analysées ci-haut, il est impérieux que les responsables des musées africains réfléchissent à une refonte de leurs structures afin de les améliorer et les adapter aux besoins et au contexte d'une Afrique en quête de développement économique et au sein de laquelle la culture occupe une place importante. En 1991, des responsables africains du patrimoine se sont réunis sous l'égide de l'ICOM, afin de réfléchir à l'avenir des musées africains et du patrimoine culturel sous le thème : « Quels musées pour l'Afrique ? Patrimoine en devenir ». Des points fondamentaux ont été abordés comme le financement et la gestion des musées, le personnel des musées et leur formation, la conservation, la recherche, le musée comme outil de développement, la place des publics (BATTESTI, 2012, p. 360).

Certains ont alors affirmé qu'il fallait « tuer » les musées exportés en Afrique. D'autres ont estimé qu'à la place de l'appellation « musée », il faudrait employer celle d'« espace culturel » qui peut davantage répondre aux spécificités du contexte africain. Ce propos est resté célèbre. Un quart de siècle plus tard, la question semble toujours d'une brûlante actualité et la mise à mort tant attendue n'a toujours pas eu lieu. Il y a sans aucun doute un besoin de rupture tant il est vrai que le discours muséal hérité de la colonisation est un grand réducteur, pour ne pas dire plus. Le modèle doit être repensé et le patrimoine africain doit être dit selon un agencement sémantique propre à chaque aire culturelle. Ce thuriféraire de l'intangibilité des frontières héritées de la colonisation, ne doit-il pas d'ailleurs simplement être sacrifié sur l'autel des continuités culturelles qui constituent le véritable lien de l'unité plurielle des peuples d'Afrique et du monde ? Il ne fait pas de doute que « tant que les lions n'auront pas leurs propres historiens, les histoires de chasse tournent toujours à la gloire des chasseurs » (BARBARA, WOZNY, 2014). L'Afrique doit donc faire l'effort pour inventer ses discours, pour célébrer son unité plurielle, ses destins croisés, et s'accepter dans ses différences et dans sa complémentarité interne. La globalisation, en effet, tout en offrant des opportunités inédites, est lourde d'un « génocide culturel » dont l'arme de destruction massive a pour nom

homogénéisation. Face à ce danger, l'antidote est dans la culture ; les musées sont sur la ligne de front car ils doivent être au plus proche de la promotion de la diversité des expressions culturelles (KONARE cité par BARBARA, WOZNY, 2014, p. 40).

Le musée africain, quelle que soit son orientation, ne peut ignorer ni la place du continent dans l'odyssée humaine, ni son rôle dans l'élaboration du patrimoine technique, social et politique, et encore moins les épisodes douloureux de la traite négrière et de la colonisation. L'histoire politique avec ses hauts et bas, doit aussi être pleinement assumée. L'Afrique nouvelle doit cultiver une estime de soi pour promouvoir une jeunesse enracinée dans ses valeurs, totalement décomplexée avec les cultures du monde (BARBARA, WOZNY, 2014, p. 40).

Face au danger de se retrouver face à des peuples sans mémoires, l'écrivain Boris Boubakar Diop déclarait récemment que les Africains ont le sentiment de subir le monde. Certains Africains ont l'impression de subir le musée et un certain diktat de la pensée internationale du patrimoine. Pourtant certains musées devraient devenir des lieux où les Africains pourraient se définir et proposer librement une image d'eux-mêmes sans subir une construction de soi imaginée par d'autres. Dans le contexte africain contemporain urbain comme dans le contexte rural, la question de l'image de soi apparaît déterminante. De ce point de vue, les musées africains, nationaux comme communautaires devraient être perçus comme une opportunité de ne plus exister à travers le regard des autres. Ils pourraient librement permettre aux Africains de définir et présenter les identités locales (notamment contextualisées à travers les grands mythes historiques) tout en les confrontant à celles d'autres cultures...) car, comme le remarquait Boris Boubakar Diop, il est important pour chaque peuple africain de se placer devant le monde (DIOP cité par BOUTTIAUX, 2007, p. 28). Dans cette perspective, le musée selon une philosophie alliant patrimoine et développement pour initier une éducation conscientisante, doit à la fois permettre une meilleure connaissance de soi à l'intérieur des spécificités de son territoire culturel et en même temps favoriser une enrichissante confrontation au monde extérieur grâce à une approche synoptique (internationaliste) associant les cultures africaines passées et présentes à celles des autres continents. Ainsi le musée auquel il est permis de rêver est un instrument de développement et de découverte de la culture des autres qui donnera aux jeunes générations africaines, confiance en leurs propres cultures (BOUTTIAUX, 2007, p. 28). Depuis leur création et toujours à l'heure actuelle, les musées nationaux africains éprouvent certaines difficultés à se séparer du modèle occidental, hérité de la période coloniale. La question muséale en Afrique devrait se poser désormais en termes de réappropriation du patrimoine culturel au service de la société.

Deuxième Partie

**Réflexions sur les possibilités de
décolonisation de l'existant
et de l'expérimentation d'un
nouveau type de musée dans une
perspective de rupture avec
le modèle occidental de Musée**

En Afrique, certains pays ont expérimenté d'autres types de musées. Le Mali par exemple, a créé des structures dites « banques culturelles ». Celles-ci sont nées dans un contexte précis et Anne-Marie Bouttiaux précise ce contexte en écrivant ceci : « Les populations rurales sont aujourd'hui confrontées à une pauvreté endémique qui s'accroît lors des sécheresses récurrentes. Pour pallier ces crises et subvenir à leurs besoins immédiats, elles ont souvent recours au pillage des sites archéologiques et à la vente de leurs objets culturels aux collectionneurs d'objets d'art » (BOUTTIAUX, 2007, p. 117). Et Yattara d'ajouter : « La vente illicite des objets culturels, le pillage des objets archéologiques et la fuite clandestine des œuvres artistiques et culturelles sont monnaie courante avec pour conséquence la perte irrémédiable des témoins du passé et de la culture légués par les ancêtres. En dépit de l'adoption des textes législatifs et réglementaires, de la présence de musées et d'autres institutions de conservation et de gestion, de la formation et de la sensibilisation du patrimoine, le phénomène du pillage et du trafic illicite des biens culturels demeure toujours une triste réalité au Mali » (YATTARA, 2012, p. 358). Le même auteur est précis : « Face à ce constat alarmant et à la menace de voir à terme les populations totalement privées de leur propre héritage, l'idée est apparue qu'il fallait créer, en complément des musées existants, des structures locales décentralisées. Le phénomène de décentralisation étant effectif au Mali, le fait d'associer les communautés à la conservation des biens culturels tout en mobilisant ces mêmes ressources en faveur du développement pouvait être un moyen efficace de lutter à la fois contre le pillage et la pauvreté » (YATTARA, 2012, p. 358). Yattara continue : « Cette expérience innovante qui associe les professionnels de musées et les communautés villageoises semble offrir une réelle piste d'espoir : le principe des banques culturelles donne la responsabilité aux communautés villageoises de prendre en charge la conservation, la diffusion et la promotion de leur patrimoine en le mettant à l'abri dans un musée de village plutôt que de le brader à des collectionneurs et à des touristes de passage. En contrepartie du dépôt de leurs objets culturels de valeur dans leurs propres musées locaux, les communautés perçoivent des prêts d'argent leur permettant de s'engager dans les activités génératrices de revenus. Ce mécanisme permet de lutter contre la pauvreté et d'améliorer leur condition de vie et de travail. Très adapté aux réalités maliennes, ce système sauve le patrimoine culturel du pillage et de la vente illicite et contribue efficacement au développement économique ». (YATTARA, 2012, p. 358).

En Afrique orientale, le contexte est différent. La majorité de la population vit de l'agriculture. Cependant, la mauvaise organisation de la politique agricole a conduit à une dégradation profonde du « patrimoine foncier ». Le résultat est que la population, surtout rurale est tombée dans la pauvreté. Dans le présent ouvrage, je propose à la fois des mécanismes de modernisation des musées classiques existants et d'une méthodologie, ou des principes de création de nouveaux types de musées à

caractère communautaire destinés à sauver le « patrimoine naturel⁵⁸ ou foncier » et culturel et ainsi contribuer au développement de l'agriculture et par conséquent, à l'amélioration des conditions de vie de la population. Ces nouveaux types de musées sont proposés sous le concept d'« Eco-Greniers culturels ». En privilégiant une approche communautaire, j'étudie un système qui contribue au développement économique. Dans les pays dits sous-développés, ce système mérite une place de choix. Il s'inscrit dans une logique de rupture avec le modèle occidental de musée. Cependant, quand je parle de « patrimoine » alimentaire ou foncier, ce concept de patrimoine est à aborder avec une attention toute particulière et même avec prudence (GENARD, LE MAIRE, 2017). Ceci parce que le concept même est intrinsèquement lié à la culture occidentale.

Parler de patrimoine dans le contexte de l'Afrique orientale invite à la réflexion. Bien qu'on puisse trouver au mot « patrimoine » une étymologie plus ancienne, notamment dans le droit romain, chacun s'accorde à reconnaître que l'idée de patrimoine, non plus seulement au sens d'une identification juridique de propriété, mais au sens d'une valorisation historique justifiant protection, est intrinsèquement lié à la modernité occidentale et aux constructions de la temporalité qui lui sont liées (GENARD, LE MAIRE, 2017). Comment alors penser le concept de patrimoine dans un contexte actuel en Afrique orientale ? D'un côté le patrimoine traditionnel largement immatériel (ici lié au patrimoine naturel et alimentaire ou culinaire) que la colonisation a peu investigué et qu'il s'agit maintenant, bien au-delà d'un simple intérêt ethnologique, de connaître dans ses valeurs propres mais aussi dans ses capacités d'offrir des ressources pour penser de nouveaux modes de développement et de vivre ensemble. De l'autre un patrimoine colonial qui constitue un symbole de domination. En ce qui concerne cet aspect, je ne défends pas l'éradication totale du passé et de ses traces car, l'Afrique orientale a besoin d'une mémoire, me semble-t-il, à condition de se l'approprier, de la critiquer et de « faire à ce que ce passé (la colonisation) demeure porteur de sens pour le présent et pour le futur » (GENARD, LE MAIRE, 2017). La colonisation constitue certes un patrimoine négatif mais porteur de sens et qui, à ce titre, doit être conservé et valorisé.

Ainsi concernant tant le patrimoine traditionnel largement immatériel que le patrimoine colonial largement matériel, ces deux types de patrimoines sont, dans le contexte de la présente recherche, pensés non pas dans la perspective sclérosée de l'archivage, mais au contraire dans celle d'une réappropriation pour le développement de l'Afrique orientale. Par exemple, les idées issues des réflexions internationales peuvent être expérimentées dans une logique d'appropriation et d'adaptation et ceci pour ne pas tomber dans le piège de « colonisation contemporaine » ou de néo-colonisation. Le concept de développement durable est par exemple issu des sociétés industrielles pratiquant l'agriculture extensive qui

⁵⁸ Environnement naturel.

dénature les paysages⁵⁹. Les pratiques issues de la globalisation doivent aussi être soumises aux logiques d'adaptation et non de reproduction et d'imitation. A cet effet, on verra plus loin que je présente les problématiques qui dictent et justifient la création d'un nouveau type de musée dit « Eco-Grenier culturel » et comment ce « musée » peut améliorer les conditions de vie de la population.

A propos des musées existants, je sélectionne, les pistes par lesquelles ils peuvent être décolonisés. Il s'agit de réfléchir et de proposer des voies à emprunter pour renforcer l'importance sociale du musée et pour transformer celui-ci en un lieu ouvert au dialogue et à la participation. Il est aussi question de réfléchir à ce qu'il faut faire pour qu'un public large et varié puisse se trouver en condition de vivre une expérience de visite ancrée dans le présent et les impliquant. En considérant en outre la culture « postindépendance » telle qu'elle est mise en scène depuis plus d'une cinquantaine d'années, force est de constater qu'il est indispensable de repenser le discours des musées à partir de quelques pistes : permettre aux visiteurs d'en savoir plus sur les enjeux ou les débats d'actualité, mais aussi les inciter à mettre en relation leur propre expérience avec ce qui est exposé. C'est le musée tout entier qui doit s'engager dans une confrontation constante avec l'environnement extérieur et sa communauté, en instaurant un dialogue avec ses publics. Et au-delà de ce dialogue, il doit mettre en discussion la signification même de ses collections ainsi que l'autorité de ceux qui les gèrent et fabriquent, de facto, le seul discours autorisé sur les collections exposées. Il s'agit de remettre en cause le rôle de chacun et par conséquent, la hiérarchie des savoirs entre professionnels et publics. Ce sont là les questions essentielles qui ont été introduites dans le monde des musées par la « muséologie critique » (LORENTE, MOOLHUIJSEN, 2015, p. 1-11). Dans le cas de l'Afrique, ces courants ne doivent pas être transposés comme tels. Ceux qui sont applicables en Afrique doivent être adaptés selon le contexte socio-économique et culturel local.

⁵⁹ Ceci n'est pas seulement lié à l'agriculture.

Chapitre III

Un engagement à la diversité et sa perception à différents points de vue

1. Vers une reconsidération disciplinaire, territoriale et identitaire

Au moment où les anciennes puissances coloniales ont entamé les projets portant sur la décolonisation des musées créés en métropole pendant la période coloniale, les musées des pays colonisés ne doivent pas, me semble-t-il, rester indifférents, notamment parce que les objectifs qui ont guidé la création des musées dans les colonies ne sont évidemment plus d'actualité. Cependant, en métropole et dans les anciennes colonies, les objectifs et les démarches à adopter pour décoloniser ces musées ne peuvent pas être les mêmes. A propos de la décolonisation de l'actuel *Africamuseum* par exemple, l'objectif est la mise en valeur de la diversité culturelle en Afrique, et de la diversité des êtres humains. Le principe consiste à « présenter la diversité de la culture humaine et incarner le point de rencontre des sens et de l'intellect avec les objets. Il est aussi question, d'une part, de sensibiliser aux dynamiques des processus culturels, d'hier, d'aujourd'hui et de demain, et d'autre part de promouvoir activement la rencontre et le dialogue entre les peuples de différentes cultures » (VAN GEERT, 2020, p. 167).

En métropole, le paysage colonial a été « déconstruit ». Les métissages, les rencontres, les échanges l'emportent sur ce qui est fixé, donné ou établi. Ce qui est vrai des peuples de la terre, l'est tout autant des cultures qui se rencontrent sur des territoires, fut-il celui d'une région (PRICE, 2006, BRABAHA, 2007). Au-delà des limites géographiques des territoires, ce sont les entités culturelles, économiques, sociales qui déterminent et donnent aux musées matière à études ou à représentation du territoire. Aussi, envisager la question de l'homme dans la société d'un point de vue territorial ne signifie pas que dans ces musées, on la conçoit dans l'enfermement des frontières ; elle ne se définit pas par les limites, par l'exclusion, par un repli identitaire. C'est d'ailleurs la notion même de territoire qu'il s'agit d'interroger afin d'en susciter des acceptions nouvelles. Les réalités des territoires ne cessent de changer, notamment sous la pression de la modernité.

Dans les musées qui font l'objet de cette étude, le territoire utilisé comme référent scientifique et culturel n'est plus satisfaisant. Les transports, communications, évolutions sociales en renouvellent constamment les contours et la perception. L'un des grands apports des musées concernant leurs territoires de référence, est d'en appréhender la complexité, les restituer dans le temps, comme dans le champ social ou les échanges économiques, dans leur environnement et dans le refus de la permanence (CASTEIGNAU, 2002, p. 21). Une recherche d'ouverture oblige à dépasser un échelon local et à s'ouvrir au-delà des frontières attendues (YTHIER, 2002, p. 29). Aujourd'hui, le musée est doté d'un grand rôle, celui de bâtir un nouveau pont entre les cultures d'ici et d'ailleurs ; d'hier et d'aujourd'hui et

de promouvoir la citoyenneté active (CAPPART, 2016, p. 34). L'Unesco insiste par ailleurs sur cette mission : « Le musée fait partie des institutions structurantes d'une société notamment par son rôle de création et de partage de savoir : en ce sens, il est à la fois miroir d'une société et lien critique. L'enjeu de la distanciation et de l'apport à la compréhension d'une société est sans aucun doute la préoccupation d'un musée de société (COTE, 2011, p. 117). Le musée n'a d'autres choix que de rayonner s'il veut devenir un pilier d'un monde meilleur et proposer des chemins de réflexions à une société sujette aux doutes vis-à-vis du futur (CAPPART, 2016, p. 34).

Le musée et le territoire sont des lieux indissociables mais qu'il faut, dans le contexte africain⁶⁰, revisiter. Le principe consiste, à cet effet, à rechercher l'ouverture qui dépasse le cadre strictement local, sans remettre fondamentalement en cause la notion de territoire. Rendre intelligible le territoire implique de reconnaître les relations qu'il a entretenues et qu'il perpétue dans tel ou tel domaine, avec d'autres territoires. Il est, en outre, question de manifester une volonté d'ouverture et de diversité sans limites. On interroge ou relativise par-là, le local par l'ailleurs. A cet effet, l'écriture du projet muséal constitue un moment privilégié pour la mise en examen du territoire (YTHIER, 2002, p. 27-28). Dans cette perspective, le projet se fonde sur les brassages de populations. Il en découle qu'un concept muséal établi sur une collection témoin d'un passé mythifié, prend son essor vers un discours plus large. Dans cette vision systémique, Philippe Mairot évoque la place de l'objet ou de la collection : « Si l'objet n'a pas une voie d'accès à la complexité sociale, s'il n'ouvre pas à la totalité économique, religieuse, technique (...) alors il n'est qu'un témoin desséché » (MAIROT, 1992 cité par YTHIER, 2002 p. 25). En reconsidérant le lien entre le territoire et le musée, le statut et le rôle de l'objet, les musées analysés dans le présent ouvrage peuvent aussi réinventer le nouveau rapport à l'identité en tenant compte des mutations de sociétés soumises à des évolutions technologiques, démographiques, sociologiques, dans un contexte d'ouverture plus large. Même s'il n'y avait aucun projet de décolonisation chez les anciennes puissances coloniales, les musées africains ne devraient-ils pas s'engager dans une reconversion vers un nouveau paradigme muséal en « se fixant pour mission d'interroger les effets de la mondialisation notamment sur les constructions identitaires » (DE L'ESTOILE cité par WATREMEZ, 2013, p. 22) ? Ceci implique aussi un nouveau rapport aux disciplines : ailleurs, la crise de l'ethnologie est souvent avancée comme une cause de la crise générale des musées de société⁶¹. Le champ d'étude et de compétence des musées se réclamant de l'ethnologie s'est considérablement élargi en même temps qu'évoluait le champ imparti à la discipline et que se faisait sentir le besoin de recourir à d'autres disciplines. C'est ainsi qu'à partir des années 1980, une des caractéristiques des musées de société va être de croiser l'ethnologie avec d'autres disciplines des sciences humaines (sociologie, histoire orale, histoire des sciences et

⁶⁰ Les frontières nationales constituent actuellement le seul territoire de référence.

⁶¹ Concernant les musées de société, voir DROUGUET, Noémie *Le musée de société : de l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*, Paris, Armand Colin, 2015.

des techniques, archéologie, écologie, etc.) (DE L'ESTOILE cité par WATREMEZ, 2013, p. 22). La montée en puissance de l'interdisciplinarité dans la recherche depuis les années 1960 est étroitement liée à l'intrusion de l'interdisciplinarité au musée. L'interdisciplinarité vise l'interaction des points de vue sur un même objet. Il faut attendre les années 1980, pour que l'on assiste à de réelles tentatives de rapprochement entre disciplines⁶² dans les musées et à la promotion de l'interdisciplinarité. Cela a été rendu possible pour les musées de société ou de civilisations par le rapprochement entre musées et laboratoires de recherche ou universités (MAZE, 2013, p. 83). Pour le cas de l'Afrique orientale, les musées peuvent, pour reprendre l'expression de Camille Maze, marquer une distance avec la discipline « pionnière ». Ceci se traduirait par exemple par une disparition des termes « ethnographie » dans le nom des musées ou dans les projets scientifiques et culturels. Dans cette perspective, « la discipline principale perd le monopole du discours sur les cultures. Sans la mobilisation de plusieurs disciplines pour un même sujet ou le croisement entre spécialistes de plusieurs aires ou époques, on ne peut pas rendre lisible la complexité du monde » (MAZE, 2013, p. 83-84).

Aujourd'hui et par rapport à cette question de la complexité du monde, l'Afrique peut procéder par une ouverture plus large. Ce faisant, il me semble que la promotion des cultures frontalières⁶³ ferait partie des missions des musées africains. Depuis l'accès des pays africains aux Indépendances, l'Afrique a été traversée par de nombreux conflits frontaliers et guerres inter-étatiques. Dans bien des cas, le tracé des frontières a été une des causes de conflits armés, avec des conséquences incalculables sur le développement économique et humain (WOZNY, BARBARA 2014, p. 78-79). Dans leurs propos, missions, programmations ou activités, il serait nécessaire aux musées africains, de revisiter et de prendre en compte « ces zones qui représentent des marges au sein des espaces africains, depuis la conférence de Berlin (1884) qui consacre le partage du continent, jusqu'aux Indépendances qui ont proclamé l'intangibilité des frontières héritées de la colonisation » (WOZNY, BARBARA 2014, p. 78-79). Depuis le partage de l'Afrique, « des peuples qui étaient unis sont restés séparés par des frontières artificielles. Des pistes de transhumances ont été rompues, des expressions culturelles jadis florissantes sont murées dans des ghettos dont les limites sont des frontières dites de « souveraineté ». Dans une logique de décolonisation du système occidental de musée et d'ouverture plus large, les musées africains pourraient promouvoir ces continuités culturelles et naturelles. Ceci est le meilleur moyen de gommer culturellement les frontières politiques héritées de la colonisation (WOZNY, BARBARA 2014, p. 78-79).

Les musées africains peuvent ainsi penser et s'engager à la diversité des disciplines à des fins déjà mentionnées. Ils peuvent aussi revoir la question du

⁶² Outre la décolonisation des musées existants, la pluridisciplinarité ou interdisciplinarité intervient pour répondre à plusieurs objectifs : diversifier les publics et les modes d'apprentissage. C'est aussi dans le but de manifester une volonté de démocratiser la culture et d'élargir les publics pour ne pas se contenter de parler toujours aux mêmes. La diversification de l'offre culturelle entre aussi en jeu.

⁶³ Ce sont les puissances coloniales qui ont tracé les frontières des Etats en Afrique.

territoire de référence en passant du territoire aux territoires et en abordant entre autres, les conséquences des processus de la mondialisation, voire de la colonisation et proposer de nouvelles approches de l'identité. Le principe consisterait dans cette perspective, à élargir pour ainsi aborder les cultures du monde (tout en conservant les racines propres) en portant un regard global sur les cultures des autres⁶⁴ (WATREMEZ, 2013 p. 26-27). A cet effet, deux conceptions peuvent s'affronter : d'un côté, un musée s'adressant à l'homme que l'on peut appeler local dans sa singularité ; de l'autre, un musée s'adressant au citoyen dans ce qu'il a de particulier et d'universel, et conçu comme un centre de diffusion culturelle et éducative et d'épanouissement à tous égards (MAZE, 2013, p. 81). Si l'on veut que le visiteur pénètre dans la connaissance, la compréhension et le goût pour le monde, la mobilisation des différents outils des sciences humaines et la présentation des multiples regards qu'elles posent sur les sociétés dans les espaces d'expositions (MAZE, 2013, p. 193) seraient un moyen par excellence pour réussir cet objectif. La mondialisation à l'œuvre depuis quelques décennies est une problématique que les musées ne peuvent ignorer. Les questionnements actuels ne peuvent se comprendre qu'à travers une perspective historique. Dans les pays développés qui ont même introduit le concept de musée en Afrique, « les notions d'échange, de circulation des hommes, des biens et des idées mais aussi des frictions voire des conflits qu'ils suscitent sont au cœur du projet de nouveaux musées rénovés. Pour pouvoir traiter des sujets qui dépassent les ancrages nationaux, ils mettent en œuvre une approche interdisciplinaire⁶⁵ » (DROUGUET, 2015, p. 145). A ce propos, les collections d'origines différentes permettraient de répondre aux questionnements d'enracinement d'une part, et d'influence d'autres cultures, d'autre part. Ainsi, tout musée qui emprunte cette voie ne s'arrête pas aux seules frontières nationales mais « s'intéresse plutôt à la personne humaine dans une vision universelle et multiculturaliste. Il se donne la possibilité d'explorer des phénomènes qui ne sont pas limités à une période historique donnée ni à un groupe culturel particulier. Parmi d'autres ambitions, la diversité culturelle et les identités plurielles qui parcourent la société mondialisée » (DROUGUET, 2015, p. 163) peuvent être quelques-unes des démarches auxquelles les musées qui font partie de mon travail peuvent se saisir afin de se réapproprier cet héritage colonial. Ceci leur permettrait de rompre avec « la monotonie » qui introduit actuellement à la visite et d'intégrer la diversité culturelle dans leurs activités et missions. Aussi, la diversité ici n'est pas la segmentation ethnographique mais une approche holistique de l'unité dans la diversité. Cela ne signifie pas qu'il faut se focaliser sur des objets témoins mais sur des aires culturelles à travers des approches thématiques. L'un des objectifs de ce choix, c'est aussi de

⁶⁴ Etant donné que la majorité des Africains n'ont pas la culture de voyager ni de vacances, ces musées seraient en mesure de contribuer à la connaissance et à la découverte voire à l'éducation. Ils seraient en cela au service de la société.

⁶⁵ Cette démarche n'est pas le propre de l'occident ou des pays développés. Elle peut, dans une perspective de décolonisation, marcher en Afrique. Ceci concerne la décolonisation des musées disciplinaires ou ethnographiques créés en Afrique pendant la colonisation.

montrer que les continuités culturelles sont des réalités rédhibitoires aux frontières politiques héritées de la colonisation (HAMADY, 2018, p. 132).

En Europe et même ailleurs, je témoigne qu'il existe des pratiques actuelles ou de nouvelles tendances qui peuvent fonctionner en Afrique. Si les musées africains s'inspirent (tout en les adaptant) de ces pratiques, il ne s'agit pas de perpétuer un modèle occidental de musée. Pour le cas de l'Afrique, il ne s'agit pas d'imiter ou de reproduire ces nouvelles orientations telles quelles. Le principe consiste plutôt à s'inspirer pour faire autrement ou pour adapter selon le contexte socio-culturel, politique et économique local. Dans ce chapitre, il ne s'agit pas de proposer une rupture totale avec le modèle occidental de musée, mais plutôt d'introduire la transformation, voire de la modernisation ou de la décolonisation (sans faire table rase) de l'existant. Par ailleurs, je ne suis pas du même avis de Konaré qui dit qu'il faut tout « tuer ». Ma position est qu'il y ait deux choses à faire :

- Considérer que ce modèle (il faut savoir qu'il existe, aujourd'hui, plusieurs modèles de musées en occident ou en Europe) occidental de musée fait partie de l'histoire de l'Afrique. Le « tuer » complètement consiste à effacer une partie de celle-ci. A mon sens, ce modèle constitue aussi un patrimoine de l'Afrique. C'est dans ce contexte qu'il faut le moderniser, l'adapter, le réorienter et surtout le critiquer, dans l'idée de la modernisation de l'existant, selon le contexte actuel de l'Afrique. On doit aussi montrer comment la muséographie a changé à des moments différents. De plus, la modernisation ne signifie pas, je l'ai déjà dit, nécessairement ou impérativement faire table rase. Il existe plusieurs alternatives. L'utilisation des bibliographies des auteurs européens se justifie, d'ailleurs, dans ce contexte ;
- Procéder, dans une perspective de décentralisation, à la création ou à l'expérimentation de nouveaux types de musées qui répondent aux besoins des Africains (la rupture se situe à ce niveau).

En procédant ainsi, la nouvelle génération saura d'où on est venu et où on se situe dans le domaine de la muséologie et des musées. « Tuer » radicalement ce modèle revient à effacer les racines ou l'histoire des musées en Afrique et l'évolution de ceux-ci au cours du temps.

En Afrique orientale, pour rappel, outre le fait que les musées sont créés par discipline, on observe aussi, au sein d'un même espace, une répartition thématique par discipline au point de parler d'un alignement de plusieurs musées. Or, on ne peut pas aujourd'hui, appréhender la réalité ou les phénomènes avec le prisme d'une seule discipline. Il en découle que l'approche interdisciplinaire est l'une des voix pertinentes pour penser, réaliser et réussir la politique de la diversité dans les musées Est-Africains. Formé en Europe, je constate, comme je l'ai déjà dit, que certaines pistes empruntées par les musées occidentaux s'avèrent aussi pertinentes pour l'Afrique. Il s'agit des pistes qui, à ma connaissance, peuvent fonctionner si elles sont adaptées à la situation sociale, culturelle et économique locale. C'est par exemple le passage de l'ethnologie à l'interdisciplinarité par le prisme des autres sciences ou

disciplines (MAZE, 2013, p. 83) : la prise en compte de l'art par exemple. Concernant ce cas de l'art⁶⁶, certains auteurs éclairent à ce sujet : la rencontre entre les musées et l'art est de plus en plus provoquée. De plus en plus, de musées n'étant pas à l'origine, dédiés à l'art font aujourd'hui des appels à la création artistique contemporaine ou en acquièrent des œuvres d'art qui disent quelque chose d'une société ou d'une époque. Cela invite à renouveler les savoirs en reconsidérant l'articulation de la science et de l'art, deux formes différentes et complémentaires de discours et de représentation. L'articulation de l'art et d'autres sciences humaines permettraient aux musées traités dans cette étude, de transformer et de renommer ces musées africains dits d'ethnologie ou d'ethnographie (MAZE, 2012, p. 85). En Europe ou ailleurs, notons que les musées qui conservent et exposent les objets d'origine africaine ont opté pour cette démarche artistique. Tel est le cas par exemple, des musées, du Quai Branly, du Louvre, de Tervuren, et bien d'autres. Concernant la prise en compte de l'art, des plasticiens, photographes, musiciens, vidéastes, acteurs, architectes peuvent être invités à intervenir dans les expositions et autres activités du musée » (MAZE, 2012, p. 86) Outre la fonction d'exposition, notons que l'engagement interdisciplinaire d'un musée entraîne des bouleversements ou des réaménagements d'autres activités telles que celle de la recherche, la médiation et la conservation.

Pour revenir à la question identitaire, André Gob⁶⁷ éclaire sur la façon par laquelle un musée peut renouveler ou aborder la question de l'identité : « Le musée présente des apports diversifiés des groupes humains qui composent la société, les vagues d'immigration successives, la richesse du métissage et son efficacité comme facteur de cohésion. L'identité ne se définit plus alors sur la base d'une ethnie d'un peuple, d'un groupe linguistique, d'une religion mais par rapport à une société qui habite aujourd'hui un lieu, une ville, une région » (GOB, 2004, p. 55). Ainsi donc, le musée d'identité actuelle s'attache à prendre en compte la différenciation sociale comme un élément déterminant de la structure d'une société. Par exemple, l'utilisation de la technique du témoignage, dans l'exposition, rendue plus agréable par l'introduction des nouvelles technologies dans le musée, offre un excellent moyen d'approche (GOB, 2004, p. 55). Serge Chaumier quant à lui souligne la difficulté pour un musée de dire l'identité ou d'aider à la préserver dès lors que celle-ci n'est plus perçue comme unique et immuable mais comme une figure sujette à élaboration permanente, en proie aux mutations (CHAUMIER, 2000, p. 83-113). Et pour Krzysztof Pomian de préciser ceci : « ...le musée d'ethnographie ne saurait se limiter à conserver pieusement les traces des différences culturelles en voie de disparition ou disparues déjà à tout jamais. Autant dire que son rôle ne saurait être seulement celui d'un haut lieu de la nostalgie, un temple du souvenir, voire celui d'un cimetière où l'on pleure la diversité perdue. Le musée doit aussi explorer le présent

⁶⁶ Ici, l'art intervient à des fins interdisciplinaires. Je l'aborde plus loin dans une perspective de l'ouverture à la contemporanéité.

⁶⁷ André Gob aborde la question identitaire dans les musées d'ethnographie régionale en Europe.

pour y lire les possibilités qu'il contient. Il doit se charger de repérer et d'identifier les différences culturelles en train de poindre. Il doit nous faire prendre conscience à la fois de ce que nous perdons et de ce que nous gagnons. Du vieux et du neuf, du passé et de l'avenir » (POMIAN, 1996, p. 37-48). Claire Simard abonde dans le même sens en écrivant ceci⁶⁸ : « Le musée contribue à construire une identité en devenir. Le musée d'identité ne saurait être le reflet de quelque chose de donné, d'acquis. Et par sa capacité d'accueil, il peut servir à faciliter l'intégration des « nouveaux venus » et contribuer ainsi à la transformation permanente de l'identité à laquelle il se réfère. C'est une démarche toute différente de celle qui consiste à l'instrumentaliser au profit de la construction d'une identité projetée. Du musée racine, né de la crainte du cosmopolitisme, du modernisme et de la disparition d'un mode de vie rural « ancestral », au musée de société qui cherche à rencontrer les besoins de communautés davantage urbanisées et en perpétuelles mutations, l'institution muséale explore le champ complexe de l'identité collective. A une approche statique et conservatrice centrée sur l'autochtonie et l'exclusion, le musée tend à substituer aujourd'hui la vision ouverte d'une identité évolutive, marquée par des apports successifs des échanges et des immigrations » (SIMARD cité par GOB, 2004, p. 58-59).

Les musées étudiés peuvent ainsi prendre en compte d'autres cultures ou civilisations des pays proches ou éloignés car l'identité endogène s'est enrichie d'influences ou des apports successifs⁶⁹. Dans le cas contraire, André Gob, citant Krzysztof Pomian dit ceci : « Il s'agit de forger l'image d'une communauté homogène qui se construit seule contre les autres. Le mot identité implique à la fois unicité et similitude : cette identité-là est unique et les membres qui la composent sont les mêmes, sont identiques (GOB, 2010, p. 133). Les institutions africaines analysées dans mon livre, peuvent donc, pour emprunter l'expression d'André Gob, réactualiser leur propos en « poussant leurs racines aussi loin qu'il le faut dans le passé et surtout en étendant leurs centres d'intérêts jusqu'au contemporain, c'est-à-dire au XXI^e Siècle. Ceci se ferait par l'actualisation des thématiques⁷⁰ et la collecte de nouvelles collections (GOB, 2010, p. 6).

Autant pour prendre en compte la grande diversité d'origines des Africains d'aujourd'hui que pour mettre en évidences les relations fécondes – actuelles et anciennes – entre les peuples et les régions d'un espace qui débord largement des frontières nationales, les responsables ou les concepteurs de « nouveaux » musées

⁶⁸ Je défends que les pistes évoquées par ces différents auteurs peuvent être adaptées en Afrique.

⁶⁹ Avec l'instabilité ou les crises socio-politiques en Afrique, le phénomène migratoire est accentué. En Afrique orientale, les cas les plus récents sont ceux du Rwanda, Ouganda, Kenya, Tanzanie qui ont accueilli des milliers de réfugiés burundais et bien d'autres. Ceux-ci s'ajoutent aux immigrés issus du phénomène migratoire lointain. Pendant la période coloniale, les « Rwando-Urundais », Tanzaniens... partaient en Ouganda, le but étant principalement économique puisqu'ils devaient pouvoir payer l'impôt de capitation. Force est de constater qu'une bonne partie de ceux qui s'y rendaient s'y sont installés définitivement.

⁷⁰ C'est-à-dire relier les thématiques existantes aux préoccupations actuelles.

peuvent opter pour un élargissement radical de l'envergure géographique des musées qui, aujourd'hui, nécessitent d'être actualisés ainsi que d'autres qui nécessitent d'être créés⁷¹ (GOB, 2010, p. 8). Loin de continuer à imposer un modèle identitaire auquel on attend des visiteurs ou d'expliquer à ceux-ci ce qu'ils doivent être, l'objectif de cette nouvelle approche est, d'une part, de proposer aux visiteurs, et plus largement aux habitants de l'Afrique orientale du XXI^e siècle des pistes pour comprendre ce qu'ils sont et le lieu dans lequel ils vivent et d'autre part, d'inviter les visiteurs à interpréter leur propre identité à partir des identités multiples. Une approche multiculturelle qui met en avant la diversité des cultures et, qui offre une palette riche de traits culturels, permettrait à chaque visiteur de se reconnaître dans son identité multiple (GOB, 2010, p. 8).

Parlant de l'Europe, Serge Chaumier dit que la croyance dans l'identité a été le fait du XIX^e siècle et qu'il est temps d'en déconstruire la croyance et en dépasser les enfermements (CHAUMIER, 2014, p. 201). Pour le cas de l'Afrique, l'approche identitaire mise en scène par l'Autre dans un contexte colonial est à déconstruire en procédant ainsi par exemple : « Donner à voir un visage dynamique et en transformation, d'un territoire en mutation et en perpétuel réinvention au lieu de consacrer une vision fixiste, accolée à des collections supposées rendre compte d'une réalité manifeste, et indiscutable pour le public, puisque incarnée dans les collections » (CHEVALLIER, FANLO, 2013 cités par CHAUMIER, 2001). Aussi, pour être au service de la société et de son développement ou rendre compte de l'évolution de celle-ci, l'application de la démarche suivante serait pertinente : « Insister sur le changement plutôt et non sur le permanent, sur la ressemblance à l'ailleurs et non sur la spécificité locale, montrer les ponts, relativiser l'inscription de chacun dans une identité en dévoilant combien l'individu moderne est inscrit dans une pluralité d'identités fabriquées d'emprunts, de métissages... » (CHEVALLIER, FANLO, 2013 cités par CHAUMIER, 2001). Si les musées ne prennent pas en compte les phénomènes migratoires, les immigrations, les mariages mixtes, les habitants de passage, etc., il semble légitime de les juger de musées exclusifs.

⁷¹ Dans son ouvrage « *Le musée une institution dépassée ?* », cet auteur évoque les approches du Musée de Marseille et le Museum *Europaischer* de Berlin ainsi que la façon de faire de certains musées tels que *le Museon Arlaten* et le musée de l'Europe qui était projeté à Bruxelles. Les musées en Afrique qui, par ailleurs, portent encore pour certains le nom de « musée d'ethnographie », peuvent procéder de la même manière et faire des adaptations possibles.

2. Vers la requalification des collections

Si l'on se réfère à une des tentatives récentes de définitions du musée⁷², explorer et collecter pour comprendre le monde dans lequel nous vivons serait la première des missions des musées de société. Dans un musée de société, on ne collecte pas tant pour protéger, garder une trace, une mémoire, « patrimonialiser », que pour comprendre et faire comprendre le monde. Il en résulte un changement dans la nature et le statut des objets qui entrent au musée. Les collections constituent autant de témoignages que les publics doivent s'approprier pour élaborer leur propre vérité. Ainsi, dans les musées de société, les critères de choix des objets se sont déplacés. Ce n'est pas une discipline ou une autre qui est mise en avant et qui soutient la démarche scientifique, mais le rapport d'une communauté aux objets. Dans le musée de société prévaut un principe de compréhension totale du social, au sens de la mise au jour de l'ensemble des tenants et aboutissants d'un fait de société qui s'imposerait à d'autres logiques que l'on pourrait qualifier de patrimoniales (CHEVALLIER, FANLO, 2013, p. 14-15). A propos de l'ethnologie, Denis Chevalier dit ceci : « L'ethnologie devrait aider à revoir le principe fondateur de la muséologie dans les musées d'ethnographie, selon lequel les objets ne seraient que le reflet des cultures de ceux qui les ont produits. En effet, au cours de son existence, l'objet est porteur de représentations et d'usages très différents qui induiraient des relations différentes au contexte local, dont il définit le sens et les frontières, et cela dans des configurations culturelles qui ne sont pas irréductibles les unes des autres. La tâche particulière de l'ethnologie au musée consisterait à mieux cerner les modalités de la production des cultures, en mettant l'accent sur le changement des relations au lieu et au temps, car le musée ne peut se contenter d'une restitution de l'objet comme expression d'un rapport à un lieu ou territoire unique » (CHEVALLIER cité par VAN GEERT, p. 167). Les objets passeraient plutôt du statut d'objets ethnographiques à témoins des rencontres entre les cultures. Outre cette resignification multiculturelle des collections en témoins de la richesse des cultures du monde ou plurielles, les objets acquièrent du coup, un nouveau sens à partir de la volonté des musées d'illustrer les contacts entre les différents peuples au cours du temps. Sous la volonté des équipes du musée aussi diversifiées, les collections peuvent être présentées selon une approche comparative et faire apparaître les contacts, les contextes, les emprunts, les échanges historiques entretenus entre tel ou tel pays et le reste du monde⁷³. De la sorte, les collections pourraient trouver une nouvelle

⁷² Définition dite de Calgary en 2005 : « Le Musée est une institution au service de la société, qui a pour mission d'explorer et de comprendre le monde par la recherche, la préservation et la communication, notamment par l'interprétation et par l'exposition, des témoins matériels et immatériels qui constituent le patrimoine de l'humanité. » (MAIRESSE, DESVALLÉES, 2007, 2007, p. 14). En 2022, la nouvelle définition du musée a été approuvée par l'ICOM.

⁷³ L'Afrique orientale est entrée en contact avec les commerçants arabes, les administrateurs coloniaux, les missionnaires, etc.

signification et un nouveau sens, au travers du prisme de la mondialisation actuelle et de ses enjeux (VAN GEERT, 2020, p. 185).

Pour les musées qui veulent se ressaisir, la mise en récit de la diversité ou de la réécriture de l'identité, ne peut plus se faire uniquement sur base des collections existantes, exposées ou mises en réserves. Un tel projet s'accompagne, pour plus d'efficacité, d'une nouvelle politique d'exposition et d'acquisition de collections susceptibles d'illustrer le propos ou les thèmes traités. A ce sujet, considérons les positions de Manuel Valentin et Delphine Brabant : « Les objets susceptibles d'être patrimonialisés doivent répondre aux critères de sélection définis par la politique de l'établissement. En particulier, ils doivent enrichir la réflexion sur le rapport de l'homme à son environnement (objets médiateurs, supports de représentation, marqueurs de spécificités culturelles, produits de la mondialisation...). Ce critère, large en apparence, ouvre de nombreuses perspectives comparatistes. Il permet surtout de s'éloigner de la plupart des paramètres hérités de la collecte ethnographique » (BRABANT, VALENTIN, 2018, p. 108). Dans ce cas, la collecte et la recherche dépassent les limites géographiques ou le territoire national.

Pour mener à bien la décolonisation, les musées africains se doivent de collecter et d'étudier, à travers de nouvelles collections, les éléments pertinents et significatifs des sociétés humaines tant des siècles passés que du siècle présent. Ainsi fait, le gros des collections reste ou peut rester représentatif de la nation. Ce sont alors ces collections que l'on peut qualifier de locales qui déclenchent l'approche comparative. En Europe, de tels projets sont menés avec succès. A propos du Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée par exemple, Michel Colardelle écrivait ceci : « Un musée qui se veut comparatiste exige de nouvelles collections complémentaires à acquérir selon les moyens du musée et un programme de recherche dont celui-ci se dote. La recherche de témoins des identités culturelles entre les peuples, des variantes caractéristiques témoignant de la diversité, voire des oppositions, d'ensembles thématiques ou géographiques représentatifs cohérents et interdisciplinaires constituent les axes principaux de la recherche » (COLARDELLE, 2002, p. 36). Quelle est la place des collections existantes ou anciennes ? Celles-ci gardent une place importante et restent essentielles. Du fait de l'élargissement comparatif, ces collections anciennes profitent pour acquérir une signification plus complète, plus juste et plus intéressante. L'extension aux autres cultures et aux cultures contemporaines n'implique, en aucun cas, de cesser de s'intéresser aux collections anciennes, ni au territoire national. Il est plutôt question d'étendre le champ comparatif en coopérant avec des partenaires diversifiés et spécialistes de plusieurs disciplines, pour mieux comprendre les sociétés et leurs dynamiques à l'échelle où elles existent aujourd'hui. Pour un musée réorienté de la sorte, « l'activité de recherche permet de faire des acquisitions dans un champ plus vaste ou illimité. Aussi, il en découle qu'un tel musée s'adresse désormais à des visiteurs de toutes nationalités et de toutes cultures. Dans ce contexte, il n'a d'autres choix que d'avoir recours ou d'utiliser un patrimoine diversifié et évocateur de ces nations et de ces cultures. Il se doit, en outre, dans ses présentations et des systèmes

de médiations adaptées, d'être attentif à la complexité, à la diversité et aux évolutions de toutes les sensibilités » (COLARDELLE, 2002, p. 48). Il se doit aussi d'étudier et de présenter dans le parcours muséographique des spécificités, des rencontres et des confrontations et en privilégiant les objets et les faits qui en apportent les témoignages. Les grandes confrontations passées ou contemporaines, qu'elles soient d'ordre économique, religieux, ethnique ou culturel, traduisent des systèmes de valeurs qui fondent les dynamiques des cultures ou des civilisations. Un musée qui devient comparatif est aussi contraint de prendre en compte la diversité dans ses activités de médiation. Dans cette perspective, les similitudes ou les parentés, les différences, les circulations et emprunts ainsi que les confrontations et rencontres constituent quelques-uns des axes principaux d'interprétation d'un musée comparatiste (COLARDELLE, 20002, p. 50). Abordant la question des relations entre l'ethnologie et les musées, Benoit de L'Estoile écrit : « L'ethnographie s'est transformée, en passant du modèle de la collecte au primat de l'interaction et de l'interlocution qui s'efforce de faire comprendre aux membres du monde auquel il appartient les façons de faire, dont il fait l'apprentissage en s'insérant dans un autre monde » (DE L'ESTOILE cité par VAN GEERT, 2020, p. 167).

L'héritage colonial doit être abordé dans toute sa complexité. Dans le système colonial, les collections sont la trace la plus tangible du rôle du musée. Dans une perspective de décolonisation des collections et de leur muséographie, les musées abordés dans ce livre, doivent proposer une lecture critique des collections collectées et mises en scène dans un contexte colonial. Le principe consiste à cet effet, à revoir les missions, le rôle et les objectifs qui étaient assignés à leur collecte ou acquisition. En outre, la place que les collections occupent dans le dispositif muséal doit être questionnée. De surcroît, les pratiques ethnologiques et le rapport entretenu par les ethnologues avec les objets collectés à l'époque coloniale méritent un regard critique, afin d'être pensés autrement. Les objets doivent être abordés dans une perspective historique et comparatiste. En plus du discours porté sur les objets, la muséographie des expositions peut être révisée afin de rompre avec l'image des sociétés figées et intemporelles qui prévaut actuellement dans les musées concernés par cette étude. Ces musées peuvent s'engager dans ce sens en réalisant des expositions manifestant ou apportant une perspective historique et exposant l'histoire des rencontres et des contacts. Ce processus d'historisation peut en même temps inclure la révision des cartels, points de rencontres entre le discours et la muséographie. A propos des cartels, « les musées peuvent entreprendre un travail important de réflexion et amendement du vocabulaire et des termes employés » (MORAIS cité par MARION, 2021, p. 43). Dans le contexte de décolonisation des activités des musées analysés dans ce présent livre, le principe consiste à reconsidérer leur façon habituelle de faire. Il s'agit d'un double mouvement de décolonisation et d'africanisation des pratiques, des discours⁷⁴ et des approches. Dans cette

⁷⁴ On peut développer un discours citoyen autour des collections. L'on peut aussi concevoir et réaliser une scénographie innovante qui remet en question la façon dont les collections « sont vues et regardées » (public à l'œuvre, 2016 cité par MINIER, 2023, P. 160).

perspective, les muséologues africains et les responsables des musées africains peuvent « choisir une posture d'analyse critique en réaction aux modes traditionnels de production du discours d'exposition et d'interprétation des collections et viser à renouveler et transformer les pratiques muséographiques » (LORENTE, MOOLHUIJSEN, 2015, p. 1).

Concrètement en Afrique orientale « les musées ne devraient pas être ethnographiques parce qu'ils sont des avatars des expositions coloniales où nos ancêtres étaient présentés comme une sous-humanité. En effet les objets ethnographiques, même s'ils appartiennent pleinement à l'histoire, ne sont plus considérés, pour l'essentiel, comme des valeurs. En conséquence, s'ils peuvent servir de repère dans la narration, ils ne peuvent en aucun cas, être le cœur des expositions. Les musées ne devraient pas être anthropologiques non plus car cette vision a pendant longtemps contribué à diviser l'humanité en races et à définir des sous-humanités, légitimant les crimes contre l'humanité que furent la traite négrière et la colonisation présentée comme mission civilisatrice. Ils ne devraient pas en outre être chromatiques car il ne s'agit pas du musée du « noir » mais d'un musée qui doit permettre de revisiter les civilisations noires dans le temps. Dans ce contexte, le noir est historicisé et non essentialisé. Car dans l'histoire, bien des crimes ont été commis contre le « noir ». Ainsi, le principe consiste à inventer une muséologie inspirée des valeurs et des traditions africaines et à repenser le modèle africain de musée » (HAMADY, 2018, p. 127). Les lignes de cohérences suivantes peuvent encadrer les expositions (HAMADY, 2018, p. 127) :

- Les musées décolonisés peuvent renoncer aux expositions dites permanentes car le monde avance très vite, les idées changent, les connaissances se renouvellent à un rythme encore jamais égal ;
- Ils doivent être des musées des civilisations africaines dans le temps du monde. Cela signifie concrètement qu'ils doivent être le reflet des cultures vivantes qui assument à la fois leurs trajectoires historiques et leur projection dans la modernité. C'est par leurs programmations et leurs capacités à traiter de thèmes variés qu'ils peuvent explorer, en continu, la pluralité des civilisations africaines dans l'évolution du monde ;
- Ils sont invités à célébrer l'enracinement et l'ouverture, la créativité et le dynamisme des civilisations africaines dans un monde globalisé. Pour cette raison, le principe est qu'il soit conçu comme postethnographique sans figer les civilisations africaines dans des expositions permanentes réductrices. Au point de vue muséographique, ceci implique ou exige le recours à l'interdisciplinarité et à la méthode comparatiste.

Ainsi, considérer l'expression culturelle, ce n'est pas parler que de culture, c'est aussi parler de l'économie, de technologie. Dans cette perspective, on ne peut plus se contenter d'une lecture purement ethnologique face aux enjeux actuels. Une nouvelle lecture des collections doit s'imposer mais aussi une autre lecture du monde contemporain, puisque le musée est un lieu de discours (DUCLOS, 2008, p. 85). Ce

faisant, l'objectif institutionnel de décolonisation des musées ethnographiques en Afrique orientale « devrait être d'ordre discursif en se basant sur une muséologie de points de vue centrée non pas sur l'objet ou sur le savoir, mais plutôt sur le visiteur » (DAVALLON, 2008, p. 205). En conséquence notamment de la séparation entre les musées et l'ethnologie, « les expositions ne doivent pas continuer à répondre à des logiques, visant à transmettre une connaissance ou un savoir scientifique sur les objets exposés » (CHAUMIER cité par VAN GEERT, 2020, p. 158), mais doivent plutôt « servir à des logiques articulées autour du discours multiculturel à transmettre au visiteur au travers des objets » (VAN GEERT, 2020, p. 158).

3. S'ouvrir à la contemporanéité à différents points de vue

Saisir le présent pour le futur devient une préoccupation pour la communauté muséale internationale. Posant un regard sur les dernières décennies, les conservateurs et spécialistes des collections constatent l'absence de traces matérielles d'un passé récent qui semble avoir été négligé par leurs institutions ou par leurs prédécesseurs (LA FORGE, TOUPIN, 2012, p. 226). Les musées étudiés dans ce travail sont particulièrement concernés par cette problématique. Cependant des projets de rénovation s'observent presque partout. Il y a donc plusieurs manières de s'ouvrir à la contemporanéité. Pour être au service de l'homme d'aujourd'hui, ces musées peuvent, par exemple, inscrire leurs activités dans les enjeux contemporains et actuels. Mais qu'est-ce qu'un enjeu contemporain ? Certains auteurs font une distinction entre un enjeu contemporain et un sujet d'actualité : « Le sujet d'actualité peut devenir un enjeu contemporain, mais celui-ci est plus fondamental. Il n'est pas forcément populaire ni même traité par la presse. Accueillir un sujet au musée, c'est le faire changer de statut, lui reconnaître officiellement un fort enjeu sociétal » (LA FORGE, TOUPIN, 2012, p. 226). En Afrique orientale, il est difficile de savoir à qui les musées s'adressent. Force est de constater que certains s'adressent à un public disparu ou absent. Ceci parce qu'ils mettent en scène des cultures presque disparues si elles ne le sont déjà. Alors que la plupart des musées africains sont implantés dans les capitales nationales, le public urbain et les enjeux urbains sont laissés pour compte. Au fil du temps, ces musées n'ont pas adapté leurs activités, en se conformant, à la fois, à l'évolution des cultures et à celle de la vie actuelle des publics, alors que cette adaptation leur permettrait de s'inscrire dans le monde contemporain et d'accueillir celui-ci au musée.

A propos de ce que le comparatisme et la contemporanéité peuvent apporter au citoyen africain, je rejoins l'idée de Bruno Jacomy : « Il s'agit de l'une des clés de la culture qui permet de s'adresser au monde tel qu'il est, au visiteur citoyen tel qu'il vit au quotidien, pour lui offrir la vision d'un ailleurs et d'avant différent, pour lui montrer comment le monde est devenu ce qu'il est, comment d'autres sociétés vivent, évoluent sur la base d'autres règles... » (JACOMY, 2012, p. 237). La collecte du contemporain, l'une des voies pour aborder le contemporain se justifie dans ce

contexte. Dans la collecte du contemporain, « l'objet opère un passage : de l'objet ethnographique à l'objet historique. Il est inscrit dans une chronologie et utilisé comme marqueur des transformations plutôt que marqueur des identités fixes. L'objet s'insère en outre dans l'exposition pour amener le sujet dans l'actualité et dans le réel » (LAFORGE, TOUPIN, 2012, p. 224). La transversalité dans le temps est constamment mise en avant. Le musée « adopte une conception dynamique d'un sujet ou d'une thématique qui intègre le passé, le présent et l'avenir afin de saisir le mouvement, l'évolution et les transformations d'un monde en continuité et en devenir car le monde change à un rythme soutenu et de manière de plus en plus complexe » (LE MENESTREL, 1996, p. 74-91). Par ailleurs, « la collecte du contemporain, constitue l'opportunité de relier le passé au présent. Il s'agit de saisir l'objet et en premier lieu peut être l'objet figurant dans les collections, pour interroger la société actuelle » (CHEVALLIER cité CALAME-LEVERT, 2012, p. 295).

A propos de cette collecte du contemporain, il est impérieux d'approfondir la connaissance et la compréhension des populations, des conditions et des phénomènes passés, présents et futurs, en produisant des recherches inédites basées sur les nouvelles politiques⁷⁵ d'acquisition. Dans certains cas, une scénographie basée sur l'époque contemporaine peut également servir de ressource afin de situer les collections historiques dans une nouvelle sphère temporelle et de marquer de la sorte la continuité des cultures représentées (VAN GEERT, 2020, p. 214).

En outre l'ouverture à la contemporanéité peut se faire à travers l'actualisation des thématiques. Ceci pourrait, par exemple, se faire par la collecte de la parole de l'homme d'aujourd'hui. Cependant « ce n'est pas exclusivement par la collecte de traces matérielles et immatérielles de pratiques d'aujourd'hui que le musée peut s'engager à l'ouverture à la contemporanéité. Il peut aussi le faire « en initiant des actions impliquant divers acteurs du territoire. Il ne s'agit pas simplement de réunir des objets témoins du présent, mais de définir de nouvelles formes de collecte inscrites dans la contemporanéité. La captation elle-même ainsi que ses modes de restitution à inventer, sont à mesure d'accompagner une fonction nouvelle du musée » (CALAME-LEVERT, 2012, p. 296). Dans la collecte du contemporain, « ce qui importe le plus n'est pas l'objet. Ce qui importe, c'est le fait contemporain davantage que l'objet contemporain. Ce qui importe, c'est de recueillir la mémoire, les faits et les phénomènes. Pour résoudre cette problématique, ils peuvent, intégrer le présent dans leur champ d'investigation, placer la société contemporaine au cœur de son projet scientifique et culturel. Ceci se décline dans la collecte et la conservation (la fonction patrimoniale), dans l'exposition, dans la recherche, dans l'animation ou médiation culturelle. En procédant à la collecte du contemporain, les musées Est-africains amorceraient la rupture avec l'idéalisation ou la glorification d'un paradis perdu et manifesteraient leur volonté de rendre compte de l'évolution

⁷⁵ Ces nouveaux projets exigent une nouvelle politique d'acquisition et donc, comme le dit Chevallier, de nouvelles recherches.

de la société. Ils s'engageraient en outre à appréhender la complexité des situations contemporaines, à s'intéresser aux mutations, aux interactions, aux échanges qui façonnent les territoires et les populations » (DROUGUET, 2015, p. 191-192).

Je précise en me répétant qu'il existe plusieurs voix pour s'ouvrir à la contemporanéité : l'exposition des problématiques actuelles est une autre option pour travailler sur la matière contemporaine. Ceci peut se faire au moyen de l'exposition des problématiques contemporaines, en procédant par exemple à l'introduction de l'environnement au musée. En matière d'environnement, Paul Rasse affirme que l'institution muséale hésite encore⁷⁶ et cet auteur s'interroge en la matière : « doit-elle se contenter de faire de l'information scientifique, d'éduquer le scientifique à l'écologie ? Inversement, le musée peut-il devenir réellement un lieu de débat sur la protection de l'environnement, saisie dans la complexité des problèmes que pose sa défense ? » D'autres auteurs expriment leurs points de vue : « L'environnement apparaît au musée non pas sous forme de thèmes, mais sous forme de nouvelles structures muséales spécifiquement dédiées aux questions de patrimonialisation, conservation et gestion de territoires habités, et associés dans un premier temps aux parcs naturels régionaux créés pour développer un type de structure plus adapté que les parcs nationaux à la protection des territoires fragiles habités » (LE MAREC, 2020, p. 167). Bernard Schiele abonde dans le même sens : « La nature et l'environnement tissent avec les musées des liens soumis aux représentations scientifiques et sociales que les sociétés occidentales ont eues, et ont aujourd'hui, non seulement de la nature, mais aussi du patrimoine et bien sûr du musée. La dimension actuelle du musée comme lieu de communication ne doit pas masquer un élément essentiel : c'est dans la seconde moitié du XIXe Siècle que les musées scientifiques substituèrent à la monstration globale de leurs collections dans leurs expositions et que les concepts de l'écologie prirent naissance, cela non par coïncidence, mais en écho » (VAN PRAET, 1989 ; 1994 cité par SCHIELE, 2002, p. 66). Repartir de la fonction scientifique et patrimoniale du musée permet d'enrichir l'analyse de ce phénomène qui conduit à la vision contemporaine du musée, dit le même auteur.

Sous l'angle de l'interdisciplinarité et de la diversité, l'intégration de l'environnement dans les thématiques et activités conduirait à la vision contemporaine des musées en Afrique orientale. Les musées d'environnement sont créés en Afrique selon le modèle occidental. Au Rwanda, le musée de l'Environnement créé à Kibuye est un musée disciplinaire qui mérite d'être organisé autrement et selon un angle interdisciplinaire, comparatiste et contemporain. L'heure n'est plus, pour paraphraser Bernard Schiele, à se limiter à l'inventaire et à la description de chaque élément de notre univers naturel et culturel pour en permettre la compréhension, mais au contraire d'en explorer également les processus naturel, sociaux (...) pour en approfondir la maîtrise et la connaissance (SCHIELE,

⁷⁶ Les musées ne sont plus à l'heure de l'hésitation. En 1999 les musées hésitaient encore. A propos de l'introduction de l'environnement au musée, je vous renvoie à CHAUMIER Serge et PORCEDDA Aude (dir.), *Musées et développement durable*, Paris, La documentation Française, 2011.

2002, p. 67). Ce faisant, l'exposition des problématiques contemporaines, entraînerait de profondes mutations au sein des musées africains qui, n'ont pas, pour reprendre l'expression de Davallon, coutume de traiter des sujets qui appartiennent au présent (DAVALLON, 1992, p. 20). Pourtant, il est du devoir du musée de mettre en avant son rôle social et éthique, au travers d'une programmation particulièrement engagée par exemple sur certains thèmes ou sujets sensibles : droits des humains, corruption, génocide, etc. Il est souvent difficile de vouloir aborder les thèmes sensibles et controversés : il faut du courage pour aborder les thématiques politiques (surtout en Afrique où le droit d'expression n'est pas favorisé), morales ou sociales plutôt que seulement culturelles. « Ces thèmes sont généralement considérés comme accessoires par rapport à la nature culturelle du musée, d'autant que ce déplacement en dehors de leur domaine d'expertise apparaît à certains commissaires d'exposition ou responsables de musées comme une menace » (LORENTE, MOOLHUIJSEN, 2015, p. 1-11).

La part des témoignages et du patrimoine culturel immatériel

Avant le contact avec le monde extérieur⁷⁷, les grands empires africains étaient culturellement avancés. Akimwami Isola écrit : « Il existe des preuves de savoir-faire autochtones dans l'agriculture, l'architecture, la musique, la production textile, la sculpture, l'art de la guerre et dans bien d'autres domaines, démontrant que les cultures africaines se sont développées au cours de l'histoire. Cependant les effets désastreux d'interventions telles que le commerce d'esclaves, le colonialisme et l'introduction des religions étrangères ont fait obstacle au développement et au potentiel des cultures africaines. Le colonialisme instaura un obstacle de taille dans tous les domaines liés à la culture. Les contes, fables et témoignages furent abandonnés. Les anciennes puissances coloniales commencèrent à produire des films exposant et ratifiant les idées impérialistes, considérant les Africains comme une sous-race qu'il était nécessaire de « civiliser » pour qu'elle dépasse la sorcellerie et la superstition. Les missionnaires détruisirent de nombreuses sculptures de grande beauté sous prétexte qu'elles avaient été inspirées par le diable et d'autres furent volées » (AKIMWAMI, 2004, p. 70-72). Le même auteur continue : « Lorsque les dirigeants politiques africains remplacèrent les anciennes puissances coloniales, l'élite politique, administrative et militaire décida de ne pas redonner vie au patrimoine africain, car les normes et valeurs morales exigées ne leur permettaient pas d'entreprendre leurs missions personnelles de développement. Il en résulte que la culture est dévalorisée » (AKIMWAMI, 2004, p. 70-72).

En prenant conscience de la crise de l'identité culturelle et de la perte de la diversité culturelle, il est nécessaire que les enjeux du patrimoine culturel immatériel

⁷⁷ Les missionnaires, les administrateurs, les commerçants arabes, les explorateurs, les religions révélées, etc.

soient pris en compte dans la politique culturelle ou du patrimoine. Leur revitalisation est d'une grande importance. Lorsqu'on parle de revitalisation, il ne faut pas seulement entendre le retour à des formes plus anciennes. Dans la perspective d'ouverture à la contemporanéité ou de la voie vers la modernité, l'on ne doit pas considérer le patrimoine culturel immatériel et l'art traditionnel comme des fossiles devant être récupérés dans le passé. Au contraire, il est possible de leur rendre la vie qui leur donnait force dans le passé et créer de nouvelles formes, car toute culture évolue. Par exemple, « l'artisanat évolue en même temps que l'évolution de la société et des besoins de celle-ci, de ses techniques et de ses matériaux » (JEONG-OK, 2004, p. 81). Pour me focaliser sur l'Afrique orientale, il est intéressant que les musées de cette partie de l'Afrique s'engagent à la préservation et la valorisation de ce type de patrimoine et ceci en fonction de la politique culturelle développée par chaque pays de l'Afrique orientale. Cette particularité du patrimoine pose problème dans un musée habitué à une vision statique et instantanée des œuvres. Le rôle d'un musée peut être de conserver et de présenter les traces du patrimoine immatériel. Mais il est pertinent que chaque musée explore ses propres stratégies en fonction de ses objectifs, de sa politique patrimoniale voire de ses moyens. Pour le cas de l'Afrique orientale, il revient aux détenteurs de ce patrimoine de « canaliser son évolution, tout en évitant, dans une perspective de l'ouverture à la contemporanéité, de le figer dans un passé éternel » (DROUGUET, 2015).

Parmi les multiples éléments du patrimoine immatériel, la protection et la mise en valeur des éléments proposés ci-dessous pour le cas du Burundi par exemple, paraissent à mes yeux, indispensable : l'art oral qui comprend les devinettes, les proverbes, les contes, les chants, la poésie élogieuse, etc. Citons aussi à titre indicatif les danses traditionnelles telles que « la danse folklorique dite *Intore* pratiquée au nord du pays, qui est comme une parade militaire, celle dite acrobatique connue sous le nom d'*Agasimbo* qui est une particularité du sud du pays dans le *Buragane*, l'*Umudeyo*, l'*Umutsibo*, l'*Igihambwe*, l'*Ubudemera* et l'*Amataaka* exécutées dans le *Kumoso* ainsi que celle dite *Urwange* caractéristique de la région de Kirimiro » (NTAHOKAJA, 1993, p. 60-66). Toutes ces danses favorisent la cohésion sociale et tout visiteur qui verrait ces représentations aurait du plaisir à retrouver les rituels de sa région de provenance.

Les musées peuvent alors inventorier, conserver, exposer, étudier et transmettre le patrimoine culturel oral ou immatériel, au même titre que le patrimoine matériel. Du fait qu'il s'agit d'expressions et de manifestations vivantes, largement ancrées dans le présent, elles contribueraient parfaitement à l'ouverture à la contemporanéité. Les traces à muséaliser peuvent être de différentes natures : objets, témoignages, photographies et enregistrements. Etant donné que l'on peut avoir recours au patrimoine immatériel et aux témoignages selon les objectifs ou intentions de tel ou tel musée, le patrimoine culturel immatériel est, dans le cadre de

mon travail de recherche, convoqué pour « écrire le monde contemporain⁷⁸ » (DROUGUET, 2017, p. 152). Les musées ainsi étudiés peuvent procéder à la collecte d'objets de la vie courante ou d'aujourd'hui afin de les incorporer dans leurs collections existantes. De ce fait, ils seraient au service de la société actuelle ou de l'homme d'aujourd'hui. Par ailleurs, en s'engageant à l'usage du patrimoine culturel immatériel, ceci leur permettrait de traiter parfaitement les faits de société ou les enjeux actuels tels que les droits de l'homme, les élections, les conflits ethniques, les coups d'Etat, la mauvaise gouvernance, la diversité culturelle, l'environnement, l'immigration... Le recours au patrimoine immatériel, invite donc à se questionner sur la façon d'aborder le présent et à adopter un regard contemporain.

Dans la première partie de ce livre, j'ai souligné que les musées africains restent silencieux sur les sujets douloureux tels que la colonisation et l'esclavage. Ces musées peuvent recourir au patrimoine immatériel et aux témoignages pour aborder ces sujets avec un regard actualisé. La colonisation et l'esclavage sont aujourd'hui, des faits historiques ; ils font partie du passé. Mais leurs conséquences sont toujours d'actualité. Ce sont elles que les témoignages peuvent révéler. Ces musées qui sont habitués à aborder des événements ou phénomènes du passé peuvent, dès lors, s'en détacher pour s'engager à traiter des thématiques diversifiées et complexes, sensibles et contemporaines. Pour y parvenir, ils peuvent donner la parole à ceux qui vivent les différentes manifestations, aux porteurs de traditions, aux détenteurs de savoir-faire... En principe, l'incorporation aux collections et aux expositions des témoignages qui attestent d'une réalité vécue est l'une des voies parmi d'autres par lesquelles les musées étudiés peuvent emprunter pour s'ouvrir à la contemporanéité et à la diversité.

En outre, considérons par exemple la façon dont les Musées nationaux de l'Ouganda et du Burundi, exposent l'histoire nationale. Un alignement des portraits des grands hommes qui ont marqué l'histoire de ces pays introduisent à la visite. Ces musées peuvent recourir au patrimoine immatériel et aux témoignages pour s'intéresser aussi à l'histoire sociale à la fois au passé et au présent. Dans cette perspective, « ils peuvent récolter la mémoire individuelle et collective afin d'en faire écho dans leurs expositions en donnant la parole à différents témoins et en adoptant une politique d'expositions dont les thèmes couvrent des réalités vécues par les visiteurs » (DROUGUET, 2017, p. 153), ces musées seraient d'une part, au service de la société ou de l'homme d'aujourd'hui et d'autre part, en train de se positionner comme des musées interdisciplinaires. L'utilisation des témoignages leur permettrait ainsi de mettre en scène l'histoire sociale.

Dans un musée ou dans une exposition, le patrimoine immatériel et le témoignage peuvent être utilisés à des fins multiples. L'intégration du témoignage dans une exposition « peut correspondre à une tentative de rendre compte de la complexité à des fins sociales, culturelles et politiques – ou de certaines

⁷⁸ Ailleurs dans cet ouvrage, les témoignages sont abordés sous un autre angle : la médiation dans une perspective de la conquête des publics.

problématiques (la colonisation, la guerre, esclavage...) – en donnant la parole à des personnes qui ont des points de vue ou des opinions différentes » (DROUGUET, 2015, p. 171). Il y a lieu aussi d'avoir recours aux témoignages dans le but d'actualiser les thématiques car aux témoignages historiques portant sur les différents sujets, on peut ajouter les témoignages actuels y relatifs. Le témoignage peut aussi être mobilisé pour proposer une représentation de la diversité des cultures et des communautés. A propos de l'engagement à la collecte et à l'exposition des témoignages ou du patrimoine immatériel, le processus doit être dicté par le contexte, les objectifs et la politique de tout musée qui s'y engage. C'est par ailleurs une manière de perpétuer la tradition orale. L'oralité en tant que véhicule de la transmission de la tradition est porteuse de la totalité des significations propres à une culture orale et joue un rôle social. A travers la parole, une tradition faite des connaissances, des valeurs et des modèles culturels d'un groupe social se transmet d'une génération à une autre. Interrompre la tradition peut provoquer la rupture d'un groupe social ; elle est le ciment qui lie les éléments constitutifs du patrimoine culturel autochtone (FIORIO, 2006).

Outre que la tradition orale produit ou traduit l'identité culturelle, elle peut aussi contribuer à l'actualisation des « choses » du passé. Tout ce que la tradition orale actualise – récits historiques, mythes, contes, poèmes, proverbes, devinettes, énigmes, historiettes, berceuses, chants, formules rituelles, discours coutumiers, récits biographiques, explications techniques, etc. – implique une transmission du passé dans un contexte formel de continuité. L'ensemble des messages qu'un groupe social considère comme significatifs pour sa propre continuité dans le temps confère à la collectivité ses caractéristiques particulières, en lui permettant de se distinguer des autres réalités qui l'entourent. Dans la narration d'un conte par exemple, c'est l'aspect divertissant et pédagogique⁷⁹ qui est pris en compte ; dans l'exposé d'un récit, c'est plutôt la sauvegarde du savoir traditionnel qui est mise en œuvre. Le propre du narrateur du récit historique, c'est d'actualiser la parole traditionnelle apprise par l'ancêtre et de la rendre à son tour (FIORIO, 2006, p. 64-70).

Concernant la transmission de la parole, il faut aussi considérer le contexte dans lequel s'effectue l'échange. La narration en général est réglée par des normes restrictives concernant le temps, le lieu et, dans certains cas, les personnes qui peuvent y assister, ce qui dénote soit l'importance sociale de la tradition orale, soit son rôle dans la vie de la société et dans la transmission de la connaissance. En pays Tupuri (Tchad) par exemple, les restrictions sont essentiellement liées au temps de la narration, mais aussi au lieu de la narration et aux intervenants. Reprenons, à titre d'exemple, les narrations d'un conte et d'un récit historique : la narration d'un conte est restreinte aux mois de mars, avril et mai, correspondant à la période très chaude et sèche qui précède la saison des pluies. Tout le monde (femmes, hommes, enfants, jeunes) narre des contes à partir du jour du sacrifice au « génie de l'eau » (*barkage*) au

⁷⁹ Concernant le rôle pédagogique joué par le patrimoine culturel et immatériel dans un musée ou exposition, j'y reviendrai.

bord du fleuve Mbarli (FIORIO, 2006). Le recours au passé en tant que dépositaire d'un savoir ancien hérité des ancêtres, détermine la suite du récit. L'explication des « choses du passé » s'appuie sur l'emploi systématique d'un lexique particulier riche en notions culturelles, témoignage d'un acte de transmission complexe qui doit considérer, soit l'héritage historique, soit l'innovation produite par la modernité. Mais l'aspect le plus innovant de la tradition Tupuri (ici donné comme exemple) se manifeste en particulier par l'acceptation de significations récentes et contextuelles dans un lexique catégorisé. Le dépositaire de la tradition devient alors l'intermédiaire entre les savoirs définis comme traditionnels et ceux plus contemporains. On peut alors considérer que la narration du récit témoigne de la volonté de préserver l'identité culturelle du peuple autant que de l'adapter au changement. (FIORIO, 2006). A la lecture de ce qui précède, les musées étudiés dans ce livre peuvent s'engager au patrimoine immatériel non seulement pour le préserver ou transmettre les connaissances, mais aussi pour en faire usage à des fins d'ouverture à la contemporanéité et rendre compte de la société et de son évolution. Je note aussi que l'on peut s'engager à la contemporanéité par l'art contemporain.

La part de l'Art contemporain

Pour pouvoir parler de l'art contemporain africain, la question est d'abord de savoir s'il existe des artistes contemporains africains. On peut noter que l'art africain et les artistes africains peinent à se faire une place dans les musées (africains et occidentaux) et dans le monde. La quête des amateurs d'art non-européen vise à retrouver une forme de pureté originelle perdue que l'on pourrait savourer sensiblement dans une œuvre antérieure à l'arrivée des « Blancs », ou au moins non pervertie par leur promiscuité. Il y a, de ce fait, dans les qualités plastiques recherchées par le regard occidental, une forme de rejet et de négation dans sa propre identité alors que c'est au nom de celle-ci et de sa capacité de jugement que les œuvres africaines sont soupesées en termes de valeur esthétique et donc marchande (BOUTTIAUX, 2009, p. 46). Le mythe colonial européen du caractère « non humain⁸⁰ » des peuples conquis s'exprimait clairement dans l'idée que ces peuples étaient en dehors de l'histoire, cette dernière étant la manière européenne d'organiser le récit de la mémoire commune. Leur caractère non historique était à son tour établi par, entre autres, leur art que les anciens colons supposaient sans changement et dont la stabilité éternelle ou édénique niait le flux dynamique des événements parmi les peuples ayant une histoire. Plus tard, au cours du processus colonial, les peuples conquis finirent par être vus comme des humains. Leur art commença à prendre une double signification à travers la manière occidentale de le traiter. D'un côté ces choses maintenant semblaient de l'art, emblème de l'âme,

⁸⁰ Il faut souligner que la fameuse controverse de Valadolid remonte au XVI^e siècle et elle a conclu que les Indiens étaient bien des hommes avec une âme.

indiquant ainsi l'humanité de leurs auteurs. D'un autre, cet art continuait à être perçu comme non historique, manifestant que les cultures coloniales, pour entrer dans l'histoire, avaient encore besoin de rester sous l'aile de leurs tuteurs occidentaux (McEVILLEY, 1999, p. 75-76). A cet effet, Anne-Marie Bouttiaux réagit : « N'y a-t-il pas une arrogance dans la négation péremptoire des choix esthétiques opérés par d'autres sociétés à propos d'une culture matérielle qui leur est propre et qui fait l'objet de convoitise ? En dehors des aspects esthétiques relatifs au dénuement des artistes créateurs et à l'enrichissement de ceux qui commercialisent leurs œuvres, il y a d'étranges paradoxes dans la perception de cet art, particulièrement sophistiqué et accompli, de l'avis des amateurs, mais que l'on qualifie encore souvent de « primitif ». De toute évidence, il y a eu des changements notoires dans la production et dans la qualité d'exécution des œuvres sur place » (BOUTTIAUX, 2009, p. 46).

A propos de cet art africain, d'autres auteurs ne manquent pas d'émettre leurs points de vue. Bouttiaux en dit ceci : « On est en droit de s'interroger sur les raisons qui justifient l'immense décalage d'appréciation des objets africains entre des spécialistes occidentaux qui décrètent qu'ils n'ont aucune valeur esthétique et les populations responsables de leur création qui voient en eux un aboutissement. Ces dernières sont prêtes à brader des exemples anciens pour pouvoir commander et faire confectionner des pièces aux couleurs brillantes que certains jugent discordantes et de mauvais goûts. Pourtant, lorsque nous nous penchons sur les conditions de confection des modèles d'autrefois, nous apprenons et nous observons qu'ils étaient recouverts de peintures végétales. Ces peintures se sont estompées avec le temps, mais, à l'origine, elles étaient soutenues et devaient être ravivées à chaque sortie de masques. La découverte de la peinture industrielle à l'huile, importée depuis l'Europe, fut une aubaine pour ceux qui désiraient obtenir des effets durables de couleurs vives » (BOUTTIAUX, 2009, p. 46). Et Jacques Maquet de déclarer ceci : Si on se réfère aux théories du jugement esthétique de Kant, il est souhaitable de se détacher de toute influence extérieure pour apprécier une œuvre dans ses seules qualités formelles. Toute notion concernant les conditions de création et d'utilisation de l'objet viendrait brouiller les pistes d'accès à la pure délectation (MAQUET cité par BOUTTIAUX, 2006, p. 48).

Face à ces incompréhensions, des artistes africains (Christophe Domino et André Magnin) tentent de défendre l'art et les artistes africains : « Si on peut aujourd'hui parler sans étonner d'art africain, on doit se souvenir que c'est pourtant une idée neuve. Non bien sûr que les artistes africains aient attendu que l'Europe mette un nom sur leur travail pour se livrer à leur art, mais l'usage du mot marque un nouveau regard dans le monde de l'art occidental, une reconnaissance de la part d'amateurs, de « découvreurs », puis de critiques d'art, de commissaires d'expositions, de responsables de musées et bien sûr du public. Les expositions ont peu à peu donné corps à l'idée que l'art n'est pas une pratique réservée au seul occident » (DOMINO, MAGNIN, 2005, p. 19). L'histoire du musée de Tervuren en Belgique par exemple raconte cette évolution ou ce changement. A propos du musée de Tervuren, ces mêmes auteurs écrivent ceci : « Conçu par l'autorité royale à partir de 1897 en écho aux conquêtes coloniales d'alors, il réunit des collections d'objets

autant que d'œuvres. Aujourd'hui, il expose des œuvres d'art contemporaines à côté d'objets et de documents à usage scientifique et historique » (DOMINO, MAGNIN, 2005, p. 19). Les mêmes auteurs continuent : « L'histoire de l'exposition d'art contemporain africain passe par tel congrès de la culture africaine en 1962 en Rhodésie (aujourd'hui Zimbabwe), ou par les premières expositions du Musée dynamique en 1966 au Sénégal, sous la vision inspirée du poète et chef d'Etat Léopold Sédar Senghor. Ainsi, « l'art produit en Afrique aujourd'hui demande qu'on le regarde en se méfiant de nos *a priori* (...). S'il est difficile de se défaire des vieilles représentations, ce sont des œuvres qui ouvriront notre regard : ces œuvres montrent, en effet, qu'en termes de nécessité, d'inventivité, de puissance, elles n'ont rien à envier à l'art d'autres sociétés. Elles répondent à des pratiques et des besoins qui leur sont propres, spirituels et plastiques, qu'ils relèvent de la communauté ou de l'individu. Elles sont nourries d'héritages locaux, tant de traditions vivantes que d'inventions, d'échanges, d'imaginations croisées, loin de mythe de cultures premières, pures et intouchées » (DOMINO, MAGNIN, 2005, p. 19).

Les mêmes artistes ne manquent pas d'aborder l'historique de l'art africain : « L'art contemporain en Afrique n'est pas né de rien ou d'une seule influence civilisatrice, comme on disait dans les temps coloniaux mais il vient d'une histoire ancienne, qui n'est certes pas écrite comme celle de l'Europe ; une histoire d'une certaine manière, privée de sa propre modernité, une histoire qui ne s'est pas arrêtée, pour autant, avec la colonisation. Les dures réalités de l'Afrique contemporaine qui menacent la survie même des peuples entiers, pris dans les boucles de la misère, de la faim et de la maladie (...), de toutes sortes de guerres et d'injustices planétaires rendent plus nécessaire et vitale encore l'énergie de ceux qui font de l'art. Et plus précieux les symboles et les formes ainsi produits : l'art contemporain africain permet de pénétrer dans ces modes qui coexistent, d'y trouver des signes, images et messages chargés des réalités du continent parmi les autres » (DOMINO, MAGNIN, 2005, p. 19). Ainsi, l'intégration de l'art contemporain africain dans les collections existantes ou la prise en compte de cet art dans la création des nouveaux types de musées, peut favoriser l'ouverture à la contemporanéité et le traitement des enjeux contemporains ou actuels.

Abordant les mythes anciens, Christophe Domino et André Magnin écrivent ceci : « La manière de composer les histoires de l'Afrique ne ressemble pas forcément au discours ordonné par la science des historiens occidentaux, mais emprunte d'autres formes, celle du récit par exemple, d'autres échelles de temps, d'autres perceptions du passé et de ses marques dans le présent. Quant aux œuvres elles-mêmes, elles sont des supports de cette histoire de ces mythes autant que des jalons commodes pour organiser les tiroirs des musées et de l'histoire de l'art. Il faut aussi savoir que le culte des ancêtres permettait de savoir qui sont les Africains, autant que l'addition des siècles » (DOMINO, MAGNIN, p. 19). De ce qui précède, il ressort que les artistes de l'art contemporain africain sont à même de participer à la réécriture de l'histoire de l'Afrique dans un contexte africain et d'aider les musées africains à s'ouvrir à la contemporanéité. Ce faisant, il n'est pas question de

présenter l'œuvre d'art selon le regard européen sur sa production, mais dans un contexte socio-culturel et économique africain. Si l'objet est avant tout défini comme ethnographique, son esthétique n'est pas sans importance, mais l'essentiel est le message qu'il transmet, les informations qu'il fournit sur les cultures africaines (GAUGUE, 1999, p. 111). Par ailleurs, la décolonisation du modèle occidental de musée ne devrait pas ignorer celle de l'art africain, à l'heure où la question de l'interdisciplinarité, de la contemporanéité, et la décolonisation est à l'œuvre dans le monde des musées. Lorsque Boubou Hama⁸¹, ancien président de l'Assemblée nationale du Niger qui apporta un soutien sans faille au Musée de Niamey, parle d'art africain, il précise qu'il ne s'agit pas de l'art pour l'art, mais d'une expression de la vie africaine. Pour le concepteur de l'exposition « plastique africaine » qui eut lieu au musée de Conakry en 1970, l'objet africain est d'autant plus beau qu'il est efficace (HAMA cité par GAUGUE, 1999, p. 111). Boubou Hama abonde dans le même sens : « Notre art n'a rien de l'art rêveur, l'art d'évasion typique à l'occident et souvent déterminé par l'état d'âme de l'artiste ; il est l'expression même d'une somme de pensée traduisant des modes d'actions et de comportements de nos populations à une époque donnée de leur existence. Il est essentiellement fonctionnel. Cet art atteint le beau parce qu'il représente le vrai, parce que l'artiste en travaillant est tenu de respecter un certain style propre aux préoccupations de sa communauté et le beau dépend dans une large mesure de l'efficacité de l'œuvre » (HAMA cité par GAUGUE, 1999, p. 111).

Pour réussir l'intégration de l'art contemporain dans l'existant, le principe consisterait par exemple à intégrer dans le dispositif existant, un parcours dédié à l'art contemporain. Dans un autre sens, on peut privilégier la confrontation de l'objet ancien à l'objet d'art, celui-ci étant invoqué pour aborder le présent. Le fait de convoquer les artistes contemporains et leur production répondrait à certaines problématiques muséologiques liées d'une part au développement des publics, et d'autre part, à la perception du musée considéré comme une émanation de l'administration coloniale. On peut souligner de passage que cette mixité des angles d'approche pourrait se donner plusieurs ambitions⁸² : réunir les publics qui peuvent être attirés par l'art ou les questions sociétales abordées à travers l'art contemporain, faire apparaître les multiples facettes d'une culture donnée, mettre à la disposition des publics un équipement culturel qui devient une exploration culturelle sensible et un outil d'investigation, décloisonner les disciplines. De surcroît, la convocation de l'art contemporain dans les musées permet par exemple aux publics désireux de voir au musée un travail d'artistes connus dont ils ont entendus parler au travers d'autres moyens de communication et de découvrir de jeunes artistes. C'est en outre une stratégie susceptible de montrer comment une culture évolue au fil du temps. Un

⁸¹ Je précise que Boubou Hama parle de l'art africain traditionnel et non de l'art contemporain. La question que l'on peut se poser est de savoir s'il faut distinguer voire opposer l'art africain traditionnel et l'art contemporain africain.

⁸² Mais j'aborde l'art contemporain à ce niveau dans une perspective de l'ouverture à la contemporanéité.

artiste peut par exemple montrer comment les cérémonies de danses masquées évoluent au fil des générations, dans un contexte mondialisé (MICHONNET, 2018, p. 73).

Considérons l'exposition de l'artiste William Adjété Wilson. Dans son exposition « L'océan noir, une histoire de l'esclavage », William Adjété Wilson, raconte l'histoire des trois continents atlantiques sur cinq siècles et sous trois aspects : artistique, historique et autobiographique. Par la variété des techniques et des influences, son travail évoque l'idée de frontières ; non comme des séparations mais au contraire comme des points d'intenses échanges⁸³ ; des endroits où tout passe et se passe. Lors de l'élaboration et de la réalisation de cette exposition, Wiliam fait savoir qu'il a toujours favorisé l'option la plus polysémique, la plus ouverte possible. D'une part, pour rendre compte de la complexité et d'autre part, pour multiplier les occasions et permettre au spectateur-visitateur d'entrer dans l'œuvre et de se l'approprier par rapport à sa propre sensibilité. Malgré le caractère tragique des thèmes abordés (esclavage, colonisation, guerres mondiales, discrimination), il a essayé de garder un côté ludique, attrayant, pour entraîner le « regardeur » à accepter et comprendre cette gravité, sans se sentir d'emblée et trop ouvertement mis en cause et contraint de fermer les yeux. Pour pouvoir passer les informations souvent douloureuses, il a cherché à multiplier les métaphores à tous les niveaux possibles (ADJETE, 2011, p. 183-187). L'art contemporain, on le constate, permet de travailler ou de traiter les problématiques contemporaines ou les questions de société.

L'intervention d'un artiste au sein d'un musée classique permet d'aborder les sujets douloureux et même d'interroger l'actualité d'un passé récent ou lointain, car le temps qui passe consolide et recrée à chaque instant le patrimoine culturel de l'humanité. A ce propos, Javier Perez de Cuellar est précis : « Comme on ne peut pas conserver les mamelons d'un adolescent ou fossettes d'un bébé, on ne peut pas conserver une culture ou le patrimoine culturel sans le modifier. Les musiques évoluent et l'homme aussi qui en est le support est évolutif. Il se renouvelle. Les musiciens, chanteurs, poètes... ajoutent leurs touches » (DE CUELLAR, 2004). L'artiste lui-même est considéré comme le patrimoine culturel humain et son rôle peut servir de lien entre le passé et le futur. L'artiste est donc à même de questionner la tradition et d'évoquer l'actualité d'un patrimoine historique. Ceci souligne que « la création contemporaine et le patrimoine historique sont intimement liés. Il est donc irraisonnable de les dissocier. Les musées, gardiens des collections patrimoniales peuvent alors prendre en compte la dimension contemporaine de leurs collections témoins du passé. La création construit le patrimoine de demain, et figer le patrimoine reviendrait à passer à côté d'une culture mouvante et en constante évolution (MICHONNET, 2018, p. 78 ; JEONG-OK, 2004). Dans le contexte de

⁸³ Outre l'ouverture à la contemporanéité, l'art contemporain permettrait aux musées étudiés dans le présent ouvrage, de revoir leurs territoires de référence et de gommer les frontières naturelles héritières de la colonisation. L'art contemporain leur permettrait aussi d'aborder la question de la diversité et de l'universalisme.

mon travail, l'artiste peut être convoqué pour restituer ces changements ou la modernité de chaque aspect de la culture.

En réalité, l'art contemporain africain est susceptible d'entrer en résonance avec les démarches actuelles plus classiques, car, il éclaire les visions et questionnements de la société d'aujourd'hui. L'art contemporain témoigne d'une réalité individuelle et d'une réflexion personnelle, mais puise dans la réalité sociale, politique et économique contemporaine les ressources et les élans de la création. L'artiste influencé par sa propre existence, observe la société et n'hésite pas à croiser dans son geste créateur, intimité et mouvement du monde. L'œuvre est susceptible de dépasser l'expérience personnelle pour atteindre une dimension universelle (GRANGE, 2012, p. 114-115). L'art contemporain africain a donc un rôle à jouer dans cette approche de l'universalisme et d'ouverture à la contemporanéité. Pour aborder la problématique des immigrations par exemple, l'art contemporain conjugue une temporalité résolument tournée vers l'actualité des sociétés et une perception ambitieuse de l'espace qui repousse les limites géographiques. L'expression artistique peut ou est à même de s'ouvrir sur le monde, sur les mobilités de toutes sortes, les mutations des sociétés dues à la mondialisation, sur les brassages culturels et sur les transformations culturelles ou identitaires (GRANGE, 2012, p. 116). Les musées jugés passésistes ont ainsi la possibilité de faire appel à des artistes qui peuvent offrir une nouvelle lecture des collections, concevoir un nouvel accrochage, voire réaliser une œuvre autour de la collection permanente. L'intervention d'un artiste permet de rompre, par exemple, une chronologie trop didactique, voire rébarbative pour le goût actuel. Des rapprochements se créent entre les œuvres consacrées, témoignages d'une certaine époque et d'un certain courant de l'histoire de l'art⁸⁴ et l'univers plus familier des visiteurs (CHAVALANNE, 2017, p. 93). Et si la juxtaposition de l'ancien et du contemporain dans les musées se présente comme une stratégie permettant de créer des ponts entre le passé et le présent, les œuvres d'art exposées dans les musées d'histoire ou d'archéologie par exemple, se présentent comme de « nouveaux objets ». Nouveaux objets d'une part, parce qu'ils disent dans ces musées autre chose que dans les musées d'art et nouveaux objets d'autre part, parce qu'ils disent autre chose que les objets d'ethnologie à côté desquels ils sont exposés (LEMAY-PERREAULT, 2015, p. 114).

Outre le fait que l'insertion des œuvres d'art contemporain favorise l'ouverture à la contemporanéité, elle permet aussi de sortir de la commémoration nostalgique et d'aborder les questions épineuses ou les sujets délicats de la société. A cet effet, l'œuvre d'art se présente comme une solution tampon ramenant l'équilibre au sein de l'exposition : portant la charge d'un discours critique sur le passé, elle permet au musée de demeurer en équilibre, à cheval entre le passé et le présent

⁸⁴ Concernant l'émergence de l'art africain voir : DOMINO Christophe et MAGNIN André, *L'art africain contemporain*, Edition Scala, 2005. Voir aussi CEDRIC Vincent (dir.), *Art contemporain africain : histoire(s) d'une notion par celles et ceux qui l'ont faite, 1920-2020*, Fondation Antoine de Galbert et JRP/ Editions, 2021.

(LEMAY-PERREAU, 2015, p. 124). La formule qui consiste à demander à un artiste de jeter un regard sur les collections d'un musée séduit le public mais plus encore les musées eux-mêmes qui y voient autant la possibilité d'associer un nom plus ou moins célèbre à leur programmation, autant qu'un moyen de rendre plus attrayant les collections permanentes de plus en plus souvent délaissées (BAWIN, MAIRESSE, 2016, p. 16).

Quant à l'exposition de l'art contemporain dans les collections ethnographiques, Marie Fraser écrit : « C'est moins la nouveauté de l'art qui est intéressant que la possibilité de s'ancrer dans le présent pour se rapprocher du monde dans lequel nous vivons et des enjeux actuels afin de tisser des liens plus étroits avec la société et les publics » (FRASER, 2016, p. 23-24). Il faut noter que « cette ouverture sur le présent n'est pas sans conséquence, car si le musée se met en phase avec son temps, ce n'est pas sans soumettre ses collections à une réévaluation critique. Les artistes explorent des relations inédites qui transforment plusieurs principes muséologiques et modalités d'exposition : chronologiques, thématiques, disciplinaires, formels... Cette confrontation permet de jeter un regard actualisé sur les collections historiques » (POMIAN, 1989 cité par FRASER, 2016, p. 24). Cette considération pour l'actualisation signale un important changement d'attitude des musées par rapport à leurs collections qui comportent deux grands enjeux : la réactualisation apparaît bien, d'un côté, comme une stratégie visant à redynamiser les collections muséales, et de l'autre côté, à les sortir de leur modèle de stabilité et de permanence (POMIAN cité par FRASER, 2016, p. 35). A propos de cette réinvention des pratiques et des traditions culturelles, l'artiste devient non seulement le passeur culturel mais se positionne aussi en tant qu'agent actif de transformation et de reconfiguration d'une identité culturelle jusque-là négligée ou figée. Dans ce sens, le patrimoine n'est plus seulement témoin mais aussi un vecteur de changement (BOUCKSOM, 2015, p. 15).

Ainsi, la contribution de l'artiste aiderait à placer les musées africains dans le présent au lieu de l'enfermer dans un passé fantasmé (DIOP, 2018, p. 84). Par ailleurs, à l'heure où l'Afrique rappelle auprès d'elle un patrimoine dispersé loin du continent pendant des siècles, les artistes contemporains sont déjà à l'œuvre. Ils se réapproprient le passé au sein de leur pratique en livrant aux visiteurs une invitation visionnaire au dialogue et à l'échange. Au sein des sociétés contemporaines métisses, – au sens culturel – l'artiste exprime sans compromis, la condition humaine forgée principalement par l'héritage culturel (DIOP, 2018, p. 85). Par conséquent, il s'agit de rendre hommage aux créateurs contemporains africains qui, en même temps, rétablissent la vérité historique. Dans les faits, depuis les auteurs des gravures rupestres en passant par l'Égypte, la Nubie, la sémiologie décorative des habitations, la poterie, le textile, les manuscrits, la production artistique n'a jamais quitté le continent africain. Ainsi, l'art africain, dit contemporain, a donc des racines avec lesquelles il doit se réconcilier (HAMADY, 2018, p. 123). Pour renouveler les musées ethnographiques existants, une politique orientée vers l'ouverture à l'art contemporain peut être développée dans ces musées jugés passéistes. A cet effet, ce sont d'abord les contacts avec les artistes et les créateurs au cœur de cette démarche

qui permettent réellement au musée de se tourner vers les enjeux contemporains de la société en développant des partenariats protéiformes. Parmi les créateurs, on peut évoquer les plasticiens mais aussi l'ensemble du secteur des arts de la scène. (EIDELMAN, 2017, p. 87). Mais il faut noter que l'art africain proclame aujourd'hui son éclatante renaissance, comme en témoignent plusieurs expositions (DOMINO, MAGNIN, 2005).

Pour retourner à la question de l'ouverture à la contemporanéité, le musée ne peut pas, comme je l'ai déjà dit, s'enfermer dans le passé : il faut l'ouvrir dans le paysage contemporain. Il faut donner une visibilité à la création contemporaine pour permettre au public d'identifier son histoire d'aujourd'hui dans une perspective patrimoniale. Plus intéressant serait de faire du musée un lieu vivant. Les musées doivent jouer un rôle dans la promotion de la création contemporaine en offrant aux artistes l'opportunité de toucher leurs publics. Proposer des expositions d'art contemporain c'est permettre aux publics de prendre conscience que son identité ne se situe pas seulement dans le passé, contrairement à ce que véhiculent la plupart des musées sur le continent. La culture au sens large doit être valorisée pour permettre aux publics de vivre dans sa contemporanéité. A cet effet, les musées peuvent, par exemple, exposer des objets contemporains créés en utilisant des techniques traditionnelles avec des matériaux modernes. En ayant recours à la tradition, il y a moyen de créer un goût nouveau. On ne peut pas, dans ce cas, parler d'une innovation ou de la création contemporaine, mais plutôt d'un goût nouveau à partir des techniques traditionnelles. Ce processus permet aux publics ou à la population de s'ouvrir à des dimensions nouvelles de leurs identités. En Afrique, les gens doivent être conscients de la force de leur histoire. Le musée en Afrique peut donc participer à la création d'une confiance nouvelle que les Africains doivent retrouver. 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. L'intégration de l'art contemporain africain⁸⁵ dans les musées ethnographiques permettrait ainsi non seulement d'aborder plusieurs sujets, mais aussi de revoir la culture africaine considérée comme ethnographique. Par ailleurs, en intégrant l'art contemporain africain à leurs collections, à leurs expositions⁸⁶ et à leurs animations culturelles, cet art contemporain africain qui, pour me répéter, peine à se faire une place dans les musées, serait valorisé.

⁸⁵ Certains artistes, tels que Moustapha Dime, s'inscrivent en faux contre le fait de qualifier cet art d'« art contemporain africain » mais plutôt d'« art contemporain ». Cet artiste affirme que l'appellation « art contemporain africain » conditionne souvent son manque de reconnaissance dans le monde muséal et de l'art contemporain. Et leur légitimation dépend souvent des sujets en lien avec la culture africaine qu'ils abordent ou non dans leur travail. Voir à ce sujet, TURINE Roger, « Création actuelle et identité », dans BOUTTIAUX Anne-Marie, *Persona.Masque d'Afrique : Identités cachées et révélées*, 2009, 5 Continents, Milan, p. 260.

⁸⁶ Ceci ne veut pas dire que l'art contemporain africain est totalement absent dans les musées. En Afrique comme en Europe les musées s'intéressent à l'art africain en l'intégrant dans leurs activités. Simplement, il y a encore « du grain à moudre ».

En Europe et ailleurs, l'art contemporain est pris en compte. Les musées l'intègrent dans leurs expositions⁸⁷ ou réalisent des expositions d'art contemporain qui ont une vocation critique vis-à-vis du passé colonial et de sa muséalisation⁸⁸. Pour le cas de l'Afrique, la logique n'est pas la même. L'art contemporain est à invoquer pour contribuer à la décolonisation du modèle occidental de musée. Il s'agit de porter un regard complètement nouveau sur la mise en scène de la culture et de l'histoire. En bref, il s'agit de la décolonisation de tout ce qui est en rapport avec la raison d'être du musée et de ses activités. En faisant allusion à la prise en compte de l'art africain dans les musées européens, il ne s'agit pas, pour le cas des musées africains, d'une transposition du même modèle ou de leur façon de faire, mais plutôt d'une intervention artistique par les artistes africains selon leur façon de voir la culture, l'histoire et le monde. Aussi les musées africains s'engageraient aussi à l'éducation à l'art et à la valorisation de l'art et des artistes. En Afrique orientale, les musées peuvent faire appel aux artistes pour interroger leurs collections⁸⁹, leur confier une nouvelle mission et leur donner une toute nouvelle interprétation. Tout de même, il faut préciser que la prise en compte de l'art contemporain n'est pas la seule voie de solution. Pour ce cas de l'art, les artistes africains peuvent dès lors exprimer le point de vue des africains sur leur propre histoire et ce faisant, se défaire de l'histoire de l'Afrique écrite par l'autre. A mon sens, il me semble que les artistes africains peuvent ou doivent entrer dans l'histoire de l'art vue par l'Afrique. Une véritable décolonisation dans le domaine de l'art ne réside-t-elle pas à ce niveau ?

Le but est d'inscrire les propos des musées étudiés dans l'actualité car ils ne peuvent s'adresser aux hommes et aux femmes du XXI^e siècle comme s'ils s'adressaient à ceux des siècles précédents. Il est nécessaire qu'ils travaillent à la préservation des patrimoines pour les générations à venir mais tout en sachant que c'est d'abord aux générations actuelles qu'ils s'adressent. Leur travail patrimonial ne peut être compris que par la pertinence qu'ils maintiennent envers chaque génération, et cette pertinence se modifie au fil du temps, de même que les préoccupations des générations successives. Le musée du XXI^e siècle « ne peut être qu'un lieu ouvert à la création (artistique et scientifique) et aux idées ancrées dans le présent et dans la société actuelle » (EIDELMAN, 2017, p. 86-89). Ainsi, la décolonisation par les arts et les artistes est susceptible de rendre possible la résurgence des histoires, des traditions et des spiritualités et des mythes. Les artistes contemporains africains, en tant que producteurs des savoirs et porteurs de mémoires, peuvent apporter un point de vue critique sur la muséologie, les musées et sur les collections. Ces artistes peuvent également apporter leur contribution à

⁸⁷ Voir par exemple à ce sujet, *Africa Remix*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 2005 ; VAN GEERT Fabien, *Du musée colonial au musée des diversités. Intégration et effet du multiculturalisme sur les musées ethnographiques*, 2014, thèse de doctorat en Gestion de la culture et du patrimoine, Faculté de Géographie et d'Histoire, Université de Barcelone.

⁸⁸ Tel est le cas par exemple de l'actuel *AfricaMuseum*, du Humboldt Forum et bien d'autres.

⁸⁹ Les objectifs qui ont présidé à leur rassemblement à l'époque coloniale ne sont plus d'actualité.

l'africanisation et à la décolonisation des discours. Par ailleurs, le discours émanant des œuvres contemporaines exposées renforce le processus de décolonisation par les postures politiques et critiques des artistes⁹⁰ (SIOUI DURAND cité par FRANCO, 2019, p. 107).

Somme toute, la combinaison possible de plusieurs collections (art contemporain, objets contemporains, témoignages et patrimoine oral et immatériel, collections historiques ou ethnographiques requalifiées) constitue une stratégie muséographique que les gestionnaires des musées peuvent mettre en place pour transformer les musées ethnographiques afin de mener à bien leurs objectifs institutionnels marqués par un discours pluriel. Aussi, les aspects ci-haut traités, tels que la reconsidération disciplinaire, identitaire, territoriale, la mobilisation de plusieurs sortes de collections, ne sont que des moyens pour arriver à un objectif : passer du musée ethnologique ou ethnographique⁹¹ au musée de la diversité. Ce sont aussi des moyens ou des pistes pour résoudre une problématique : le fait que les musées d'ethnographie ne sont plus en cohérence avec la société africaine d'aujourd'hui et de l'homme d'aujourd'hui. La nécessité de la décolonisation des musées abordés se justifie dans ce contexte. A cet effet, il s'agit de promouvoir la muséologie sociale et l'aspect plurinational. Il s'agit en outre d'une muséologie « postindépendance » dont les questionnements ouvrent ces musées ethnographiques vers un renouveau que l'on peut qualifier de « muséologie sociale ».

Cette muséologie que je peux aussi appeler « muséologie postindépendance », est liée à l'inefficacité⁹² des musées coloniaux devenus musées d'ethnographies nationales après les Indépendances des pays africains. L'engagement dans la diversité affectera sans doute l'ensemble des sphères politiques, sociales, économiques et muséales, particulièrement quant à l'interprétation et l'exposition des collections ethnographiques voire toutes les activités du musée au point de parler d'une véritable décolonisation du système occidental de musée, lequel perdure encore dans les musées africains. En effet, « l'approche de la diversité, du pluralisme ou de l'aspect plurinational doit constituer la principale cause de profondes transformations institutionnelles mais aussi de nouvelles pratiques

⁹⁰ Ceci exige cependant, me semble-t-il, un certain degré de liberté d'expression des peuples. A ma connaissance, cette expérience peut mieux marcher au Kenya et en Ouganda qu'au Burundi et au Rwanda.

⁹¹ Il faut noter que la déconstruction du musée ethnographique ne doit pas être le seul objectif. Un autre objectif de décolonisation du système occidental de musée qui devrait préoccuper les responsables des musées africains, devrait être « la reformulation des récits muséaux ou expositifs à travers les contacts entre les cultures » (VAN GEERT, 2020, p. 154). C'est-à-dire que les musées décolonisés doivent présenter à la fois le monde extérieur et la diversité interne. Etant donné que l'identité se construit tout au long de la vie, ces musées doivent actuellement dépasser l'identification par l'ethnie. Ils doivent être attentifs aux nouveaux éléments d'identifications pour les prendre en compte dans les récits expositifs. L'autre objectif de décolonisation des musées nationaux concerne la mise en valeur de la diversité culturelle des êtres humains (une diversité qui n'est pas fondée sur les ethnies).

⁹² Il s'agit de l'inefficacité par rapport au fait de se positionner comme des musées au service de la société et de son développement.

muséographiques » (VAN GEERT, 2020, p. 54), tant dans les grands musées nationaux implantés dans les capitales nationales que dans les musées de moyennes et petites villes, ainsi que dans les nouveaux types de musées qui nécessitent d'être créés.

L'on peut souligner que la diversité doit d'abord être une volonté ou un projet politique. Dans cette perspective, les musées en Afrique orientale ne feraient « qu'accompagner, voire parfois précéder, une mise en place de politiques multiculturelles institutionnelles. Selon les contextes, les musées joueraient, en effet, un rôle important dans la représentation, au sein des expositions, d'une identité nationale plurielle » (KARP, LAVINE, cités par VAN GEERT, 2020, p. 94) à partir de leurs spécificités d'être des espaces symboliques de représentation de la société, mais aussi des lieux de diffusion de valeurs, civiques et morales (BENNETT cité par VAN GEERT, p. 94). Ces institutions permettraient ensuite d'encourager l'acceptation de la diversité culturelle (MACDONALD, FYFE cités par VAN GEERT, 2020, p. 94), devenant de la sorte des acteurs majeurs dans la construction d'une nouvelle société multiculturelle (WATSON cité par VAN GEERT, p. 94) où les gens sont stimulés à devenir des citoyens responsables dans un monde globalisé (GRYSEELS cité par VAN GEERT 2020, p. 94).

En outre, toutes les catégories de musées ne doivent pas continuer à fonctionner de la même manière et exposer les mêmes choses ou thématiques tel qu'on le voit aujourd'hui. Quelles missions faut-il alors donner aux grands musées nationaux situés dans les grandes villes ? Leurs responsables peuvent les métamorphoser afin de leur confier de nouvelles missions nettement différentes des premières. Les nouvelles options muséographiques à l'endroit de ces musées peuvent être pensées de la manière suivante :

- Restituer d'abord les collections et les particularités ou les cultures du monde rural. C'est un capital de développement (la population du monde rural en a besoin pour son développement). Après le départ du colonisateur, les grandes villes ont continué à piller les petites villes et les milieux ruraux ;
- Abandonner les expositions de synthèse ou le plaisir de tout montrer : ils peuvent faire beaucoup de recherches et collectes afin d'extraire les sujets pertinents parmi plusieurs ou parmi l'éventail des possibles. Il est question de renoncer à l'ethnographie à l'échelle nationale (DROUGUET, 2015, p. 108) ;
- S'engager à exposer ces sujets jugés pertinents, distinctifs, représentatifs ou attractifs et transnationaux (DROUGUET, 2015, p. 108). Dans cette perspective, il est nécessaire que les musées analysés dans ce livre, « développent de nouvelles politiques, non seulement d'exposition mais aussi d'acquisition, (voire d'autres activités), qui ne se basent pas sur les critères nationaux ou ethniques, mais plutôt sur des thématiques transversales et transnationales » (VAN GEERT, 2020, p. 287) ;

- Se concentrer sur les problématiques urbaines : « Les musées de ville pourraient insister particulièrement sur le développement urbain et le problème qu'il pose, aussi bien dans les expositions que dans leurs travaux de recherche ainsi que dans d'autres activités ou actions culturelles. Ils peuvent par exemple, organiser des expositions spéciales illustrant les problèmes du développement urbain contemporain »⁹³ ;
- Se concentrer sur les préoccupations actuelles des Etats: la démographie, la pauvreté, la gouvernance, les conflits ethniques, les élections, les coups d'Etat, les mandats politiques, etc. Il s'agit de « rompre avec la présentation ethnographique des cultures traditionnelles pour se concentrer désormais sur les problématiques contemporaines à la fois sociales, culturelles, politiques et environnementales » (VAN GEERT, 2020, p. 117). Mais ceci ne signifie pas que les objets historiques doivent être abandonnés ; ces grands musées nationaux sont donc à la fois historiques (choix des sujets attractifs et pertinents) et contemporains ;
- Donner de l'importance aux sujets sensibles et douloureux (l'esclavage, la colonisation, etc.) et réécrire l'histoire : « Les grands musées nationaux doivent montrer les traces des périodes passées mais actuellement sous silences au sein des expositions » (CHEW cité par VAN GEERT, 2020, p. 112) ;
- Prendre en compte et adapter les idées issues des réflexions internationales ;
- Se positionner comme des lieux ou des laboratoires de l'expérimentation de nouvelles tendances de la muséologie. Il s'agit de les essayer pour voir s'ils peuvent être adaptés aux contextes socio-politiques, économiques et culturels ;
- Pour conserver leur histoire ou trajectoire, un support muséographique (par exemple sous forme de photos sur les murs) peut représenter l'évolution de leurs contenus au fil du temps ; pour montrer d'où ils sont venus par rapport à leurs situations actuelles.

⁹³ « Résolutions adoptées par la table ronde de Santiago de Chili (1972) », SANTIAGO, 31 mai 1972 ; *Museum*, XXV, 3, 1973, p.198-200 cité dans DESVALLÉES André, *Vagues, Une Anthologie de la nouvelle muséologie*, vol.1, 1992, MNES, vol. 1, P. 227. La convention de l'Unesco constitue un référentiel qui oblige à un recadrage des politiques culturelles à tous les niveaux de la décision. En effet, dans un contexte mondialisé où l'essor des technologies de l'information et de la communication intensifie les échanges et le brassage des cultures, la thématique de la diversité culturelle s'impose à tous quelle que soit l'échelle concernée. Dans la ville, la diversité se nourrit de l'interaction et des échanges que favorise la concentration spatiale. C'est aussi le lieu où convergent les nouveaux arrivants venus d'horizons variés. L'espace de la ville offre à la fois des ressources et des conditions nécessaires à la diversité culturelle. Elle constitue le terrain privilégié de la prise en charge (LIOT, 2006, p. 177). En Afrique orientale (et même ailleurs), les grands musées nationaux implantés dans les grandes villes ou dans les capitales nationales devraient traiter cette problématique.

Cependant, l'engagement dans la diversité, ou à la pluralité reste une option commune à toutes les catégories de musées, quelles que soient leurs tailles. Certaines démarches pour y parvenir telles que, la reconsidération de l'identité, du territoire de référence (du territoire aux territoires), l'engagement à l'interdisciplinarité, l'ouverture à la contemporanéité, la prise en compte de l'art contemporain, des témoignages et du patrimoine oral et immatériel restent le dénominateur commun aux musées réinterprétés et nouvellement créés. Voyons par exemple la part du patrimoine oral dans ces projets : au sein de ces différents musées, la réinterprétation multiculturelle des collections ethnographiques impliquera en effet le développement de nouvelles politiques expositives, en donnant une place de plus en plus importante aux sources orales. Ces sources orales ou audiovisuelles sont en effet susceptibles de permettre aux musées d'intégrer des informations très différentes de celles offertes par les sources matérielles existantes. Au-delà des contenus factuels qu'ils sont à même de transmettre, « ces témoignages sont, en outre, à mesure d'illustrer toute la richesse et la complexité de l'expression humaine au travers des voix, des gestes, langues ou silences » (CHEW cité par VAN GEERT, 2020, p. 112). Ces témoignages en question peuvent être disposés au sein des expositions, par exemple au travers de transcriptions sur les supports muséaux. Les musées multiculturels s'intéresseraient au patrimoine immatériel, tel qu'il fut défini par l'Unesco, perçu par Turgeon comme mieux adapté au monde globalisé, marqué par les contacts interculturels et leurs appartenances multiples (TURGEON cité par VAN GEERT, 2020, p. 113). La patrimonialisation du vivant notamment au sein du musée servirait dans ce sens à garantir la survie et la continuité de certaines pratiques culturelles ainsi que la vie et l'identité de leurs praticiens, objets des politiques multiculturelles. L'aspect immatériel des collections aura en outre un rôle fondamental dans la mise en exposition des collections, en étant perçu comme le support de la matérialité de l'objet, permettant d'en illustrer les usages sociaux ainsi que les modes de fabrication (VAN GEERT, 2020, p. 114).

Quelle est la place de l'art contemporain dans ces projets de reconversion multiculturelle des musées ? La présentation de l'art contemporain au sein des musées multiculturels est une stratégie, comme je l'ai déjà dit, d'ouverture à la contemporanéité, mais aussi d'inclusion des différents secteurs de la population, permettant d'aborder leur situation sociale à partir de leur art où sont explorées des thématiques telles que les négociations identitaires, les relations interethniques, ainsi que d'autres sujets chauds (VAN GEERT, 2020, p. 113). Les musées existants réinterprétés pourraient dans cette perspective jouer « un rôle de premier plan dans la diffusion d'une image de la nation vers le reste du monde, en entretenant des liens de plus en plus étroits avec la promotion touristique, tout en rétro-alimentant de la sorte la création de nouveaux musées communautaires dirigés vers ces nouveaux publics » (VAN GEERT, 2020, p. 95). Tant pour les grands musées nationaux que pour les musées communautaires, « les récits muséaux s'y ancreront à partir du présent, depuis une approche interdisciplinaire et dynamique à la croisée de l'ethnologie, de l'histoire (notamment sociale et culturelle), mais aussi de l'histoire de l'art et de l'archéologie, tout en stimulant le public, mais aussi le gouvernement au

cœur du musée » (TOBELEM, 2005, p. 234). Ces musées métamorphosés ainsi que d'autres qui seront créés pourraient en outre « élaborer des expositions ou d'autres activités d'un point de vue pluriel, qualifié parfois de muséologie inclusive » (VAN GEERT, 2020, p. 96-97) et participative. Cependant, je ne défends pas que les musées de l'Afrique anglophone (musées ougandais et kenyans) et ceux de l'Afrique francophone (musées burundais et rwandais) doivent adopter les mêmes démarches dans ce projet de décolonisation du système occidental de musée. Les logiques de la mise en application de tels projets dépendraient des caractéristiques, spécificités et particularités de chaque nation.

Chapitre IV

Proposition des méthodologies et des principes de création de nouveaux types de musées dits « Eco-Greniers culturels »

En Afrique, les agriculteurs conservent ou stockent, après chaque saison culturale, leurs productions agricoles ou récoltes dans des petites huttes qu'on appelle « greniers ». Ce genre de conservation des récoltes est pratiqué dans les milieux ruraux. Dans les milieux urbains, un espace de conservation est incorporé à l'intérieur de la maison d'habitation, si une petite construction moderne n'est pas aménagée hors de la maison principale. Même pour ceux qui n'ont plus recours à ce mode de conservation, tant dans les milieux urbains que ruraux, ce terme de « grenier » est ancré dans la mémoire des gens en Afrique orientale et même ailleurs. Les citadins en élargissent l'emploi en disant que « leurs greniers sont vides » pour signifier qu'ils n'ont pas d'argent ou que leurs poches sont vides. Que ce terme soit d'origine étrangère ou pas, il est profondément ancré dans la mémoire des Africains particulièrement en Afrique orientale.

Dans le contexte de cet ouvrage, les « Eco-Greniers Culturels », sont des réservoirs des productions agricoles des agriculteurs ou des habitants en général à des fins culturelles et économiques. A travers l'opération de dépôt de leur production dans ces « musées-banques » pour pouvoir accéder au crédit bancaire, les agriculteurs ou les habitants restent dans une logique de stockage ou de conservation de leur production après la récolte, car les productions ou récoltes continuent à appartenir aux agriculteurs jusqu'au jour de la vente. Le préfixe « éco (logique) » se réfère à une notion d'écologie humaine et aux relations dynamiques que l'homme et la société établissent avec leur tradition, leur environnement et les processus de transformation de ces éléments, lorsqu'ils ont atteint un certain stade de conscience de leur responsabilité de créateurs⁹⁴. A partir de ces problématiques, je propose un type de musée sous le concept d'« Eco-Grenier Culturel ». On verra plus loin que les agriculteurs placent les ressources agricoles ou « patrimoine alimentaire » dans ce musée pour pouvoir accéder au crédit bancaire. Ceci est rendu possible par un microcrédit ou une banque agricole de ce type de musée. Celui-ci aborde la dimension muséale et culturelle des ressources agricoles placées dans ces types d'institutions. Selon les cas, il est possible de placer les ressources agricoles et les objets culturels et historiques. Les types de musées en question apportent leur contribution à la valorisation du patrimoine agricole et/ou historique, protection de l'environnement naturel ou physique ainsi que la dimension culturelle liée à l'environnement naturel et au patrimoine historique, culinaire, ou « agricole ».

⁹⁴ DE VARINE Hugues, dans *Vagues*, 1992 (vol.1), p. 456-457 cité dans : *Publics et Musées* (introduction d'André Desvallées), n° 17-18, avril 2002, p. 11-31.

1. Contexte et problématique à résoudre : faiblesse de la politique agricole et mauvaise gestion du « patrimoine foncier »

En Afrique orientale, la majorité de la population sont des agriculteurs mais ces derniers sont marginalisés dans les stratégies de développement. Dans la lutte contre la faim, la détérioration des écosystèmes et le changement climatique, le rôle des agricultures paysannes devrait être reconnu. Cependant, le sort des petits producteurs reste compromis, à l'heure où s'exercent de nouvelles pressions sur les terres. Promise par les institutions internationales, la « cohabitation harmonieuse » entre agrobusiness et agricultures paysannes ne change pas la donne. Des questions aussi cruciales que l'accès à la terre, le contrôle sur les ressources et le droit démocratique et souverain des populations à définir leur propre modèle agricole demeurent encore largement absentes des préoccupations nationales. A l'heure où la pression sur la terre et les ressources sont de plus en plus vives, toute stratégie de développement rural qui ne prendra pas pleinement au sérieux ces questions n'évitera pas les erreurs du passé et se montrera sans nul doute impuissante à inverser le processus de marginalisation des agricultures paysannes aux origines de la crise alimentaire (DEL COURT, 2010, p. 7-9).



**Figure 10: Le Musée ethnographique de Huye (Butare), au Rwanda expose un grenier.
Photo personnelle prise le 14 octobre 2017**

Malgré l'extension des surfaces cultivées dans le monde, les pays du sud connaissent depuis plusieurs décennies un phénomène de « dépaysonisation » rapide

des campagnes et voit chaque année des centaines de milliers de paysans désertir leurs terres dans le sud, au point que le taux de fécondité dans le monde rural (encore très élevé) n'arrive pas à compenser le nombre de départ. Ceci n'est pas un phénomène naturel. C'est plutôt l'expression de choix individuels et spontanés portant à jeter son dévolu sur la ville. Elle est principalement la conséquence de politiques économiques volontaristes et de stratégies de développement assumées, voire même franchement hostiles au monde paysan. La plupart des gouvernements du sud, que ceux-ci aient tenté de s'intégrer à l'économie internationale ou opté pour des stratégies autonomes de substitution aux importations, ont donné la priorité au processus de l'industrialisation-urbanisation aux dépens du développement des zones rurales. Doublement acculés, d'une part par la concurrence des importations bon marché, d'autre part, par la suppression des aides et soutiens publics et le démantèlement des structures d'appui aux producteurs, les pays du sud se sont trouvés dans l'incapacité d'assurer leur propre production (DEL COURT, 2010, p. 10-12).

Une autre problématique concerne l'accaparement des terres. De nombreux accords sont conclus entre les pays dits riches financièrement, mais pauvres en ressources et les gouvernements des pays dits riches en ressources et pauvres financièrement. Les pays riches financièrement tentent de s'emparer ou de contrôler, directement ou indirectement, de larges étendues de terres aux moyens de ces accords. Le président du Kenya, par exemple, a loué 40.000 hectares de terres agropastorales au Qatar afin que celui-ci y développe des productions horticoles. Ainsi, ce mouvement d'accaparement est vu comme une nouvelle forme du colonialisme agraire. Le risque est donc grand de voir s'aggraver davantage l'insécurité alimentaire de ces pays pauvres financièrement, d'autant que les terres en jeu ne sont pas toujours affectées à la production des denrées alimentaires. Ainsi, « ces transferts de terres peuvent affecter irrémédiablement les tissus sociaux, déstructurer les communautés locales et exacerber les tensions et les conflits, d'ores et déjà croissants autour de la possession de la terre et de l'usage des ressources naturelles (terre, eau...). Outre le fait que ces transactions ne sont pas assorties de clauses environnementales et d'obligations envers les populations locales, l'objectif recherché n'est aussi nullement le développement rural. Derrière l'argument du développement agricole se cache en réalité le développement et l'extension d'un modèle agro-industriel et agro-exportateur que Delcourt qualifie de socialement inique et écologiquement destructeur » (DEL COURT, 2010, p. 16-20).

De ce qui précède, il découle que des mesures de protection du petit producteur paysan s'avèrent nécessaires. Cette idée de Mazoyer est donc fondée : « Les mesures de protection et d'amélioration des conditions de vie du paysan ne seront efficaces que si elles sont associées à des politiques publiques d'aides aux petits agriculteurs, efficaces et adaptées aux différents contextes locaux : accès

aux crédits et aux équipements productifs, aide à l'acquisition d'intrants⁹⁵(...). Ces mesures de politiques publiques sont également indispensables pour impulser une révolution doublement verte en favorisant l'agriculture biologique et une gestion de ressources naturelles » (MAZOYER cité par DELCOURT, 2010, p. 31-32).

En Afrique orientale (et même ailleurs) la gestion de la terre reste problématique, suite à l'explosion démographique et au retour des réfugiés de 1972. Dans les pays en quête du développement, la gestion de la terre en général et en particulier les réserves naturelles dites protégées pourrait être réorganisée, en adoptant une conception qui implique une gestion différente de la nature. Cette proposition de René Mendoza et Klaus Kuhnekath est à mon sens pertinente : il faut « exploiter la nature pour pouvoir la préserver, interconnecter les parcelles de bois plutôt que d'encourager les grands domaines forestiers, rechercher la population minimale⁹⁶ et non maximale pour prévenir l'extinction des espèces » (MENDOZA, KUHNEKATH, 2008, p. 182). Mendoza et Kuhnekath critiquent les projets et les objectifs des bailleurs de fonds : « Les bailleurs de fonds et les visiteurs ont un objectif : avoir une savane stable avec des pâturages parsemés d'arbres de même espèce que celle qui dominait vingt ans auparavant. A supposer que cela soit possible, cette nature aura été conçue en fonction des attentes des visiteurs-bienfaiteurs » (MENDOZA, KUHNEKATH, 2008, p. 182-183). N'est-ce pas que les autochtones sont privés de leur patrimoine qui les fait vivre ? Il s'agit à mon sens, d'une nouvelle forme de colonisation opérée de connivence entre les bailleurs de fonds et les détenteurs de pouvoirs. Je considère que les réserves naturelles protégées sont des capitaux monopolisés par les pouvoirs. Suite à la rareté des terres cultivables, les forêts et parcs protégés sont susceptibles d'accueillir ou de servir de lieux d'expérimentation pour de nouveaux types de musées. Autant que l'institution muséale, la politique foncière et agricole en Afrique orientale mérite d'être décolonisée.

Dans les pays où la majorité de la population vit de l'agriculture, de l'élevage et de l'artisanat, l'environnement naturel constitue le « patrimoine foncier » qu'il faut sauver et valoriser pour lutter contre cette forme de prédation et colonisation continuelle : « Chaque groupe humain a des intérêts forts différents, et la prévalence de ces intérêts peut s'avérer néfaste sur la nature. D'autres conflits d'intérêts existent : notamment celui qui se manifeste lorsque certains groupes du nord⁹⁷ insistent pour préserver les forêts du sud, tandis que d'autres envisagent avant tout le bois précieux du sud comme un objet de consommation. La loi sur la conservation forestière constitue un obstacle au développement de la population locale. Cette loi pénalise les petits propriétaires mais bénéficie aux grandes transnationales du bois qui, grâce à

⁹⁵ Nous verrons plus loin que le nouveau genre de musée que je propose possède un service qui accorde des crédits aux producteurs agricoles.

⁹⁶ Ceci permet de libérer les espaces dans lesquels ces musées peuvent être implantés.

⁹⁷ Dans le présent contexte, le Nord et le Sud font référence aux pays développés et aux pays en voie de développement.

leur équipe de techniciens, peuvent réunir les conditions requises pour obtenir les permis d'exploitation forestière » (MENDOZA, KUHNEKATH, 2008, p. 188).

Ainsi, les « Eco-Greniers Culturels » décentralisés dont il est question dans ce livre peuvent se positionner ou se présenter comme des espaces de valorisation du savoir paysan en matière de gestion des arbres, savoir qui peut être mis à profit et soutenu (financièrement⁹⁸) pour produire du bois de bonne qualité, qui donne davantage de valeur sur le marché. Etant donné qu'un « Eco-Grenier Culturel » est, comme tout projet muséal, un projet politique, il est nécessaire que les décideurs considèrent la nature en général et son contenu comme des placements pour le paysan et votent des lois qui facilitent ces nouvelles institutions⁹⁹ « Eco-Greniers Culturels¹⁰⁰ » à accomplir cette mission. L'extraction du bois par les grandes entreprises continue d'augmenter, je l'ai dit, alors qu'on empêche les petits paysans de jouir de leurs propres arbres et du patrimoine foncier ou naturel. Partant de cette problématique, je suggère qu'il est nécessaire de déconstruire ces lois sur l'environnement naturel, lesquelles pèsent sur les petits agriculteurs. Ceci ferait que les « Eco-Greniers Culturels » au sein desquels il est envisagé de nouvelles options au point de vue conception, missions et fonctionnement et de manière créative trouveraient épanouissement. Ouverts aux publics et gérés par les populations locales et collectivités selon les règles qui dépassent l'opposition écologie-économie, le genre de musées en question, fourniraient la meilleure réponse au double défi de la conservation de la biodiversité et de la réduction de la pauvreté. Les forêts, parcs ou réserves naturelles accessibles aux publics, et exploités au profit de la population sont d'une plus grande importance que les grandes zones forestières denses administrées par l'Etat et pour l'Etat. Un des buts est de répondre au problème de la dépossession des ressources des populations indigènes et paysannes. Ce sont actuellement les élites nationales et transnationales qui profitent de ces ressources. J'ai précédemment dit que les nouveaux musées en question, abordent aussi la dimension culturelle et muséologique du patrimoine naturel et alimentaire.

2. Dimension culturelle du « patrimoine agricole ou alimentaire »¹⁰¹

Les paysages culturels, œuvre conjuguée de l'homme et de la nature, illustrent plus particulièrement les spécificités des rapports entre la société humaine et son environnement naturel. L'Afrique est particulièrement riche en paysages culturels vivants car beaucoup de populations vivent encore très proches de la nature et des

⁹⁸ Ce rôle est joué par l'Etat.

⁹⁹ Si l'amélioration des niveaux ou des conditions de vie de la population préoccupe les gouvernements en Afrique orientale, les « Eco-Greniers Culturels » ici proposés participeraient aux projets des Etats.

¹⁰⁰ Nous verrons plus loin les mécanismes de conception d'un « Eco-Grenier Culturel », le fonctionnement de celui-ci, son cadre institutionnel, ses missions et sa forme.

¹⁰¹ A ce niveau, je me suis largement inspiré d'une publication publiée conjointement par le Musée international du Carnaval et du Masque de Binche (Belgique) et le *Museo Luigi Pigorini* (Italie). Ces deux musées se sont associés pour descendre sur le terrain (Maroc, Équateur et Sénégal) afin de mieux communiquer les actions conjointes du programme *Agrobiodiversité* initié par le FIDA et promu par les ONG italiennes (ACRA, UCODEP) (DELIEGE, COSSA et BOTTELDOORN, 2011, p. 25).

phénomènes réels et surréels qu'elle recèle, et qui ont inspiré non seulement les modes de vie mais aussi les croyances et les rites qui leurs sont associés. En Afrique, culture et nature sont intimement liées (BARILLET, JOFFROY et LONGUET, 2006, p. 15).

Alors que les marchés se globalisent, que l'agriculture se mécanise à l'extrême – voire à l'excès – et que les cultures agricoles s'uniformisent, on assiste peu à peu à la marginalisation de certaines semences traditionnelles. Or, avec chacune de celles-ci, ce n'est pas seulement une économie de subsistance qui disparaît, mais aussi tout un pan de culture qui lui est attaché : médecine traditionnelle, cuisine, légendes et mythologies, traditions populaires, chants et danses rituelles. Dans le contexte des « Eco-Grenier Culturels » entendus comme nouveaux types de musées, les produits agricoles et leurs dérivés n'interviennent pas uniquement à des fins de valorisation commerciale en tant que marchandise. Ces nouveaux équipements entendent leur conférer un statut dont la valeur se situe bien au-delà. Dans leur conception et réalisation, le développement « quadripartite » est ici la règle d'or : l'économique, le culturel, le naturel et le social. Cela permet, d'une part, un renouveau des agricultures locales et donc le renforcement des aspects culturels qui y sont attachés et, d'autre part, une revalorisation des identités qui favorisent le sentiment positif de soi ou l'estime de soi (DELIEGE, COSSA et BOTTELDOORN, 2011, p. 31).

Ainsi, promouvoir et valoriser les variétés locales pour une autonomie semencière en agriculture paysanne, mettre en valeur la dimension culturelle s'y rapportant, informer les paysans et les paysannes sur les enjeux de la biodiversité ou promouvoir les produits de la biodiversité paysanne...peuvent aussi être, pour paraphraser Vito Lattanzi (LATTANZI, 2010, p. 66-67), quelques-unes des missions qui peuvent être assignées aux nouveaux types de musées dont je rêve. Ainsi, la mise en péril de l'agriculture en Afrique et même ailleurs, participe non seulement à son appauvrissement au point de vue matériel (famine et ses multiples conséquences) mais aussi au point de vue des cultures¹⁰² locales et des processus identitaires associés (DELIEGE, COSSA et BOTTELDOORN, 2011, p. 25-31). Face à ces enjeux, la mise en place de nouveaux genres de « musées » qui allient le culturel et l'épanouissement socio-économique est nécessaire¹⁰³. Avant tout, la faisabilité dépendra de la volonté des Etats ou de l'engagement de ceux-ci à promouvoir un développement équilibré dans le monde tant rural qu'urbain. Par ailleurs un musée est, comme je l'ai déjà évoqué, un projet politique. Même les multinationales qui interviennent dans ce domaine répondent à des volontés politiques. Simplement, il ne faut pas attendre de l'extérieur comme le précise un proverbe *Rundi* : « La chose de l'extérieur ne te parvient que quand la pluie a cessé ». C'est-à-dire qu'il faut être patient si tu dépends des autres. Au sein des « Eco-Greniers Culturels » en question, force est de constater qu'il s'agit de la rencontre de la diversité des liens qui unissent

¹⁰² Dans le sens de l'aspect culturel.

¹⁰³ Ceci nécessite que les responsables de la culture et les conservateurs africains s'associent à des organismes de développement économique pour réussir la réalisation de tels équipements.

la nature, la culture et le développement. Il faut noter que « la nature et la culture sont des réalités extrêmement complexes et que les relations qu'elles entretiennent entre elles sont incroyablement variées. Certains thèmes tels que la biodiversité et sa protection, la nature comme source de symboles, la nature comme source de nourriture et de médicaments¹⁰⁴... » peuvent être abordés sous formes d'exposition, de médiation ou d'activités culturelles. Cependant, si l'on se limite à ce niveau, l'on n'est pas loin du musée classique.

L'on peut préciser que les « Eco-Greniers Culturels » largement évoqués constituent un complexe culturel composé, entre autres, d'un microcrédit ou d'une banque agricole qui octroie à la population des moyens en termes d'argent pour pouvoir développer les activités agricoles et bien d'autres en cas de possibilités. L'originalité de ce type de musée réside dans sa multifonctionnalité : un carrefour entre la culture, la faune, le social, la flore ainsi qu'un lieu propice aux rencontres, aux opportunités d'affaires ou de développement de l'économie ; un dispositif donc qui intègre patrimoine culturel et naturel, l'homme et la nature de façon symbiotique. Ainsi, de nouveaux concepts sont indispensables pour que les « nouveaux » musées assument un rôle de rapprochement entre les populations et leurs patrimoines. Deux perspectives peuvent être considérées : la diversification et la décentralisation (ARDOUIN cité par GAULTIER-KURHAN, 2001, p. 61).

Actuellement la relation entre biodiversité et lutte contre la pauvreté rurale est plus évidente que jamais. La sécurité alimentaire des personnes pauvres qui vivent dans les zones rurales est souvent dépendante de la qualité de l'environnement. Outre la sécurité alimentaire visée, la biodiversité véhicule aussi une identité culturelle. En effet, l'identité culturelle d'un groupe est profondément enracinée dans l'environnement biologique. L'apport de la biodiversité n'est pas uniquement matériel (pratique, physique et monétaire), mais aussi immatériel, en tant que vecteur de culture. La biodiversité a constamment été source d'inspiration tout au long de l'histoire de l'humanité, influençant les traditions et les directions dans lesquelles les différentes civilisations ont évolué (ALCADI, 2011, p. 9). Le concept de biodiversité culturelle inclut les savoirs traditionnels concernant l'exploitation des ressources naturelles. Les savoirs en relation avec la biodiversité locale sont partagés entre les hommes et les femmes et sont les miroirs de leurs fonctions sociales respectives ; ces différences de genre ont des implications importantes dans la gestion de cette biodiversité.

Le fait est que les aires de connaissance des hommes et des femmes sont complémentaires. Elles sont aussi importantes pour la bonne santé de l'agriculture (ALCADI 2011, p. 9). Par une approche physique et culturelle, le rôle des « Eco-Greniers Culturels » est d'aider les agriculteurs, surtout du monde rural, à être conscient qu'ils sont à la fois des gestionnaires et des gardiens de la biodiversité. Cependant, l'acquisition d'une telle connaissance ne suffit pas pour apporter une

¹⁰⁴ Voir l'exposition : « Congo, nature et culture », publiée dans : « Magazine de la politique scientifique fédérale », décembre, 2004, p. 35-36.

solution efficace aux problèmes des agriculteurs si les informations liées à la protection de l'environnement ne sont pas accompagnées de mesures ou des mécanismes portant sur l'amélioration de leurs conditions de vie et de développement. Ceci signifie que la dimension muséale et développement humain sont indissociables. L'homme est mis en avant. Tels sont les enjeux que les nouveaux types de musées peuvent prendre en compte dans leurs activités ou programmations. Les produits que l'homme tire de la nature constituent aussi un « patrimoine agro-alimentaire ou culinaire ». Aux yeux de la population, ces produits (les plantes et les animaux par exemple) représentent en plus, un patrimoine symbolique, en tant qu'objets culturels de valeur historique qui racontent les communautés locales, en relatant l'histoire, la géographie, la langue, les traditions et les stratégies destinées à apaiser les forces, à la survie des êtres humains au sein de la nature. En ce sens, l'agro-biodiversité avant d'être un bien économique, est un trésor socio-culturel et culturel. La valeur du patrimoine agro-alimentaire est attachée au contexte local, qui a fait grandir ce patrimoine, et est aussi vécue grâce à lui (PRATESI, CRAMIA, CARRARA et BALDINI, 2011, p. 17). Au Sénégal par exemple, la tradition africaine présente le baobab comme un symbole unanime de pouvoir, de sagesse, de longévité, de clairvoyance et de la force des esprits qui l'habitent. Il est aussi considéré comme le médiateur entre le ciel et la terre, les vivants et les défunts, le passé et le présent. Cet arbre est donc à ce point associé aux traditions culturelles de tous les peuples du Sénégal qu'il fut choisi comme symbole de la nation naissante. Qualifié de merveilleux par les Sénégalais, il s'enracine profondément dans la mémoire du peuple et, aujourd'hui encore, il est le cœur de la vie sociale, que ce soit dans le cadre culturel, symbolique ou économique. Le baobab est à la fois source de spiritualité et source de vie, nourriture du corps et de l'âme, médecine des hommes et des esprits (COSSA, 2011, p. 79).

En Afrique, l'attachement des populations à leur culture et leur environnement naturel (la terre) favoriserait la mise en place des « Eco-Greniers Culturels », dans le monde rural surtout. C'est un atout. Au sein de ces équipements socio-culturels, les manifestations culturelles qui seraient organisées en fonction du calendrier agricole et que l'on peut considérer comme des moments de fête, de partage et de solidarité constituent aussi un moyen de valoriser le patrimoine immatériel lié au patrimoine alimentaire ou agricole. Ainsi, de telles manifestations « sont censées prendre en considération les richesses des savoirs et des savoir-faire traditionnels élaborés depuis des millénaires et reflets de l'identité des populations (D'AMICO, PRATESI, ABOUHRIF et EL RHAFFARI 2011, p. 91-111). En outre, la préservation de l'agro-biodiversité joue un rôle fondamental parce que, d'une part, elle garantit aux communautés locales un régime alimentaire plus varié et donc une vie saine, et d'autre part, elle renforce le lien entre l'homme, son milieu et sa culture, en renforçant son idée d'appartenance à un endroit, à un contexte et à des usages qui le rendent unique et précieux, comme ils rendent unique et inestimable n'importe quelle communauté culturelle (PRATESI, CRAMIA, CARRARA et BALDINI, 2011, p. 17). N'est-ce pas une façon de freiner l'exode rural ? Car, valoriser et défendre le patrimoine agricole et culturel signifie aussi

penser à un développement rural durable, contribuer à endiguer le dépeuplement des campagnes et à limiter l'abandon des métiers dépendant de la terre et de la transformation des produits. Sauvegarder et valoriser le patrimoine agro-alimentaire permet aussi de sauvegarder et de valoriser une démarche semblable pour le milieu rural dans lequel il s'est constitué et développé.

Au travers de leurs activités¹⁰⁵, les « Eco-Greniers Culturels » peuvent amener la population à découvrir en quoi « la biodiversité est nécessaire pour soutenir la vie et pour subvenir aux divers besoins indispensables à leur survie par exemple par l'intermédiaire d'approvisionnement en nourriture, en eau et en bois. Tout cela en respectant à la fois l'écologie – par le recyclage des détritiques et une contribution à la stabilisation du climat et la culture – par le maintien des valeurs esthétiques et spirituelles qu'elle en véhicule » (ALCADI, 2011, p. 9). Tout de même, les programmes agro-biodiversité, culture et développement ne manquent pas en Afrique orientale. C'est, d'une part, la prise en compte d'une dimension culturelle et, d'autre part, la dimension socio-économique pensée en termes de conversion des biens culturels en monnaie¹⁰⁶, qui constitue l'originalité. Ceci parce que l'agriculture dispose à la fois d'une valeur et d'un rôle identitaire de premier plan (DELIÈGE, COSSA et BOTTELDOORN, 2011, p. 27). En outre, une population se construit sur base d'une économie de subsistance d'un pays, d'une région, d'un village... dont les traits dominants sont fonctions de contraintes spécifiques d'un environnement ; chaque entité développe dès lors des préoccupations spécifiques – en premier lieu liées à la survie des hommes, des bêtes et des cultures – qui, conjuguées différemment, donnent naissance aux diverses cultures. L'agriculture est en conséquence une des clés de voûte de diverses cultures puisqu'elle permet tout à la fois de contrôler l'environnement et d'assurer la survivance de la population par l'apport de nourriture.

L'agriculture est donc une composante significative de la culture, elle-même créatrice et support vitalisant d'une identité (DELIÈGE, COSSA et BOTTELDOORN, 2011, p. 27). Tels sont donc quelques-uns des enjeux auxquels les « Eco-Greniers Culturels » peuvent s'engager au point de vue muséologique et culturel. De ce processus, force est de constater que ces nouveaux types de musées ont affaire à un patrimoine globalement immatériel qui, par contre ne manque pas de traces tangibles : les produits de la terre ou récoltes, les outils, les illustrations de l'environnement naturel, de l'exploitation de celui-ci et des produits issus de l'effort

¹⁰⁵ La mise en exposition peut être effectuée par divers moyens : les vidéos, les photos, les dessins, les moyens artistiques, etc.

¹⁰⁶ J'aborde ce point plus loin.

de l'homme, des chants, des danses et masques¹⁰⁷ qui interviennent dans les rites agraires. Dans les sociétés à masques, ceux-ci interviennent dans les rites agraires. Aussi, aux rites destinés à favoriser les travaux des champs sont souvent associés des vertus positives pour la fertilité des femmes, les facultés de germination des uns étant associées à celle de procréation des autres. De surcroît, les graines, les outils et objets rituels qui peuvent être convoqués comme supports sont des éléments tangibles d'une agriculture qui ouvre la voie à la compréhension de toute une culture immatérielle. Par-là, la sauvegarde de la biodiversité, est une approche que ces musées d'un nouveau genre peuvent adopter pour favoriser la valorisation et la cohabitation de la diversité culturelle (DELIEGE, COSSA, BOTTELDOORN, 2011, p. 43).

Comme il est impossible, en Afrique orientale, que la population place la terre ou un lopin de terre en gage pour accéder au crédit, je propose, dans les paragraphes suivants, des solutions ou des options possibles pour pouvoir accéder, via la production agricole, au crédit bancaire. Il s'agit de placer une quantité remarquable de produits agricoles, surtout en termes de céréales, aux « Eco-Greniers Culturels » pour pouvoir bénéficier d'un crédit bancaire permettant aux déposants de développer davantage les mêmes produits agricoles et même réaliser d'autres activités génératrices de revenus. Dans les lignes qui suivent je traite des mécanismes d'intégration des produits agricoles dans le système monétaire.

3. De la garantie pour accéder au crédit bancaire

Pour offrir aux petits exploitants agricoles un accès au crédit, le financement sur stock leur permettrait de s'intégrer dans le monde bancaire formel (TOYODA, 2013, p. 26). Ainsi, les petits exploitants agricoles ne possèdent pas les actifs habituellement fournis en garantie (terres, maisons,) pour obtenir un prêt bancaire traditionnel. Mais ils produisent des matières premières. A cet effet, un système de « crédit-stockage » pourrait leur ouvrir des opportunités pour pouvoir accéder au crédit bancaire.

¹⁰⁷ Ils interviennent lors des cérémonies jalonnant non seulement le cycle de la nature mais, plus largement, la vie de l'individu ; preuve que l'agriculture et la notion de fertilité qui y est associée sont au cœur de la préoccupation des peuples, industrialisés ou non, au cœur de ce qui fait leur identité (DELIEGE, COSSA, BOTTELDOORN, 2011, p. 27). Les masques peuvent alors intervenir comme traces ou supports de transmission du patrimoine immatériel qui lui est attaché. En Afrique, certains masques interviennent au cours des travaux des champs ; c'est le cas notamment des tyi-Wara des Bambara au Mali (DELIEGE, COSSA, BOTTELDOORN, 2011, p. 43).

Lors de la création des banques culturelles au Mali¹⁰⁸, par exemple, les populations pouvaient déposer au musée leurs objets historiques ou culturels comme garantie et obtenir un crédit bancaire. Le même système peut marcher en Afrique anglophone (en Ouganda et au Kenya), mais il n'en est pas, à ma connaissance, le cas en Afrique francophone (au Burundi et au Rwanda). Dans le contexte de création de « Eco-Greniers Culturels », le système de « crédit-stockage et de récépissé » constitue un moyen par excellence pour y parvenir. Cependant en Ouganda et au Kenya, deux possibilités peuvent être expérimentées en même temps : le dépôt d'objets historiques et culturels et le système de crédit-stockage et de récépissé.

Si le petit paysan est encore bien souvent derrière sa houe en main ou tirée par des b œufs (là où c'est possible), il a aujourd'hui, dans la plupart des cas, un téléphone portable dans sa poche. La campagne africaine change de visage et avec elle, l'ensemble du secteur agricole du continent intègre les mécanismes de marché. Mais le commerce des produits agricoles se fait encore bien souvent de façon traditionnelle. L'agriculteur propose sur place ou sur les marchés voisins ses produits qui trouvent ou non preneur. Mais de façon croissante surtout en Afrique de l'Est et Australe, un commerce structuré des produits agricoles se développe. Ce commerce structuré a pour origine la vague de libéralisation des marchés à la fin des années 1980, provoquée par les importants programmes d'ajustement structurel lancés par la Banque mondiale (organisation issue des accords de Bretton Woods) dans la plupart des pays en développement alors très endettés. Il a véritablement pris corps en Afrique, notamment en Ethiopie, Kenya, Ouganda et Tanzanie, au milieu des années 1990 et s'est développé au tournant des années 2000. Il demeure toutefois l'exception. Pratiquement, le commerce structuré est un maillage organisé entre les différents acteurs d'une fil re qui deviennent ainsi interdépendants : paysans, transporteurs, négociants, responsables d'entrepôt, banquiers, transformateurs et agro-industriels, jusqu'aux bourses de commerce de marchandises (TOYODA, 2013, p. 26). Pour en tirer avantage, chacun doit être bien informé, répondre à des normes et réglementations et les respecter sous peines de sanctions. Ce schéma de commercialisation ne peut toutefois se mettre en place et prospérer *ex nihilo*. L'Etat a, indubitablement, un rôle à jouer mais les mécanismes de marché doivent fonctionner librement, sans contrôle de prix, sans monopole. L'Etat peut intervenir à des degrés

¹⁰⁸ Une banque culturelle est une sorte de musée qui, en liant culture et développement local, propose une solution alternative à la vente des objets culturels par la mise en place d'un mécanisme de mise en valeur des objets traditionnels en faveur de toute une communauté. A ce sujet, voir Daouda Keita (dir.), Guide de la banque culturelle basé sur les expériences au Mali, 2005, p. 14, (en linge), <http://ep prema.net/docements/ressources/guide-banque-culturelle>, (page consultée le 18/4/2016).

variables¹⁰⁹. Toutefois, les pouvoirs publics peuvent donner l'impulsion et mettre en place les infrastructures nécessaires (routes, aide à la création d'entrepôts agricoles, etc.) et le cadre juridique pour veiller à la bonne exécution des contrats (GABRE-MADHIN, 2013, p. 4).

Ainsi, la clé de réussite du commerce structuré est le maillage de la chaîne qui permet de donner le maximum de fluidité à l'acheminement du produit du producteur au consommateur et ce, au coût le plus efficient possible pour chacun des opérateurs le long de la chaîne. Ce qui n'est pas toujours aisé. Concrètement, une fois la récolte (d'un produit) achevée, un mauvais traitement et une mauvaise conservation peuvent détériorer la qualité du produit et engendrer des pertes financières. Le paysan peut également vendre dans des conditions très défavorables s'il est obligé de vendre dès la récolte, alors que le marché regorge de produits, parce qu'il a un besoin urgent d'argent ou qu'il ne dispose pas d'endroits pour stocker convenablement ses récoltes. Lors de la vente effective, son pouvoir de négociation sera faible s'il n'a pas accès à des informations sur les prix pratiqués ailleurs et sur la situation de l'offre et de la demande. Si son produit n'est pas standardisé, il ne pourra guère le comparer avec un autre offert à un autre endroit du pays ou de la région et, par conséquent, il ne pourra pas se faire une idée précise du prix de sa récolte. Côté commerçants et négociants, la collecte des volumes aux quatre coins d'un territoire donné peut vite devenir coûteuse. Et s'il n'existe pas, à leur niveau aussi, d'aires de stockage adéquates permettant de lisser la mise à disposition d'un produit au fil de l'année, les fluctuations de prix d'une période à l'autre seront très importantes et néfastes tant pour le producteur que pour commerçant et le consommateur (GABRE-MADHIN, 2013, p. 4-5).

L'ensemble de ces opérations peut se dérouler plus sereinement, et donc avec un net avantage en termes de négociation, si aucune de ces parties n'est acculée à un besoin financier urgent. Le rôle des banques et du crédit est donc fondamental. Enfin, l'opérateur doit être assuré que la législation ne changera pas du jour au

¹⁰⁹ A l'origine du *Chicago Board of trade* (CBOT) se trouvait un problème de logistique de transport, notamment ferroviaire : les céréales affluaient d'un coup, au moment de la récolte, de grandes plaines voisines et Chicago ne disposait pas d'une structure ferroviaire suffisante pour acheminer ces produits vers la côte Est des États-Unis, là où se trouvaient les marchés. En outre, vendre ses céréales au moment de la récolte ne permettait pas d'en tirer un bon prix car l'offre abondait. Des entrepôts ont donc été créés pour stocker les céréales selon leur qualité et spécificité afin de pouvoir s'y retrouver au moment de leur vente et d'acheminement effectif. Un récépissé était remis au fermier lui permettant de demander un crédit à son banquier le temps que sa marchandise soit effectivement vendue. L'émergence de la bourse de Chicago permet de monnayer de suite ce récépissé d'entrepôt en le vendant à terme sur l'échéance paraissant la plus intéressante. Pour initier un tel mécanisme en Afrique, il faut des volumes et générer la confiance dans le système et les acteurs. Là, l'État peut intervenir à bon escient. Ainsi, pour constituer des stocks publics, l'État peut acheter des certificats d'entrepôts sur les bourses de marchandises ce qui contribue à créer du volume et à consolider les mécanismes du commerce structuré. L'État peut aussi, pendant un temps, subventionner les coûts de fonctionnement des systèmes de Warrantage ou de bourses de marchandises, afin de lancer le système et lui donner le temps d'attendre des masses critiques et de s'autofinancer, souligne Franck Galtier du Cirad. *L'Ethiopian Commodity Exchange (ECX), L'East African Grain Council (AAGC), TechnoServe* au Ghana, ou encore le *West African Grain network (WAGN)*, ont reçu des soutiens de bailleurs publics internationaux (GABRE-MADHIN, 2013, p. 6).

lendemain, de façon irrationnelle, et qu'il sera protégé s'il agit dans son bon endroit. L'existence de normes de qualité et de standard est donc l'alpha et l'oméga du commerce structuré. Un petit producteur informé de ces normes pourra, dès la récolte mais aussi dès l'ensemencement et tout au long du cycle productif, s'y conformer. Ce faisant, il peut livrer un produit homogène et identifiable à un entrepôt certifié qui lui remet, en contrepartie, un récépissé. Ce récépissé d'entrepôt fera foi de la quantité et qualité du produit livré et stocké. Que l'entrepôt soit certifié est un gage de bonnes conditions de stockage, mais aussi du professionnalisme du gérant de l'entrepôt à qui incombe l'obligation légale de mettre à disposition et de restituer le produit le moment venu. Muni de ce récépissé, le producteur peut alors souscrire un prêt, généralement à court terme, auprès d'une banque ou d'une autre institution financière¹¹⁰ (GABRE-MADHIN, 2013, p. 5-7).

Il peut ainsi faire face à ses besoins financiers urgents sans avoir à vendre aussitôt sa récolte. En d'autres termes, le recours à un prêt bancaire, obtenu grâce au récépissé d'entrepôt utilisé comme gage, comme collatéral, donne au producteur la liberté de vendre au moment le plus opportun et le plus rémunérateur. Ceci lui permet de rembourser son prêt bancaire et de dédommager l'opérateur de l'entrepôt de ses frais. Mais comment choisir le moment propice pour vendre ? C'est ici qu'entrent en jeu les informations de marché. Le producteur doit avoir connaissance des prix pratiqués pour un produit semblable au sien. D'où, ici encore, l'importance de l'existence de normes, car il pourra ainsi savoir très précisément si son produit est semblable ou non au produit dont il connaît le prix, et s'il pourra en tirer le même montant. Les éléments de prix doivent être recueillis par des organismes tiers (qui collaborent avec les « Eco-Greniers Culturels »), impartiaux, compétents, afin que le producteur ne soit pas trompé. Ces informations doivent être suffisamment détaillées en termes de normes de qualité, de standards, de lieux d'échanges, pour que le prix affiché soit au plus près du prix que le producteur pourra obtenir pour son produit (GABRE-MADHIN, 2013, p. 7).

L'existence d'une bourse de marchandises facilite le processus. Elle permet de rendre public les prix d'un produit de référence, aidant ainsi la prise de décision de vendre ou non. En raison de la convergence sur ces bourses d'un grand nombre d'offres et de demandes, le prix est véritablement un prix de marché, à un moment donné. On n'est alors loin du rapport de force entre un vendeur et un acheteur isolé, négociant par exemple un sac de maïs d'une qualité hétérogène, sur un petit marché rural (GABRE-MADHIN, 2013, p. 4).

Il est à noter que le crédit-stockage contre récépissé d'entrepôt constitue un système crédible pour l'inclusion dans le monde bancaire. Ce témoignage de Lawrence Chikhasu (propriétaire de Bucow Investment)¹¹¹ prouve l'efficacité des

¹¹⁰ Dans le modèle de musée proposé, c'est la banque agricole ou un microfinance, l'un des services de l'« Eco-Grenier Culturel » qui octroie le crédit en question.

¹¹¹ Cette petite entreprise de négoce de marchandise fait partie des entreprises qui profitent des premiers systèmes de récépissés d'entrepôts (SRE) public du Malawi mis en place en 2011.

systèmes de crédit-stockage : « Le coût de stockage dans l'entrepôt est plus élevé que ce à quoi je suis habitué mais mon maïs est en sécurité et la qualité comme la quantité sont garanties. Je suis un homme d'affaire et j'ai besoin de financements pour continuer à acheter du maïs aux agriculteurs. Le système d'entrepôts me permet d'acheter le plus gros volume et de conserver le maïs jusqu'à ce que les prix soient bons. Je pense que le prix du maïs me permettra de gagner une bonne prime une fois les coûts de stockage et les intérêts payés » (TOYODA, 2013, p. 22).

Dans toute l'Afrique australe et de l'Est, Afrique du sud, Ethiopie, Kenya, Ouganda, Madagascar, Malawi et Tanzanie, les systèmes de SRE (Système de Récépissé et d'Entrepôts) se développent et s'étendent rapidement pour les produits tels que le riz, le café, le maïs et le sésame. A cause des incertitudes accompagnant les facteurs externes tels que les sécheresses et les inondations, qui rendent l'investissement risqué, les banques africaines ont toujours été réticentes à financer les activités liées à l'agriculture. Les SRE offrent toutefois aux banques des solutions de financement et de garanties qui favorisent et sécurisent les échanges. Pour les agriculteurs, ces systèmes réduisent les pertes après récolte en leur offrant des installations de stockage sûres et certifiées, et leur permettent de surmonter leurs perpétuels problèmes d'obtention de crédit. Les systèmes de récépissés d'entrepôts (SRE) responsabilisent les agriculteurs et les négociants, et leur permettent d'obtenir des crédits pour développer leurs activités et mieux rentabiliser leurs récoltes (TOYODA, 2013, p. 22). Comme je l'ai mentionné, ces systèmes sont en pleine expansion en Afrique australe et de l'Est.

Mais qu'est-ce qu'un récépissé ? Le récépissé est un document qui garantit l'existence et la disponibilité d'une quantité et qualité données de denrées stockées, par exemple le maïs. Il précise la quantité, qualité et type de denrée, ainsi que la date de dépôt et la date jusqu'à laquelle les coûts de stockage ont été payés. En donnant aux déposants (agriculteur ou négociant) un récépissé d'entrepôt, l'exploitant d'entrepôt garantit la sécurité, la qualité et la quantité des produits stockés et il a l'obligation légale de les mettre à la disposition du déposant à une date ultérieure. En présentant le récépissé d'entrepôt à une banque ou à une autre institution financière, l'agriculteur ou le négociant peut l'utiliser comme garantie pour un emprunt à court terme qui peut en général représenter jusqu'à 60-70% de la valeur de sa récolte. Cet argent peut alors servir aux agriculteurs pour payer leurs dépenses ou acheter des intrants pour la saison prochaine, ou aux négociants d'acheter davantage de céréales aux agriculteurs. Le déposant en s'aidant des informations sur les prix du marché, peut attendre que les conditions du marché soient favorables avant de vendre les denrées entreposées, soit sur le marché libre au comptant, soit par l'intermédiaire d'une bourse de marchandises. L'acheteur paie la banque, qui lui remet le récépissé d'entrepôt, garde le coût du prêt et les intérêts, paie l'exploitant de l'entrepôt et rend le solde à l'agriculteur. Même après ces déductions, le déposant bénéficie généralement d'un meilleur rapport que s'il avait vendu les denrées, juste après la récolte (TOYODA, 2013, p. 22).

Dans ce nouveau type de musée, c'est le service du « musée » ici dit « Eco-Greniers Culturels » qui s'occupe du stockage et de la valorisation culturelle et

muséologique des produits agricoles. Il reçoit les produits agricoles, pas seulement pour les stocker (selon les types de produits et leur provenance) mais aussi pour les exposer et les mettre en valeur culturellement. Le « musée » entame les activités d'inventaire ou de recherche. Ces recherches portent sur l'approche muséologique, patrimoniale et culturelle des productions agricoles stockées. Celui qui dépose en même temps les produits et les informations culturelles voire même historiques obtient, auprès de la banque, un crédit élevé. La fonction de recherche peut porter sur ces éléments : le nom du déposant, sa provenance, les aspects culturels, les photos des producteurs et des produits, le parcours d'un produit (de la production jusqu'au produit fini), les étiquettes à coller sur les produits en stock, les autres caractéristiques du territoire... En Afrique orientale, chaque zone climatique ou éco-climatique produit presque les mêmes produits. Au cas où le stock est écoulé, sa dimension culturelle, muséologique et culturelle reste. Lors de la saison suivante, force est de constater que ce sont les mêmes produits qui reviennent car j'ai précisé que chaque zone éco-climatique produit presque la même chose. Les changements ne sont pas majeurs. En cas de petits changements, le « musée » fera des adaptations. En plus, le musée expose les autres aspects identitaires de la zone éco-climatique. Le dispositif en plein air est privilégié. Par rapport à la muséalisation du patrimoine alimentaire (produits déposés), un centre d'interprétation est prévu. Dans ce cadre des « Eco-Grenier Culturels » formés de trois éléments déjà mentionnés, l'Afrique orientale anglophone a plus de chance pour offrir une palette de la diversité culturelle suite à son riche passé culturel rendu possible par sa diversité ethnique) et religieuse (religion traditionnelle). Pour la mise en place effective, les habitats traditionnels consolidés peut-être par des éléments modernes disposés en plein air. Les parcs, forêts, autres réserves naturelles sont proposés comme lieux d'accueil des « Eco-Greniers Culturels » décentralisés par zone éco-climatique ou naturelle). La muséalisation n'en n'est qu'une démonstration de la vie quotidienne dans une perspective historique.

En Afrique de l'Est, particulièrement en Tanzanie, les banques commerciales étaient, au départ, réticentes à fournir des financements directement aux petits exploitants agricoles après qu'ils aient déposé leurs produits. Par l'intermédiaire du programme de développement des systèmes de commercialisation agricole (AMSDP) appuyé par le fond international de développement agricole, des sociétés coopératives d'épargne et de crédit (SACCOS) ont été utilisées pour servir d'intermédiaires et offrir aux banques des garanties pour le compte des agriculteurs, et aussi pour coordonner le remboursement des emprunts. L'implication des SACCOS en Tanzanie par exemple, a favorisé la visibilité des SRE. En Tanzanie, la loi sur les récépissés d'entrepôts a permis à des opérateurs du secteur privé de posséder et de gérer des entrepôts à condition qu'ils soient accrédités par la commission tanzanienne d'autorisation des entrepôts. Ainsi, un système de récépissé correctement réglementé aide le pays à lutter contre certains problèmes persistants de la commercialisation et du crédit dans le secteur agricole tels que les prix saisonniers variables, les tricheries sur les poids et la qualité et l'accès limité au crédit. En Ouganda, le SRE a été soutenu par le programme alimentaire mondial (PAM). Depuis 2012, sept mille tonnes de céréales de qualité auraient été vendues au PAM

et à d'autres acheteurs par l'intermédiaire d'installations autorisées à Jinja, Masindi et Kasese. Plus récemment, un accord a été signé avec le Groupe Coronet pour la gestion de l'entrepôt du PAM à Gulu et le fonctionnement de SRE. Le PAM (Programme alimentaire mondial) travaille en étroite collaboration avec la bourse de marchandise de l'Ouganda (UCE), l'organisme du secteur privé mandaté par le gouvernement pour réguler le SRE. L'UCE a pour rôle essentiel d'encourager les gens à déposer leurs céréales et à tirer profit du système. Comme les banques sont réticentes à s'engager avec les petits exploitants et préfèrent traiter avec des négociants et des sociétés, il serait nécessaire pour les petits paysans de former des unions coopératives ou des associations d'agriculteurs pour pouvoir accéder aux services bancaires. L'autre alternative est le financement bancaire comme la microfinance. En Afrique de l'Est, des institutions de microfinance prêtent aux petits agriculteurs en fonction des volumes de produits stockés à l'entrepôt. Le prêt est alors garanti par le produit stocké (TOYODA, 2013, p. 22-26).

En Afrique francophone, le financement sur stock (patrimoine alimentaire) peut alors compenser le manque du patrimoine historique et culturel varié et abondant. Toutefois, le patrimoine historique et culturel n'est pas totalement absent. Simplement l'Afrique orientale francophone est moins riche en patrimoine culturel et historique que l'Afrique orientale anglophone. Que ce soit en Afrique francophone ou anglophone, la création contemporaine ou l'art contemporain africain n'est pas exclue, car les nouveaux musées sont aussi des gardiens du patrimoine des territoires. Si les responsables de la culture, du patrimoine et les artistes ne prennent pas des mesures préventives, la nouvelle création risque de continuer à prendre la direction du nord. La valorisation des artistes du territoire et de leur création fait partie des missions des « Eco-Greniers Culturels ». Regroupés en associations et en coopératives, les artistes peuvent déposer, au sein de ces « musées », des œuvres consistantes et de qualité et obtenir des crédits bancaires. De ce crédit ils peuvent développer davantage leur production artistique. Ainsi, l'Afrique orientale francophone peut recourir au patrimoine naturel, culinaire et art contemporain. En Afrique orientale anglophone, la richesse en objets historiques et culturels constitue un « ingrédient » de plus.

A propos de ce système commercial ci-haut évoqué, l'originalité dans le cadre de ce type de musée proposé réside au niveau de la dimension muséale appliquée à la production agricole, la prise en compte de l'aspect culturel lié à la même production et à la protection et valorisation des ressources naturelles. Alors sous quelle forme faut-il concevoir et réaliser les « Eco-Greniers Culturels » ?

Chapitre V

Les différentes approches et démarches de la mise en œuvre des « Eco-Greniers Culturels »

1. Un cadre institutionnel des « Eco-Greniers Culturels » : propositions et justifications

Un mécanisme de l'intégration des biens culturels dans le processus de monétarisation est proposé. Ce mécanisme repose sur un système de prestations réciproques entre plusieurs agents : le public, les banques commerciales, les musées et l'État (voir le schéma ci-dessous).

- LE PUBLIC (les habitants) met à la disposition des banques commerciales les biens culturels (les produits agroalimentaires et les objets d'art, culturels ou historiques) qui doivent être échangés contre la monnaie ;
- LES BANQUES COMMERCIALES ont, à côté du public, d'autres partenaires qui sont les musées ;
- LES MUSEES¹¹² en tant que garant des biens culturels, ont un rôle extrêmement important à jouer dans le processus : s'occupent de leur conservation et participent activement à leur mise en valeur. En outre, ils reçoivent de l'État des subventions nécessaires au financement de leurs coûts et sont responsables de la promotion et de la mise en application de la politique culturelle.

D'après ce qui précède, je propose un cadre institutionnel pour la mobilisation, la canalisation et l'intégration des biens culturels dans les systèmes monétaires¹¹³.

¹¹² Des « Eco-Greniers Culturels ».

¹¹³ Ce schéma (ci-dessus) de fonctionnement est adapté pour être conforme à mes réflexions.

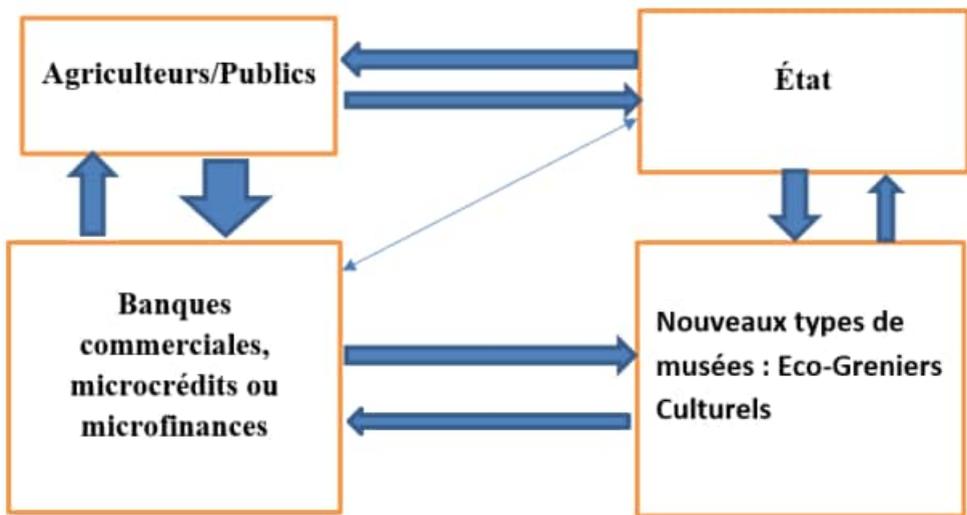


Figure 11 : Cadre institutionnel pour la mobilisation, la canalisation et l'intégration des biens culturels dans les systèmes monétaires. Schéma adapté de NDEFFO FONGUE, 2000, *op. cit.*, p. 164.

Dans le contexte actuel où les concepts du type occidental n'ont pas apporté une contribution significative au processus de développement des pays africains, et dans lesquels ces derniers continuent de subir de remarquables externalités dans le cadre de leurs relations économiques internationales, il est important de mener des réflexions sur les possibilités d'un développement économique endogène, ainsi que d'autres alternatives en matière de conception de la notion de développement¹¹⁴. Ces alternatives indispensables supposent en effet que la population prise dans son ensemble, ainsi que toutes les données socio-culturelles soient prises en compte.

Les politiques économiques et de développement des pays africains n'ont pas jusqu'ici pas œuvré dans ce sens (d'une manière remarquable), mais ont plutôt essayé, sous l'influence de l'eurocentrisme, d'idéaliser les économies africaines par rapport aux économies occidentales. Cette idéalisation des systèmes économiques a donc détourné les autorités institutionnelles de certains objectifs principaux de politique économique et de développement, de sorte qu'ils n'ont concentré la plupart de leurs actions que sur le secteur moderne et sur les relations économiques internationales au détriment du secteur traditionnel. Pourtant, cette idéalisation des économies africaines reste à remettre en cause, si on observe l'importance du phénomène de développement dit spontané en Afrique qui repose sur les activités informelles. Le développement de ces activités informelles est la preuve qu'il n'existe aucune limite entre les secteurs modernes et traditionnels, mais plutôt que les deux peuvent coexister dans la complémentarité.

¹¹⁴ Il s'agit ici d'un développement par le patrimoine.

Les biens culturels africains tout comme le secteur informel ou les institutions informelles de crédits constituent encore une passerelle sur laquelle on peut compter pour envisager une politique de développement endogène et spontané en Afrique, en même temps qu'ils demeurent de par leur existence un argument sur lequel on peut aujourd'hui s'appuyer pour remettre en cause les théories de développement pessimistes. L'existence des biens culturels et leurs spécificités permettent également une approche alternative de la problématique de la politique monétaire et de l'intermédiation financière en pays sous-développés, approche dans laquelle les thèses classiques et monétaristes sont réhabilitées au détriment des théories qualitatives qui rejettent la quantité de monnaie en considérant les taux d'intérêt comme indicateurs stratégiques de la politique monétaire. A ce sujet, l'existence des biens culturels comme richesses ou actifs financiers démontrent clairement que les hypothèses comme celles de fragmentation des économies africaines, comme celles de complémentarité entre l'épargne et l'investissement restent réfutables (NDEFFO FONGUE, 2000, p. 166). D'après ce qui précède, force est de constater que la décolonisation du système occidental de musée ne devrait pas être déconnectée de celle du système économique. Suite à un riche passé culturel et historique au Mali, la population, je l'ai déjà dit, déposait des objets culturels et historiques auprès des banques culturelles pour pouvoir accéder au crédit bancaire. La situation se présente différemment en Afrique orientale, comme je l'ai aussi déjà dit. Cette partie du continent ne dispose pas d'un passé culturel riche en termes de diversité. Je propose alors des solutions alternatives permettant de constituer la garantie. Celle-ci permet d'accéder au crédit bancaire. Pour le cas du Mali, les habitants ont pu, avec le crédit bancaire obtenu, réaliser des activités génératrices de revenus. Pour le cas de l'Afrique orientale, le crédit obtenu permettrait à la population à majorité agricole de développer davantage leur secteur et de protéger le patrimoine naturel. Institutionnellement ou dans la structure générale des « musées » proposés, la banque agricole ou commerciale est sollicitée pour octroyer un crédit au paysan pour lui permettre d'exploiter son « patrimoine foncier », développer son agriculture et de planter, en cas de nécessité et de possibilité, les arbres appropriés dans sa propriété privée. Ceci répond à deux objectifs : améliorer sa condition de vie et protéger le patrimoine naturel indispensable à la production agricole. Simplement, il faut un suivi régulier des bénéficiaires et un cadre formel encadrant l'activité de micro-crédit des « Eco-Greniers Culturels ». Pour susciter la confiance, il faut que les « Eco-Greniers Culturels » puissent démontrer leur viabilité sur une période plus ou moins longue. Ceci favoriserait, par ailleurs, la recherche de financements auprès des bailleurs institutionnels. En outre, la maîtrise des caractéristiques des microcrédits ou microfinances est indispensable pour assurer dans le long terme, le fonctionnement des « Eco-Greniers Culturels ». Ceci induit inévitablement « un fonctionnement plus professionnel du processus d'octroi des crédits (montant, durée, échéancier de remboursement) et de suivi des remboursements (mieux accompagner les bénéficiaires pour leur aider à formuler un vrai projet dans le temps, qui leur permet une augmentation de leur revenu) » (GIRAULT, 2016, p. 139). A cet effet « la rentabilité des « Eco-Greniers Culturels » ne devrait pas se limiter au seul équilibre

financier (charges-revenus) mais être assez élevée pour entraîner une croissance de la structure et permettre ainsi de servir la demande croissante (si tel est le cas) des bénéficiaires (objectif de pérennité de la structure) » (ORANGE, 2013 cité par GIRAULT, 2016, p. 139).

De surcroît, la professionnalisation des acteurs tant sur les aspects de gestion du microcrédit ou microfinance (selon les cas) que sur les aspects de gestion (inventaires, conservation du patrimoine culturel ou du patrimoine alimentaire mis en stock contre récépissé) et de la valorisation du patrimoine (médiation, interprétation ou communication et mise en scène) est importante. Ceci pour ne pas dénaturer l'esprit de cette innovation. A ce propos, les « Eco-Greniers Culturels » se doivent de (GIRAULT, 2016, p. 139) :

- Consolider les identités et les repères culturels ;
- Lutter (à l'instar d'autres acteurs de développement) contre la dégradation du patrimoine naturel ou de l'environnement naturel ;
- Lutter contre le trafic illicite du patrimoine historique, culturel et artistique ;
- Lutter contre la canalisation de la nouvelle création du patrimoine artistique et artisanal vers le nord¹¹⁵ ;
- Créer ou maintenir une dynamique de développement ;
- Créer des outils d'une solidarité entre les Etats (Burundi, Ouganda, Rwanda, Kenya) et avec le reste du monde à travers les trois éléments constitutifs d'un « Eco-Grenier Culturel¹¹⁶ » : un musée, un organisme de microcrédit (microfinance), un centre artisanal ou culturel au sens large (alphabétisation, formation, manifestations, etc.).

2. Approche théorique d'un « Eco-Grenier Culturel¹¹⁷ »

Les habitants qui constituent à la fois le sujet et l'objet de l'« Eco-Grenier Culturel » sont l'ensemble de la population qui s'inscrit dans un cadre territorial ou spatial déterminé (zone éco-climatique ou une région naturelle) partageant une même culture et les mêmes productions agricoles ou soudés par celles-ci. Mais puisque l'identité est évolutive et se construit tout au long de la vie, l'ensemble de cette population partageant les mêmes destins doit être considéré non seulement de l'intérieur mais aussi de l'extérieur, dans ses relations avec les autres habitants qui

¹¹⁵ Les « Eco-Greniers Culturels » peuvent aussi jouer le rôle du Grenier, de réservoir patrimonial.

¹¹⁶ On pourrait aussi les appeler « Grenier patrimonial » ou « Grenier culturel et patrimonial ».

¹¹⁷ Cette analyse repose largement sur DE VARINE Hugues (1978), « L'écomusée », dans DESVALLÉES André, Vagues, Une Anthologie de la nouvelle muséologie, vol. 1, MNES, 1992, p. vol. 1, 457-486.

l'entourent. De même, les besoins de ses membres ne se limitent pas à une vie en circuit fermée : la plupart nécessitent une ouverture sur le reste du monde.

Il est aussi nécessaire de noter que les territoires africains, ruraux ou urbains, constituent un des noyaux de l'identité culturelle africaine à travers les échanges sociaux, spirituels, culturels et économiques qui s'y sont déroulés au fil du temps, et qui ont donné naissance à des créations uniques au monde, qui s'expriment à travers leurs patrimoines matériels et immatériels. La valorisation des richesses culturelles et patrimoniales, à l'intérieur des territoires qui représentent de nouveaux espaces de cohérence, renforcerait la dimension culturelle de ces territoires, et apporterait sans doute, une amélioration des conditions de vie des populations africaines. Pourtant, ces ressources culturelles et patrimoniales sont aujourd'hui confrontées à des défis majeurs liés au développement humain. En effet, on leur accorde peu d'intérêt et la valorisation de leur apport dans la lutte contre la pauvreté qui demeure le souci premier des Africains, ne reçoit pas la priorité requise (DIDJANI-SERPOS, FAURE, 2006, p. 5).

En termes d'objectifs, un « Eco-Grenier Culturel » est un instrument du développement de l'ensemble des populations partageant le pire et le meilleur. Il ne vise pas exclusivement la connaissance. La contribution à l'amélioration des conditions de vie de la population est sa raison d'être principale. Ce type de musée conserve en vue du développement. Le développement prime sur la connaissance¹¹⁸. Ce développement s'appuie sur l'ensemble des ressources naturelles, humaines, techniques, intellectuelles, spirituelles, matérielles de cette communauté ayant presque une même identité et destin.

Concernant le patrimoine territorial¹¹⁹, quatre cas peuvent se présenter : le patrimoine foncier ou naturel, le patrimoine alimentaire ou agricole, le patrimoine possédant une fonction actuelle que l'on peut maintenir *in situ* ou transférer aux lieux choisis, le patrimoine artistique, historique ou culturel susceptible d'être muséalisé. Ainsi, définir et inventorier le patrimoine pour avoir une image générale des richesses patrimoniales d'un territoire est une démarche importante qu'il ne faut pas

¹¹⁸ On tient compte de la priorité actuelle ou du moment en Afrique. La connaissance est nécessaire, mais elle n'est pas une priorité. Quand le paysan africain aura amélioré sa condition de vie, il s'intéressera au musée. Un proverbe dit que le ventre affamé n'a point d'oreille.

¹¹⁹ Après le territoire et la communauté ou la population, le patrimoine intervient comme troisième support de l'« Eco-Grenier Culturel ». Il faut noter que la communauté n'est pas que le bénéficiaire de l'« Eco-Grenier Culturel », elle est aussi l'acteur de sa création et de son fonctionnement, et cela, pour deux raisons : elle est à la fois propriétaire et utilisatrice du patrimoine. Elle est donc doublement légitime pour faire partie de l'organisation et des circuits de décision. Les questions sont : où la placer dans l'organigramme, comment la faire représenter, quel poids donner à sa voix, dans le débat et dans la décision ? C'est son statut (public, mixte ou privé) qui détermine sa place (DE VARINE, 2017, p. 231). Pour son statut et son degré d'implication, j'y reviendrai. Ce territoire est le cadre physique de la communauté et de son patrimoine. Sa détermination est donc un préalable, mais elle doit pouvoir évoluer avec le temps (DE VARINE, 2017, p. 230).

ignorer. La tâche essentielle d'un inventaire est de constituer, sur un territoire¹²⁰ considéré, un ensemble documentaire accessible à tous, tant pour la sensibilisation et la formation des habitants ou de la population que pour aider les responsables du projet (et même les élus) à gérer, et à développer le territoire sur le plan culturel, social et économique (DE VARINE, 2017).

Dans le contexte de l'« Eco-Grenier Culturel », le travail d'inventaire s'appliquerait, « outre le patrimoine alimentaire et les espaces agricoles, naturels déjà évoqué », à l'ensemble du patrimoine, qu'il soit matériel ou immatériel (BARILLET, JOFFROY et LONGUET, 2006, p. 98-102). L'enjeu principal n'est pas, de conserver ce patrimoine, mais de l'associer au développement du territoire (DE VARINE, 2017, p. 233).

D'une manière générale, les civilisations parfois prestigieuses qui se sont succédé sur le continent africain ont légué à ce continent de nombreux patrimoines. Du façonnage d'objets courants jusqu'à l'aménagement du territoire, les africains ont su exploiter avec créativité les ressources naturelles pour assurer leur survie, dans des contextes parfois difficiles, ou encore dans le cadre de migrations forcées. Cette inventivité a produit des résultats ingénieux dans des domaines aussi variés que la pharmacopée, le mobilier, les objets usuels et culturels, l'habillement ou encore l'apparat. L'originalité des peuples africains s'exprime également dans la manière d'appréhender et d'aménager le territoire, de gérer les ressources naturelles, d'organiser l'habitat, riche de multiples architectures, etc. Mais il faut noter que des pans entiers du patrimoine africain ont disparu, et ceux qui ont pu être jalousement conservés restent souvent très menacés par l'action des éléments naturels (pluie, vents, végétation,) mais aussi les conditions physiques et sociales de leur protection ou entretiens changent, parfois drastiquement (respect des interdits, savoir-faire,) engendrant des conditions défavorables (BARILLET, JOFFROY et LONGUET, 2006, p. 8). En plus du patrimoine agricole, force est de constater qu'un « Eco-Grenier Culturel » prend aussi en compte d'autres types du patrimoine représentatif du territoire¹²¹, en fonction de la nature du projet mais surtout si ces autres aspects du patrimoine répondent à l'objectif de développement ou participent à

¹²⁰ Lorsque le territoire est nettement défini et qu'il peut être considéré comme validé par la population, il reste à le documenter (constituer un centre de documentation).

¹²¹ L'« Eco-Grenier Culturel » est lié à un territoire et chaque territoire est différent et a ses propres caractéristiques, comme il a son propre patrimoine. Le territoire en question mérite une réflexion : quelle est sa cohérence, aux sens géographique, politique, administrative, historique, ses rapports avec les autres territoires (DE VARINE, 2017, p. 175-176).

l'amélioration des conditions de vie de la population. Dans le cadre de la création des « Eco-Greniers Culturels », peuvent être collectés¹²²:

- Le territoire et les hommes (la géographie, l'histoire, les gens, relation au paysage et à l'environnement) ;
- La société ou la vie sociale considérée dans ses multiples aspects : la vie spirituelle (croyances), la vie domestique (alimentation, famille, habitat), l'économie (biens de consommation, agriculture, tourisme, les ressources naturelles), la vie intellectuelle (écoles),.
- L'histoire (ancienne et récente).

Ainsi, intégrer au projet d'authentiques traits d'identités urbaines, régionales ou locales aide à accroître la spécificité et l'originalité d'un projet de « musée ». Ne pas avoir accordé assez d'importance à l'identité régionale, provinciale ou locale comme moyen de se distinguer peut causer l'échec d'un tel projet¹²³. D'un autre côté, mettre trop l'accent sur les particularités locales comme facteur de distinction fait courir le risque de créer un monde artificiel (PLAZA, HAARICH, 2015, p. 53). Il faut donc être en mesure de doser. Dans le contexte d'« Eco-Greniers Culturels », le culturel, le social et l'économique constituent les piliers du projet.

De la conception à la réalisation, les moyens et les méthodes doivent être soigneusement réfléchis si l'on veut réussir le projet (le personnel, la gouvernance, l'inventaire du patrimoine et les collections¹²⁴ nécessaires, les relations et les partenariats, les financements, doivent être soigneusement étudiés). Contrairement au musée traditionnel constitué d'une collection et qui, une fois inauguré, continue à vivre de sa collection et à la faire vivre de son mieux, l'« Eco-Grenier Culturel » (ou

¹²² Il faut savoir qu'on n'a pas affaire à un musée ethnographique, disciplinaire ou purement d'agriculture. Les « Eco-Greniers Culturels » sont des « musées » de territoires dont le territoire de référence est inclus dans le nom et dans les documents statutaires l'« Eco-Grenier Culturel ». Ce dernier est consacré à la valorisation et au développement de ce territoire, à partir de ce patrimoine et avec sa communauté (une population qui partage un territoire, avec son climat, son environnement, ses paysages, son mode de vie, sa vie politique, économique et administrative, son histoire, parfois une langue ou un dialecte). C'est aussi une population qui dispose collectivement de son propre capital social, fait de nombreux éléments : solidarité, créativité, richesse de savoir et de compétences, confiances en soi et dans les autres, traditions, etc. (DE VARINE, 2017, p. 117).

¹²³ Ici je fais allusion au projet d'« Eco-Greniers Culturels ».

¹²⁴ Contrairement au musée classique, et à sa définition la plus courante, qui est celle de L'ICOM, l'« Eco-Grenier Culturel » n'est pas centré sur une collection. Son objet n'est pas de constituer une collection et ensuite de la gérer, c'est-à-dire de la gérer, de la conserver, de la mettre en valeur, de la présenter au public. Il ne collectera que le patrimoine qui ne peut être conservé *in situ* ainsi que le patrimoine reconnu par la communauté comme devant entrer dans le trésor commun pour être transmis (DE VARINE, 2017, p. 190). Le patrimoine alimentaire doit être rassemblé pour ne pas dire collecté, pour être stocké en vue de l'obtention d'un crédit bancaire mais aussi pour être valorisé culturellement comme je l'ai largement dit. Il est envisagé que les stocks de produits agricoles soient aménagés comme une réserve visitable à l'instar d'un musée classique en respectant certains principes : la fonctionnalité, l'accessibilité, la consultation, la sécurité, la préservation. Dans le cadre de ce « musée » de mon rêve, le stock alimentaire assure une double mission : la conservation à des buts commerciaux et la diffusion à des fins culturelles.

communautaire) se veut une idée, une envie, qui doit se transformer en projet, puis en intention et enfin en organisme vivant changeant avec les circonstances, les générations. Ce type de musée est, comme le disait Maurizio Maggi, le produit d'un pacte entre la communauté, le territoire et le patrimoine : sa forme, son contenu, ses activités, ses modes d'expressions sont le fruit d'une lente gestation qui associe les individus et des groupes issus de la communauté¹²⁵. Il a un budget qu'il doit sans cesse négocier auprès des partenaires variables et souvent précaires (DE VARINE, 2017, p. 173).

En outre, la population doit comprendre pourquoi on s'intéresse au patrimoine. Dans le contexte du présent ouvrage, on s'intéresse au patrimoine pour sa valeur culturelle, sociale et économique¹²⁶. Ainsi, préserver le patrimoine, c'est choisir la réappropriation d'un peuple par sa mémoire, une réappropriation qui peut être au cœur d'un projet collectif¹²⁷ porteur de cohésion sociale¹²⁸. Le faire connaître, c'est aussi contribuer à une meilleure connaissance mutuelle entre les communautés¹²⁹ présentes sur un territoire, chacune porteuse de sa propre culture, qui grâce à cela peuvent vivre ensemble. C'est enfin favoriser le maintien de l'équilibre qui implique la reconnaissance, le respect des différences et de l'identité culturelle de chaque peuple et de ses composantes, un enjeu déterminant pour une politique de développement durable (BARILLET, JOFFROY et LONGUET, 2006, p. 26). A cet effet, il faut reconnaître la diversité des structures et organiser une politique du patrimoine en fonction de cela. Les petits musées d'identité locale doivent assumer leurs différences et inventer une autre forme de développement plutôt que de rivaliser avec les grandes structures. Ces musées modestes tels que les « Eco-Greniers Culturels » ne doivent pas normer leur fonctionnement et leur présentation sur les lieux de référence. Au lieu de poursuivre dans cette voie, le plus intéressant serait qu'ils trouvent des règles nouvelles pour être des lieux privilégiés de la différence et du développement. Sans normaliser, ni abolir le charme des petites

¹²⁵ Si la communauté englobe tous les habitants d'un territoire, ceux-ci peuvent être classés dans des catégories différentes, en fonction de leur rapport au territoire, car leur relation au patrimoine, donc à l'« Eco-Grenier Culturel », est différente pour chacune. Hugues de Varine fait cette distinction : les autochtones (les résidents), les temporaires, les originaires, les nouveaux. Ces distinctions sont importantes et doivent faire l'objet d'une attention particulière lors de diagnostics et des évaluations. D'autre part, l'intégration des temporaires lorsqu'ils sont nombreux et surtout s'ils sont étrangers par la langue et par la culture, est un objectif important que l'« Eco-Grenier Culturel » peut inscrire dans ses priorités. Ces étrangers sont en effet des fenêtres culturelles ouvertes sur l'extérieur, qui peuvent enrichir convenablement la vie culturelle locale et porter un regard différent sur le patrimoine (DE VARINE, 2017, p. 181).

¹²⁶ Il s'agit de permettre aux habitants d'un territoire où un « Eco-Grenier Culturel » est implanté de prendre conscience de leur patrimoine, et de déterminer leurs choix de développement (MAIROT, 1997 cité par CHAUMIER, 2003, p. 248).

¹²⁷ La création des « Eco-Greniers Culturels » peut s'expliquer dans ce contexte.

¹²⁸ Dans les pays en perpétuels conflits ethniques, un projet porteur de cet objectif est important.

¹²⁹ Outre le patrimoine alimentaire ou culinaire, des patrimoines diversifiés peuvent être rassemblés, en Ouganda et au Kenya, je l'ai dit, suite à leur diversité ethnique et culturelle.

structures et des choix faits localement, il est possible que l'Etat respecte l'intégrité, l'indépendance et l'histoire des sites, tout en leur apportant une aide. Le professionnel peut écouter, proposer et permettre un processus d'acculturation, en invitant le local à une nouvelle vision. Devrait être reconnue l'identité même du « musée », le type de muséographie à laquelle le « musée » se rattache et le type de développement (CHAUMIER, 2003, p. 246-247). Dans une perspective de développement, il apparaît clairement que les projets, même techniquement bien étudiés, mais qui n'intègrent pas assez les aspects culturels, savoir et savoir-faire locaux, ont peu de chance de réussir. Le patrimoine peut être concrètement un instrument de développement économique et territorial, grâce à sa mise en valeur touristique, mais aussi comme vecteur de promotion du territoire (BARILLET, JOFFROY et LONGUET, 2006, p. 26).

En terme de pédagogie globale, ce patrimoine qui reproduit, en deux ou trois dimensions lorsqu'il s'agit d'objets matériels et, pour les biens non tangibles¹³⁰, par tous les moyens d'expression et de présentation, les habitants ou la population d'un territoire sous tous ses aspects, sert de matériau et de vocabulaire, dans le cadre de l'« Eco-Grenier Culturel », à une pédagogie globale. Celle-ci prend en compte tous les problèmes de cette population actuelle et toutes les questions¹³¹ que pose son avenir pour les traiter en faisant appel à la conscience et à l'initiative créatrice de la population elle-même. Dans le cadre de l'« Eco-Grenier Culturel », la prise en compte d'une banque agricole ou d'une microfinance dans ce type de musée constitue une solution originale aux problèmes posés par la crise alimentaire en Afrique orientale. Cependant pour y arriver, cette nouvelle structure doit tenir compte de plusieurs enjeux :

- La connaissance des caractéristiques, spécificités ou de l'identité de cette population. Il s'agit du patrimoine qui est à l'intérieur du territoire considéré ou couvert par l'« Eco-Grenier Culturel » ;
- La découverte de la complexité de la problématique du territoire couvert par l'« Eco-Grenier Culturel », au-delà des questions relevant exclusivement des intérêts personnels. L'avenir de tous étant conditionné par la manière dont chacun pose les problèmes collectifs, il est essentiel que cette problématique ne reste pas le domaine réservé de fonctionnaires délégués par l'autorité centrale ou d'élus mis en situation de notables détenteurs du savoir et du pouvoir. « L'Eco-Grenier Culturel » peut agir par exemple en organisant des contacts répétés entre groupes de population (association ou cellules naturelles de voisinage ou de catégories socio-professionnelles) sur des sujets tels que la justice, l'habitat, l'école, la production alimentaire, les droits de l'homme, les conflits ethniques, les élections et les mandats, la polygamie, les loisirs, la santé, le sous-développement, l'environnement, etc.

¹³⁰ Le patrimoine immatériel lié à la production agricole par exemple.

¹³¹ Par exemple la dégradation du patrimoine naturel au sens de l'environnement naturel, l'usage inadéquat des forêts, parcs et aires protégées, la sous-alimentation, la pauvreté, etc.

- L'ouverture aux indispensables apports extérieurs soit à titre d'éclairages complémentaires, soit comme participation technique à la recherche de solution ;
- La prise en charge, d'une façon expérimentale, par la population elle-même de quelques problèmes exemplaires (ici surtout liés à la mauvaise gestion foncière et des réserves dites protégées et à la dégradation de l'environnement, le manque d'intrants agricoles, manipulation de la jeunesse par les politiques, etc.) par lesquels le processus complet de développement peut être appliqué : repérage, étude, recherche et choix de solutions, mise en œuvre, critique et évaluation.

Quant à l'organisation de l'« Eco-Grenier Culturel », le programme tant au niveau de la conception générale de l'institution que de la mise au point des grandes lignes de son action, doit être de la responsabilité des usagers et des acteurs¹³². Faire participer¹³³ tous les acteurs et les usagers à l'élaboration des projets qu'un territoire (commune, province, région,) met en place permettrait d'améliorer considérablement la qualité des décisions prises. Cette démarche permet de produire des résultats meilleurs et plus durables et d'établir des relations de confiance entre les différents groupes d'intérêts (BARILLET, JOFFROY et LONGUET, 2006, p. 46-50). L'élaboration du programme, élément indispensable de la pédagogie globale est en soi une démarche formatrice de l'esprit d'analyse, des capacités de choix critiques, des capacités de solidarité communautaire. Elle doit être réalisée selon les modalités à définir dans chaque cas.

C'est à ce stade que les implantations et les localisations des activités permanentes et temporaires, les thèmes prioritaires des activités, les équipements à mettre en place, les grandes lignes des méthodes d'approche et de mobilisation de la population peuvent être décidés. L'action de l'« Eco-Grenier Culturel », en application du programme, est l'œuvre commune des techniciens et des usagers devenus respectivement animateurs de cette réalisation et acteurs du développement communautaire. Certes, les solutions techniques et les moyens matériels sont aux mains des techniciens, mais la mise en œuvre et l'exploitation d'éléments du patrimoine, l'essentiel de leur interprétation et leur consommation incombent aux acteurs. Mais il ne s'agit pas ici d'une division du travail reproduisant exactement les méthodes des musées classiques. La gestion de l'« Eco-Grenier Culturel », c'est-à-dire son fonctionnement matériel et administratif, et surtout son financement doit

¹³² Pour approfondir cet aspect, voir le guide à l'intention des collectivités locales africaines : <http://whc.unesco.org/uploads/activités/documents> (en ligne) consulté en juillet 2021.

¹³³ La question de la participation est aussi analysée dans un autre chapitre dans une perspective de favoriser l'audience, la fréquentation, la diversification et la fidélisation des publics (pour le cas des musées existants réorganisés) et pour les publics de passage ou touristiques que l'« Eco-Grenier Culturel » se doit d'accueillir. Pour ce dernier cas, la participation intervient à des fins de confiance et de responsabilisation.

aussi être sérieusement réfléchi¹³⁴. Aussi, son financement, ses activités (inventaire, présentation de la communauté à elle-même et à des visiteurs), l'information et la recherche opérationnelle en vue de la décision politique d'aménagement et de développement, l'ouverture sur l'extérieur destinée à encourager l'innovation et l'analyse comparative, l'insertion de l'école dans le système de l'« Eco-Grenier Culturel » (interaction entre la structure scolaire et la communauté), sa relation avec le monde politique¹³⁵ et sa place dans l'aménagement du territoire doivent être pris en compte, de la conception à la mise en place effective (De VARINE (1978) cité par DESVALLÉES, 1992, p. 478-486).

3. Forme, contenu et fonctionnement

La forme ou l'option choisie constitue un dispositif traduit en plein air¹³⁶. Les réserves naturelles protégées peuvent constituer les lieux d'expérimentation. Dans ces lieux seraient érigés les bâtiments construits et équipés d'ustensiles domestiques, agricoles, artisanaux, etc. Concernant les caractéristiques du territoire, ma conception est la suivante : chaque habitat est conçu et réalisé tel un lieu de vie. L'intérieur de chaque habitat est réparti en plusieurs pièces : une cuisine et des réserves pour aliments et objets nécessaires à la vie des personnes qui y vivent. Les maisons sont conçues avec leurs équipements : des ustensiles de cuisine, des boissons traditionnelles alcoolisées, des jarres pour l'eau, des barattes pour le lait, des céréales, le miel, les herbes à priser... peuvent être disposés dans chacune de ces maisons

¹³⁴ L'« Eco-Grenier Culturel » étant un instrument de développement communautaire territorial, il est normal et nécessaire que la part la plus importante du financement et des moyens d'actions émane de la communauté elle-même (DE VARINE (1978), Voir à ce sujet, DE VARINE (1978) « L'écomusée », dans DESVALLÉES André *Vagues, Une Anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 1, MNES, 1992, p. 478).

¹³⁵ Une assistance réellement au service des initiatives locales peut permettre de les soutenir, de les accompagner et de les interroger sans les contraindre à changer de forme et de vision. Il ne s'agit pas d'appliquer un schéma uniforme et centralisateur, mais de mettre en œuvre une réelle politique d'accompagnement et affirmation des spécificités locales à partir des visions d'ensemble (CHAUMIER, 2001, p. 247-248).

¹³⁶ Bien que le modèle proposé combine l'« ouvert » et le « couvert », je précise qu'il ne s'agit pas des musées ethnologiques de plein air. Les « Eco-Greniers Culturels » en question peuvent donner matière à la présentation de réalisations nouvelles ou d'expériences. Ils peuvent couvrir l'ensemble des objectifs fondamentaux du musée à leur manière. La population locale peut y trouver un tableau de ses origines, et jusqu'à l'empreinte encore chaude d'un passé récent, qui s'y sent encore concernée par l'évocation de son présent et la prévision de son avenir que les « Eco-Greniers Culturels » l'encouragent à construire. Voir à ce sujet, (RIVIÈRE Georges Henri, « rôle du musée d'art et du musée de sciences humaines et sociales », dans DESVALLÉES André, *Vagues, Une Anthologie de la nouvelle muséologie*, Vol. 1, Ed. MNES, 1992, p. 315). Il ne s'agit plus seulement, comme dans les musées de plein air, de présenter des objets et des milieux, mais de penser les « Eco-Greniers Culturels » en atelier ; les visiteurs ne se contentent pas de contempler les objets exposés, mais assistent à leur utilisation, voire encore les utilisent eux-mêmes. Voir à ce sujet, ALTHAUS Peter F., « Musée ouvert une expérience pilote », dans DESVALLÉES André, *Vagues, Une Anthologie de la nouvelle muséologie*, Vol. 1, Ed. MNES, 1992, p. 436).

traditionnelles disposées en plein air. Le dispositif donne ainsi l'impression de se trouver dans un foyer plein de vie (NTIRO, 1981, p. 250).

D'autres bâtiments sont destinés à accueillir les stocks de productions agricoles déposés par les agriculteurs pour pouvoir obtenir les crédits bancaires. Il s'agit de types de musées où les gens peuvent entrer sans devoir pousser de lourdes portes. Le but n'est pas de faciliter l'accès aux « objets mais à un lieu où le territoire couvert par les « Eco-Greniers Culturels » se réfléchissent, où les structures sociologiques, économiques, politiques, de ce territoire gagneraient en clarté et en lisibilité. L'idéal serait, au fond, que la situation actuelle des musées classiques soit inversée et que l'« ouvert et le couvert » soient combinés (ALTHAUS cité par DESVALLÉES, 1992, p. 424).

On peut ainsi les considérer comme des musées-auberges qui proposent aux visiteurs (venant d'ailleurs) le partage d'un lieu de vie, c'est-à-dire une démonstration en continu des savoir-faire traditionnels (toutes les activités pratiquées par une famille à l'intérieur de sa maison) des habitants d'une même zone éco-climatique. Ce faisant, on s'éloigne de l'exposition d'objets inertes. L'identité est ici mise en œuvre par la culture matérielle, la technologie traditionnelle et leur actualité. Il s'agit d'exposer les éléments vivants de la culture locale pour des hôtes venus de toutes les communautés ou de partout (ROUE, 2004, p. 133). Il ne s'agit pas en outre d'un lieu où des spectateurs viennent admirer une exposition inerte. Ils peuvent aussi assister à des démonstrations permanentes de savoir-faire. Avant tout, ils viennent partager un lieu de vie. Les familles locales¹³⁷ peuvent recevoir ceux qui viennent manger un repas traditionnel, qu'ils soient des habitants de la localité, des visiteurs venant d'autres zones éco-climatiques ou des touristes. Pour ces derniers, ils peuvent bénéficier de l'hospitalité dans ces cases familiales qui sont en même temps des lieux d'exposition (démonstration) et de vie. Les visiteurs de passage peuvent aller s'endormir après des discussions au coin du feu. Concernant les cases familiales, il faut qu'elles soient conçues de manière à ce qu'un grand nombre d'activités se déroulent en même temps dans un espace large. Dans ce contexte, il est intéressant de choisir des couples d'âges murs qui doivent être là pour jouer en quelque sorte leur propre rôle, par plaisir ou par conviction personnelle, pour offrir un tableau de leur culture vivante à leurs hôtes, comme lorsque de la famille lointaine leur fait l'honneur de leur rendre visite (ROUE, 2004, p. 133-134). A cet effet, on est loin d'un discours muséal rigoureux mais plutôt la mise en scène d'une culture locale en acte. Le concept d'exposition est ici remplacé par celui de « démonstration ». On n'expose pas. On s'expose plutôt. Il s'agit des expositions simples, reflets des préoccupations quotidiennes (alimentaires, sociales...). N'est-ce pas une façon de « faire le pont entre les riches et les pauvres, les instruits et les non-scolarisés, entre les cultures privilégiées et les défavorisées, entre le grand art et l'art populaire » (KINARD, 1992, P. 101) ?

L'objectif n'est pas seulement de conserver le passé, mais aussi de construire le présent et l'avenir à partir de la tradition (DUBUC, TURGEON, 2004, p. 15). A

¹³⁷ Le musée n'est pas habité en permanence. Il est plutôt animé pendant les heures d'ouvertures.

propos de l'ouverture à la contemporanéité, on peut imaginer un projet fondé sur la valorisation identitaire communautaire par la création, l'élaboration de nouvelles formes matérielles inspirées d'éléments de la culture traditionnelle. A partir d'éléments traditionnels encore en usage dans chaque zone éco-climatique, on peut imaginer de nouvelles fonctions pour ces mêmes objets et en créer de nouveaux pour y répondre. Dans ce contexte, les œuvres sont exposées dans le but de mettre en valeur les créations. Ceci est une manière d'inscrire la modernité à l'intérieur de la culture traditionnelle et de favoriser la culture intergénérationnelle. C'est en outre une pratique qui permet d'offrir un présent au passé et un espoir dans le futur. Aux prises avec une exposition permanente qui est loin de refléter la véritable culture, on pourrait se questionner sur la façon de rendre plus pertinent les nouveaux types de musées ici étudiés afin de mieux représenter ou mettre en évidence la vraie signification de l'appellation « Eco-Grenier Culturel » considéré comme un véritable lieu de vie (DUBUC, TURGEON, 2004, p. 16). N'est-ce pas une voie par excellence pour « se libérer des présupposés muséographiques imposées par l'occident » (GALINIER, 2004, p. 102) ? En outre, la collection qui est le point central du musée classique est replacée à la périphérie pour être remplacé par l'humain, à qui les « Eco-Greniers Culturels » sont destinés. Ils ne s'adressent pas aux touristes de passage mais à l'individu qui vit dans le territoire dans lequel les structures sont installées. Ce territoire, cet environnement dans lequel les gens vivent et meurent, est la deuxième dimension dans laquelle s'inscrivent ces institutions. Ces « musées » peuvent dépendre des grands musées nationaux pour leur(s) besoins matériels, mais le mieux est qu'ils soient complètement indépendants au point de vue fonctionnement (KINARD, 1992, p. 105).

On peut encore préciser que ces types de musées s'adressent prioritairement à leurs populations, à leurs problèmes et à leurs frustrations car, « les gens qui n'ont pas un endroit décent où vivre ou qui manquent de compétences pour le travail ne peuvent avoir de l'intérêt pour la pollution de l'air. Ils doivent se concentrer sur les batailles à mener pour survivre, se loger, s'habiller et pour éduquer leur famille » (KINARD, 1992, p. 105). Lors du premier colloque international de Gao (Mali) sur le rôle des musées dans les régions sahariennes, en 1976, Alpha Oumar Konaré abonde dans le même sens en déclarant ceci : « On ne peut pas amener une population toujours galopante à la recherche d'une alimentation à s'intéresser à l'archéologie, ou aux musées, aux peintures rupestres, tout simplement parce qu'il s'agit de sa culture et de son développement futur. Le préalable c'est l'alimentation ; c'est d'abord fixer l'homme » (KONARE, 1985, p. 308). Et Jacques Kinard d'ajouter : « Il faut alors commencer là où les gens sont et dans les situations où ils se trouvent. On ne peut pas se contenter d'accrocher les tableaux sur les murs, à moins que l'on démontre clairement que ces tableaux sont en relation avec les conditions des gens et qu'ils leur offrent de l'espoir pour une vie meilleure ». Kinard s'interroge encore : « Comment le musée peut-il présenter des objets historiques sans relation aucune avec les problèmes sociaux et auxquels les gens puissent s'identifier, du fait qu'ils n'ont aucune base de référence et qu'une interprétation n'est donnée avec des mots compréhensibles par tous » (KINARD, 1992, p. 105-106) ?

Au point de vue des expositions, le produit recherché est, dans le cadre de ce livre, une exposition par laquelle les gens peuvent se voir comme ils sont, voir ce qu'ils pourraient être et imaginer quelles actions ils pourraient entreprendre pour améliorer leur condition. Au moment où la population discute des problématiques du territoire (zone éco-climatique dans le cas de cette publication), ces genres de musées deviendraient une oreille attentive. Son discours pas toujours articulé, pourrait indiquer les solutions à expérimenter personnellement et d'une façon qui semblerait la plus opportune. Le rôle des « Eco-Greniers Culturels » est d'offrir les choix de l'expertise technique, de la formation et des occasions afin que la population développe sa propre institution et ce faisant, améliore sa qualité de vie. Il en découle ainsi que leur rôle est d' « attirer l'attention sur les problèmes urgents et d'inspirer les gens à se dépasser (KINARD, 1992, p. 107). Un « Eco-Grenier Culturel » n'est pas un musée d'art, d'histoire, d'archéologie, d'ethnologie, de sciences, d'environnement. Il n'a plus de limites si ce ne sont les limites mêmes de l'homme. Ce musée présente tout en fonction de l'être humain : son environnement, ses croyances, ses activités, de la plus élémentaire à la plus complexe. Le point focal n'est pas l'objet mais l'homme dans sa plénitude. Le passé intervient pour bien comprendre et vivre le présent et s'appêter à affronter tout changement. Toute recherche devient multiforme et pluridisciplinaire, toute mesure de conservation et toute animation deviennent, dans ce contexte de l'Eco-Grenier culturel, des moyens d'intégration culturelle et de développement humain. Ainsi, la notion statique de connaissance gratuite et se suffisant à elle-même est remplacée par la notion dynamique d'enrichissement permanent, de développement (DE VARINE, 1992, p. 59).

En synthèse, les structures comprendraient entre autres : Un « musée¹³⁸ », une banque agricole qui octroie des crédits bancaires, et un centre de formation socio-culturelle qui comprend un centre artisanal. Les « Eco-Greniers Culturels » sont donc à la fois, des lieux d'interaction entre l'homme et le milieu naturel dans lequel il vit, et des lieux de revendications sociales ou de discussions sur les enjeux actuels. A travers leurs activités ou actions éducatives, les tâches qu'ils peuvent réaliser sont multiples (NDIAYE, 1995, p. 42-47) :

- Illustration des traditions de conservation des sols et de protection des peuplements biologiques. Il s'agit de démontrer le souci des générations antérieures d'exploiter les richesses de la nature, tout en les ménageant. Cet objectif s'inscrit dans la stratégie de lutte contre le dépeuplement animal ;
- L'écologie ou la pollution causée par l'homme, en relation avec la sauvegarde des beautés de la nature. Ce point insiste sur les dangers multiples des activités humaines : pollution des eaux et de l'atmosphère,

¹³⁸ Qui, parmi ses missions, gère et valorise culturellement les productions agricoles stockées moyennant les récépissés.

déforestation par les feux de brousses et les abattages incontrôlés, chasse et pêche non contrôlées ;

- La protection de la variété génétique et le maintien de la possibilité d'étudier la nature. Il s'agit d'attirer l'attention sur la disparition de certaines espèces végétales et animales, dont l'existence est nécessaire à l'équilibre de l'écosystème. Cet objectif vise aussi à assurer l'accès à l'étude de la nature, en tant que milieu biologique privilégié de l'homme ;
- L'histoire, la géographie et la culture en raccourci : le but est de montrer la place de la région, province, district (selon la répartition territoriale de chaque pays ou du territoire de l'institution en question), les fondements historiques, géographiques, culturels et politiques de cette appartenance ;
- La redécouverte du patrimoine culturel par la création d'un réseau de collecte et d'acquisition des témoins matériels et non matériels, l'exposition étant au service d'une culture en acte et en activités (démonstrative et participative), et la visite étant structurée de manière à stimuler et renforcer la curiosité, à capter l'attention ;
- L'animation : la première démarche serait de susciter la formation d'associations chargées d'animer les « Eco-Greniers Culturels » par l'exploitation et la réactivation des contes, des légendes et mythes. Il est important d'organiser régulièrement des groupes scolaires et d'ateliers de jeunes ;
- L'observation de changements : en vue d'analyser les changements en cours, afin d'en faire des thèmes de communication ou d'exposition ; le plus intéressant serait de créer une équipe regroupant les membres de différents secteurs de recherche du patrimoine naturel et culturel, etc.

Ainsi, il s'agit de nouveaux musées perçus comme un complexe d'aires ouvertes où les trois composantes d'un « Eco-Grenier Culturel » et d'autres traits caractéristiques du territoire introduisent à la visite. Il s'agit en outre d'un véritable conservatoire au sens plus large du terme, une école de démonstration et d'enseignement des arts et métiers artisanaux anciens et modernes (ABANDE, 1995, p. 49). En plus des trois principaux éléments (musée, microcrédit, centre culturel) de ce type de musée, certaines thématiques en relation avec les traits caractéristiques du territoire peuvent être traitées : textiles (fabrication et traitement), vannerie, poterie, métallurgie, architecture traditionnelle, élevage, pêche, agriculture, technique de stockage et de transformation des produits alimentaires, art culinaire, pharmacopée locale, etc. Il s'agit d'institutions gérées par les habitants pour servir d'instrument à leur propre promotion culturelle, sociale et économique. Au point de vue architectural, il est pertinent que ces institutions soient en harmonie avec le paysage architectural local. Compte tenu de leur contenu, il est avantageux qu'il leur soit, comme je l'ai déjà mentionné, attribué le maximum d'espace, tout en prévoyant leurs extensions ultérieures (ABANDE, 1995, p. 49). Les formes, les missions, les

contenus peuvent être analysés en fonction des spécificités des pays et de leurs lieux d'implantation. Ce qui mérite d'être commun est la mise en interaction entre les patrimoines naturels et culturels, le fait d'être un carrefour, un lieu d'affaires où tous les segments de publics se retrouvent. En Afrique orientale, les patrimoines culturels et naturels (surtout en Afrique orientale anglophone) sont variés et ceci favorise une offre diversifiée.

Au sein des espaces choisis, le travail consisterait à réfléchir à la qualité des contenus, la finalité des types de musées créés, le cadre institutionnel, les partenariats et les moyens, les conditions d'accès et de visites, la particularité des parcours ainsi qu'un tourisme culturel qui intègre la pluralité des richesses des espaces concernés. Les objectifs culturels et touristiques (faire découvrir pour attirer les publics diversifiés) et socio-économiques (amener notamment les habitants à connaître leur patrimoine, à se l'approprier, à participer à sa préservation et sa promotion en faisant du patrimoine un outil de construction du lien social et de développement) sont aussi visés (CLAVEL-LEVEQUE, 2000, p. 166). Cela implique de mettre en œuvre des partenariats multiples et efficaces pour fonctionner localement et en réseaux. Les historiens, les archéologues, les environnementalistes, les géographes, les acteurs sociaux et économiques peuvent être mobilisés pour mieux saisir la réalité qui ne peut, actuellement être saisie par une seule discipline. Dans un tel projet, un regard interdisciplinaire est nécessaire. Aussi, les « musées » en question peuvent s'attacher à programmer des manifestations fondées sur des thématiques essentielles au devenir des sociétés africaines : la situation de la femme, l'environnement, l'éducation, les cultures rurales et urbaines, l'identité et la mémoire locale. Dans tout ceci, l'usage des langues nationales en plus des langues officielles mérite d'être privilégié. De plus, il est important que le recours à la participation active des populations caractérise le fondement sur lequel pourraient se multiplier ces « musées » de développement. Dans le discours, dans les thèmes de rencontres et colloques, dans les publications et recherches universitaires, les sujets qui forment les trames des programmes peuvent s'articuler autour du patrimoine, du paysage, la microéconomie, du tourisme, des savoirs et aux produits de leurs territoires (DE VARINE, 2017, p. 127). De toute façon, c'est l'inventaire du patrimoine qui amènerait à repérer tout ce qui peut donner lieu à valorisation tant au point de vue culturel qu'économique : bâtiments, artisanats, musiques et danses, fêtes religieuses et profanes, fruits de la terre, recettes locales et ceci selon les spécificités ou caractéristiques de chaque territoire ou chaque région naturelle. L'un des buts est de faire de l'éducation au goût et de la promotion de produits naturels typiques du territoire, à la fois un sujet de recherche, un thème de fêtes populaires ou familiales, une invitation à la création et un motif d'attraction pour les touristes (DE VARINE, 2017, p. 131-132).

Pour remplir pleinement leurs missions, ces types de musées s'engageraient, à travers leurs multiples tâches, à gérer et à valoriser le patrimoine naturel ou environnemental avec un regard actualisé ou dans une perspective d'une nouvelle

écologie¹³⁹. Ceci parce que « la nature est sujette à des changements permanents, qui se produisent sur la longue durée, tantôt sur des périodes plus courtes » (DE VARINE, 2017, p. 183). En Afrique orientale tout comme ailleurs, les réserves naturelles sont parsemées dans presque toutes les provinces, régions, districts (selon la répartition géographique de chaque pays). Notons que chacune de ces entités a ses propres spécificités ou caractéristiques d'un point de vue naturel, culturel, etc. Cela étant, il en découle que l'on ne peut proposer un modèle unique des « Eco-Greniers Culturels ». Les adaptations doivent être pensées en fonction de ces caractéristiques. Dans ce contexte, ces « nouveaux » musées se présentent aussi comme des lieux de réflexion, de la recherche en mettant en œuvre une logique contraire à la perspective d'une écologie homogène et statique. Ce sont donc des lieux où la nature est abordée comme un produit social autant que naturel. Ce sont aussi des lieux de transmission de la connaissance sur la manière la plus appropriée d'intervention sur le sol (en tant que patrimoine naturel indispensable à la production agricole et à la vie humaine en général) mais surtout la façon dont les habitants peuvent le mettre à profit pour améliorer leurs conditions de vie. Il s'agit des espaces culturels qui concilient deux types d'approches : celle de la lutte contre la dégradation de l'environnement ou du patrimoine avec celle qui consiste à réduire certaines causes qui poussent le paysan à détruire l'environnement (problème de satisfaction de ses besoins fondamentaux tels que la nourriture, la scolarisation, la santé...). Il faut noter que ce qui est à la base de l'abattage des arbres et ou à la fabrication du charbon de bois, ce sont les inégalités socio-économiques. Pour protéger l'environnement, il faut donc commencer par combattre ces inégalités (ILIONOR, 2008, p. 208).

Etant donné que l'agriculture est saisonnière et que les produits stockés pour accéder au crédit bancaire sont livrés tant au « musée » qu'au propriétaire périodiquement ou à un moment donné, je considère ces produits comme des expositions temporaires. L'« Eco-Grenier Culturel » est alimenté par saison culturelle. C'est le produit physique stocké qui est livré à son propriétaire (lors du moment favorable pour la vente) mais la dimension immatérielle¹⁴⁰, je l'ai déjà dit, de ce même produit alimentaire reste sous forme d'image ou de l'audio-visuel. Les « Eco-Greniers Culturels » en question conservent les produits alimentaires et leurs

¹³⁹ La nouvelle écologie montre que cette nature n'est pas la même qu'il y a cinquante ans. Les savanes africaines, berceau de l'humanité, ont connu des configurations naturelles au sein desquelles des espèces et des écosystèmes différents ont prédominé. Les paysages ont constamment changé.

¹⁴⁰ Qu'il s'agisse de « patrimoine alimentaire », culturel, historique et artistique, le concerné les dépose avec des informations y relatives. Pour le « patrimoine agricole » (et bien d'autres), les informations sous forme audio-visuelle ou immatérielle restent conservées et valorisées au « musée ».

dimensions culturelles¹⁴¹. Etant donné que le patrimoine alimentaire « stocké¹⁴² » provient d'une même zone éco-climatique ou région naturelle¹⁴³, la dimension audio-visuelle ou le traitement de l'image liée au patrimoine culinaire¹⁴⁴, peut rester inchangé avec quelques retouches en fonction de la nouvelle fourniture¹⁴⁵ des produits lors de la saison suivante¹⁴⁶. Dans ces types de musées, force est de constater que l'offre peut ne pas être diversifiée¹⁴⁷. Cependant, la dimension culturelle liée aux produits stockés, les thèmes de l'environnement naturel, d'autres sujets sensibles qui peuvent être abordés sous diverses formes d'animations culturelles (jeux, théâtres, ateliers, conférences...), le centre socio-culturel¹⁴⁸ présent dans le dispositif, un hôtel et un restaurant, une caisse de microcrédit, etc. apporterait la diversité au sein de ces types de musées, au point de parler d'un lieu hybride.

En outre, partant de la dualité « nature et bien être des personnes », la question de la décolonisation de la notion des forêts et des réserves naturelles protégées pourrait être abordée au travers les actions culturelles ou techniques qu'ils entendent mettre en place. Leur approche partirait du postulat que la nature est modérée par les êtres humains, caractérisée par l'incertitude, la complexité et la variabilité constamment perturbée et en perpétuel changement au travers du temps et de l'espace (MENDOZA, KUHNEKATH, 2008, p. 182). Pour retourner sur la question de localisation de ces genres de musées, je rappelle que les parcs, forêts ou zones naturelles protégées par des lois (mais incohérentes) peuvent constituer des lieux d'accueil ou de leur implantation. Ceci par manque d'espace suite à la rareté des terres agricoles libres. On ne peut pas continuer à défendre la vision d'une nature vierge en oubliant la nécessité pour la population locale de trouver un moyen de subsistance économique susceptible de permettre au plus grand nombre de pouvoir vivre des ressources territoriales (TERRISSE, 2012, p. 113). Dans ces lieux,

¹⁴¹ Outre l'acte de stocker, il y a un travail scientifique et « muséologique » qui entre en jeu.

¹⁴² Ici « stocké » est l'équivalent d'« exposer ». Pendant que l'agriculteur attend que le prix soit meilleur sur le marché, les produits agricoles qu'il a stockés au « musée » sont non seulement conservés dans de meilleures conditions (fonction de conservation) mais sont aussi valorisés culturellement. Les lieux de stockage sont aménagés à l'instar des réserves visitables. On peut ainsi y découvrir les richesses ou les variétés du territoire. Les produits sont stockés par nature, par provenance et par qualité. Outre que ces lieux sont munis d'un espace d'interprétation des produits du territoire, on peut aussi interpréter ces produits sur place. Si les habitants ont déposé d'autres objets culturels, historiques et artistiques, ces collections constituent d'autres thématiques de plus, ce qui favoriserait la diversité de l'offre culturelle.

¹⁴³ Chaque région naturelle a ses spécificités culinaires, mais produit presque les mêmes cultures.

¹⁴⁴ Produit physique stocké que l'on peut ici comparer aux objets dans les musées classiques.

¹⁴⁵ Ceci est une nouvelle méthode de collecte.

¹⁴⁶ Ici, collecter est remplacé par alimenter. Le terme « exposer » peut être remplacé par celui d'étaler ou de stocker.

¹⁴⁷ Surtout pour le cas du « patrimoine alimentaire ou agricole ».

¹⁴⁸ Ce centre met l'accent sur l'épanouissement socio-culturel.

les critères de définition ou de sélection ou de choix d'emplacement pourraient être (CLAVEL-LEVEQUE, 2000, p. 172) :

- La cohérence géographique des espaces car il s'agit de zones ouvertes ;
- La cohérence thématique qui doit permettre d'articuler la lecture de l'ensemble et de hiérarchiser les divers éléments qui doivent guider les visites ;
- Les capacités d'attractivité qui supposent avoir précisé les modalités d'accès que les « Eco-Greniers Culturels » peuvent assurer aux visiteurs (accès matériel, accès intellectuel) avec une didactique adaptée et diversifiée.

Au niveau de la conception, réalisation et aménagement, certaines mesures peuvent faire l'objet de réflexions selon les particularités et destinations de chaque « Eco-Grenier Culturel » : les signalisations, des centres d'accueil et d'informations qui offrent des possibilités d'organiser la visite de son choix, grâce notamment aux nouvelles technologies de l'information et de la communication, les multimédia. Des parcours et itinéraires combinant les sites principaux et les petits patrimoines d'alentours là où ils existent et des panneaux explicatifs jalonnant les parcours. (CLAVEL-LEVEQUE, 2000, p. 173). Conçus dans un lieu choisi ou particulier, ils peuvent s'ouvrir pour couvrir un autre site ou lieu chargé d'histoire à des fins de promotion touristique-culturelle et d'attractivité des territoires. Toujours à des fins touristiques et culturelles, des manifestations et événements multiples peuvent être organisés au sein desdits musées. On peut aussi penser aux parcours variés, aux points d'extensions qui peuvent être considérés comme des points de relais ou itinéraires thématiques.

4. Etude de cas : application sur le Burundi

Au Burundi, l'économie est essentiellement basée sur l'agriculture et l'élevage. L'industrialisation du secteur agricole commence avec l'arrivée du colonisateur. Avec l'arrivée de ce dernier, l'écologie fut largement touchée : les écosystèmes furent ruinés car les fermiers furent encouragés à détruire les forêts pour planter les denrées commerciales plutôt que de subsistances. En effet, parmi les cultures de rapport, le café, le coton et le thé ont intéressé les anciennes puissances coloniales qui se sont succédé (les Allemands puis les Belges) au Burundi (NZOYIHERA, 2008).

Le Burundi connaît onze régions naturelles et cinq zones éco-climatiques. Pour ce dernier cas, on peut distinguer « la plaine de l'*Imbo*, la dépression du Nord-est, le versant de la crête Congo-Nil et le Plateau central » (BIDOU, NDAYIRUKIYE, NDAYISHIMIYE et SIRVEN, 1991). Les activités socio-économiques et les pratiques sociales, le mode de vie diffèrent selon que l'on se

déplace d'une zone éco-climatique à l'autre¹⁴⁹. Les climats ont, en ce sens, une influence prépondérante sur les activités¹⁵⁰. La plaine de l'*Imbo* particulièrement l'*Imbo* sud constitue la partie la plus basse du Burundi et a un passé historique et un « patrimoine » particulier.

Dans cette zone éco-climatique¹⁵¹, la culture des palmes, la pratique de la pêche artisanale et industrielle, la pratique de la langue Swahili expliquée par sa proximité avec le Congo, la présence des anciens et premiers bâtiments commerciaux érigés par les traitants arabes avant la colonisation du pays, les bâtiments religieux surtout des mosquées, les habitudes alimentaires particulières, constituent les spécificités du territoire dit *Imbo sud*. En outre, la pierre Livingstone et Stanley symbolisant la rencontre de ces deux explorateurs est érigée dans cette même partie. Pour ce dernier cas, Emile Mworoha fait savoir qu'« avant que le Burundi ne fût intégré au protectorat allemand de l'Afrique orientale, d'abord sur papier en 1890, puis dans les faits à partir de 1896, il avait déjà vu surgir des Européens. Les premiers furent des Britanniques, suivis de deux anciens officiers de l'armée des Indes, Richard Burton et John Hanning Speke en 1858, le missionnaire protestant David Livingstone et le journaliste américain Henri Morton Stanley en 1871. Tous ont débarqué dans un premier temps dans la plaine de l'*Imbo* et y ont séjourné. Pour le cas de Stanley et Livingstone, le même auteur affirme qu'ils se sont, avant de se rencontrer, arrêtés et qu'ils ont séjourné à l'actuel *Nyanza-Lac*, à *Rumonge*, *Resha*, à *Minago*, *Magara et Kabezi* » (MWOROHA, 1987). Ces lieux constituent à mon avis, des lieux de mémoire commune qui méritent d'être mis en valeur pour y implanter des antennes d'un « Eco-Grenier Culturel » principal. En plus de ces principaux aspects, d'autres types de patrimoines peuvent être identifiés pour présenter les multiples facettes ou l'image complète du territoire.

Dans le cadre de réalisation d'un « Eco-Grenier Culturel » dans la plaine de l'*Imbo* sud¹⁵², les habitants peuvent être mobilisés autour de leur patrimoine. Outre le patrimoine représentatif de la pêche et de production de l'huile de palme (ces produits constituent les activités principales de ce territoire), les autres éléments de patrimoine tels que la culture vivante et les traditions, le patrimoine construit, peuvent être également pris en compte. Il s'agit de mettre en place un équipement socio-culturel et de développement appuyé sur le territoire de l'*Imbo* sud, les forces vives de la population (les associations, les syndicats, les écoles, les acteurs sociaux

¹⁴⁹ Il en est de même en Ouganda, Rwanda et au Kenya.

¹⁵⁰ Il en est de même pour les musées des autres pays étudiés .

¹⁵¹ Même si j'ai choisi d'étudier la plaine de l'*Imbo* Sud, un « Eco-Grenier Culturel » peut aussi être testé dans les autres zones éco-climatiques ou régions naturelles du pays. Le même type de musée peut aussi être testé dans les autres pays (selon leurs spécificités) concernés par le présent livre. Pour le cas du Burundi (plaine de l'*Imbo* Sud), il est question de dégager, à partir d'un cas isolé, une méthodologie ou les principes susceptibles de servir de base à la mise en place effective de ce type de musée.

¹⁵² Les Eco-Greniers culturels peuvent aussi être créés dans les autres zones éco-climatiques ou régions naturelles.

œuvrant sur le territoire, les volontaires, les amateurs du patrimoine...) et l'ensemble du patrimoine (DE VARINE, 2005). Le « patrimoine » est donc considéré dans sa globalité. A cet effet, on peut souligner le paysage naturel (la palmeraie, le lac Tanganyika et ses abords), l'habitat ou les très nombreux édifices religieux et commerciaux laissés par les pères blancs et les commerçants « swahili ». Ces édifices sont éparpillés surtout dans la ville de *Rumonge*. Ils ne sont actuellement pas reconnus comme un patrimoine à transmettre en tant que tel. Ils sont plutôt utilisés et vécus tels qu'ils sont érigés à l'époque. Aussi, les traditions agricoles, et artisanales (artisanat lié à la pêche et au traitement de l'huile de palme), le patrimoine religieux, les sites de traitement de l'huile de palme en fonctionnement ou abandonnés, les objets éparpillés dans la population, les coutumes communautaires, peuvent constituer quelques éléments du patrimoine ou les matières premières de ce potentiel « Eco-Grenier Culturel ».

Étant donné qu'il s'agit d'un développement vu du côté du « patrimoine », ce patrimoine est non seulement un héritage commun des habitants du territoire de l'*Imbo* sud mais constitue aussi un capital de celui-ci. Par ailleurs, un développement qui ne tient pas compte des composantes de son territoire ne peut pas réussir. Par développement, il faut, ici, entendre le développement de la communauté et de son milieu mais aussi de ce « nouveau » musée. Pour y parvenir, le plus intéressant serait que ce genre de musée tente autant que faire se peut de se rapprocher des habitants de façon durable et de s'implanter correctement dans leurs milieux pour mieux répondre à son objectif.

Les personnes habitant un même territoire éco-climatique et partageant des liens sociaux pourraient être sensibilisées pour participer à la conception, réalisation et au fonctionnement dudit équipement grâce à leur savoir et savoir-faire et à leur connaissance du milieu. Comme le milieu est inclus dans la structure de l'« Eco-Grenier Culturel », celui-ci quant à lui participe, à son tour, au développement du milieu et des habitants. Ces derniers qui constituent une des sources importantes de ce « nouveau » musée, peuvent par conséquent répondre à leurs besoins et ceux de ce type de musée. A cet effet, plusieurs projets répondant aux besoins et aux désirs des habitants et de leur milieu peuvent être organisés et développés. Si les habitants parviennent à se rendre compte que ce « musée » participe à leur développement surtout socio-économique, un fort sentiment de participation peut sans doute se développer dans la population, ce qui permettrait à l'« Eco-Grenier Culturel » de prendre sa place, de s'enraciner dans la vie des habitants (PROVENCHER-ST-CYR, 2007, p. 14). En ce qui concerne le programme de développement, il reposerait essentiellement sur la mobilisation et la qualification des ressources humaines et sur la valorisation du patrimoine. Aussi, il faut inculquer un sens d'initiative et amener la population à s'appuyer sur le patrimoine pour créer par exemple de la richesse agricole, touristique, culturelle, artisanale et bien d'autres. Pour être au service du territoire de l'*Imbo* sud et de son développement, ce « musée » a le devoir d'accompagner, je l'ai largement dit, la population à la production agro-alimentaire, la promotion de l'artisanat et autres activités génératrices de revenus. La base méthodologique de développement est donc fondée

sur la culture sous ses différents aspects : éveil et reconnaissance de la culture vivante, valorisation du patrimoine naturel et culturel, formation des habitants pour rendre ceux-ci acteurs du développement. Le rôle de ce type de musée est aussi d'encourager systématiquement la valorisation du patrimoine par les collectivités et les associations au niveau local.

Dans la plaine de l'*Imbo* sud, certaines particularités locales (la pêche, production de l'huile de palme, les habitudes alimentaires spécifiques) « constituent la clé du succès d'abord pour l'autonomie locale, puis pour la recherche d'identité puis pour la mobilisation sur l'initiative économique » (DE VARINE, 2005). Pour le cas de l'*Imbo* sud, la pêche, la production de l'huile de palme, le traitement artisanal de la pâte de manioc, les pratiques culinaires particulières constitueraient les spécificités que ce type de musée peut valoriser. Comme la palmeraie reste le paysage naturel le plus spécifique surtout à *Rumonge*, cette structure peut initier un programme de développement orienté vers la protection durable de cette plante (principale activité du territoire) et vers une agriculture respectueuse de l'environnement et de la nature.

Au point de vue réalisation, il serait intéressant de procéder d'abord à l'identification des personnes ressources en commençant par les enseignants, les prêtres et les responsables des associations. Parmi ceux-ci, un chef de file qui s'intéresse au patrimoine de sa région et qui est à même de mobiliser la population pour faire du patrimoine une plate-forme de départ pour le développement peut être désigné (DE VARINE, 2005). De la conception jusqu'à la mise en place effective, le culturel, l'économique et le social doivent constituer les nœuds du projet. Il s'agirait en principe d'un projet qui mettrait en avant l'utilisation du patrimoine global de la communauté et du territoire, tant matériel qu'immatériel comme outil de dynamisation du territoire et de création d'une relation de partenariat entre plusieurs acteurs : les acteurs politiques ou les élus, les acteurs sociaux, les acteurs culturels (les artistes et amateurs, chercheurs universitaires) et économiques, tous du même territoire. Il s'agit en outre, d'un projet de développement du territoire utilisant le patrimoine et le dynamisme des habitants et qui prend en compte un volet culturel, dans le but de lier l'économie et la culture. Aussi, c'est un outil de développement qui ambitionne de connaître et d'identifier les ressources patrimoniales, leur donner un usage, les transmettre aux enfants dans et hors école et aussi attirer des touristes. Pour être au service de la société et de son développement, il peut s'associer ou s'impliquer à tous les programmes de développement du territoire où ce genre d'institution est implanté.

Pratiquement, ce « musée » comprendrait des parcours de découverte et de promotion des productions locales. Les acteurs de ce genre d'équipement culturel peuvent être composés de la population dudit territoire éco-climatique : les élus, les habitants du territoire, les entreprises culturelles, les écoles ou les universités présentes sur le territoire, les individus ou les professionnels, etc. Un tel projet peut avoir comme partenaire les communautés religieuses, les entreprises privées ou publiques, les organismes de charité, le secteur économique, le secteur touristique pour ne citer que ceux-ci. Pour cela, il est pertinent de connaître, avant

d'entreprendre quoi que ce soit, les différentes communautés des territoires, le patrimoine qui peut être mis à profit et l'étendue du territoire dans lequel l'« Eco-Grenier Culturel » doit évoluer. Il faut aussi essayer de connaître et d'analyser les leaders et les personnes clés, la démographie, les grandes préoccupations du moment, les lieux de cultures et de loisirs. Après l'inventaire, intervient un moment fort qui consiste à explorer ou à réfléchir aux stratégies ou aux logiques de leur implantation. Les facteurs de réussite ou même d'échec doivent aussi être explorés. Les problèmes de classement, de protection, de restauration, de conservation et de diffusion doivent aussi être posés. Certaines contraintes telles que celles de la muséographie, des locaux, de la sécurité, du personnel, de la direction, du fonctionnement, feraient en outre l'objet d'une réflexion commune. Autrement dit, il s'agit de planifier les actions ou activités susceptibles de participer au développement social, économique, culturel et naturel de la communauté ou des habitants du territoire choisi (PROVENCHER -ST-CYR, 2007, p. 14).

Concernant la dimension sociale et économique, le paysan burundais n'est pas actuellement préoccupé par la connaissance de l'histoire et du patrimoine de son territoire. Les habitants de la plaine de l'*Imbo* dont il est question ici, sont aujourd'hui préoccupés par les conflits fonciers, les eaux de ruissellement qui menacent la plaine (la plaine est surplombée par une haute crête dite Congo-Nil), la pollution du lac *Tanganyika* et l'exploitation anarchique de ses abords alors que ce lac fait vivre les habitants du littoral du même lac. Le problème de l'encadrement des activités agricoles, le manque du bois de chauffage, la déforestation progressive constituent également une autre problématique. On pourrait allonger la liste. Une société dite OHP¹⁵³, participe à la résolution de quelques-unes de ces difficultés. L'« Eco-Grenier Culturel » en question peut alors s'implanter dans la plaine de l'*Imbo* comme une autre forme d'association qui viendrait épauler les autres services de la région. Ce faisant, il entend tisser des liens avec d'autres organismes. L'important est donc de montrer aux paysans de la plaine de l'*Imbo* comment le patrimoine peut participer à leur développement et à l'amélioration de leurs conditions de vie. C'est dans ce contexte que ce « musée » peut œuvrer à favoriser la multiplication des activités génératrices de revenus à travers l'octroi des crédits bancaires selon le système de crédit sur stock et récépissé ci-haut mentionnés. Ces activités porteraient par exemple sur les formations aux activités touristiques à savoir la création des points de vente des produits de souvenirs et de l'artisanat, à la fabrication des nasses de pêche, aux guides des touristes, à l'assainissement des abords du lac Tanganyika pour y implanter des points de vente des produits artisanaux.

Le secteur agricole devrait aussi être stimulé pour nourrir à la fois la population et les touristes. Un autre cas me paraît intéressant : dans le temps, la population d'une même colline se rassemblait pour aller travailler, labourer, semer ou récolter un champ d'un indigène. Chaque ménage avait son tour. Lors de ces activités, les participants mangeaient ensemble, scandaient ou entonnaient des

¹⁵³ Office de l'Huile de Palme.

chansons en rapport avec l'activité agricole. La famille nombreuse était considérée comme une richesse, car elle constituait une main d'œuvre nécessaire. Ce n'est plus le cas actuellement et les familles n'ont pas de moyens pour se payer l'aide nécessaire ou une main d'œuvre externe.

Ce type de musée pourrait donc favoriser le retour de ce rituel pour parer au manque de main d'œuvre actuellement criant. En ce sens les habitants de la plaine de l'*Imbo* auraient le courage d'adhérer à la gestion de cette institution innovante qui leur est si utile. En s'investissant dans ce projet où les habitants se rassemblent ne pourrait-elle pas réussir à faire asseoir la cohésion sociale dans la mesure où le champ agricole devient un lieu de convivialité et de sociabilité ?

Un autre aspect important est aussi d'encourager le développement de l'artisanat et d'autres métiers traditionnels tout en attirant l'attention sur leur adaptation à l'environnement qui les a vus naître. Les habitants doivent être formés et sensibilisés sur la protection de la source (environnement naturel) dans laquelle ils puisent les matériaux. Ils peuvent ensuite, à travers des activités concrètes ou des thèmes relatifs à l'environnement, veiller à la protection de la nature et attirer l'attention sur la disparition de certaines espèces végétales et animales, dont l'existence est nécessaire à l'équilibre de l'écosystème. Les équipements culturels en question pourraient en outre se présenter comme des espaces d'étude, de protection et de valorisation de l'environnement naturel en tant que milieu biologique des habitants de la plaine de l'*Imbo*. Ces derniers pourraient être sensibilisés sur les dangers multiples des activités humaines sur l'environnement.

Dans le cas de ce territoire choisi, les gestionnaires des « Eco-Greniers Culturels » pourraient insister surtout sur les conséquences de la pollution des eaux du Lac Tanganyika et de la pêche non contrôlée dans ce même lac, ainsi que la déforestation par les feux de brousses et les abattages massifs. A travers les expositions thématiques ou d'autres événements, ce « musée » ne manquerait pas de procéder aussi aux illustrations des traditions de la conservation des sols et de la protection des peuplements biologiques en démontrant comment les ancêtres des habitants de la plaine de l'*Imbo* exploitaient les richesses de la nature tout en les ménageant. Via un crédit bancaire obtenu auprès des banques agricoles de l'« Eco-Grenier Culturel », les agriculteurs peuvent développer d'autres projets innovants tels que le tourisme vert dans leurs propriétés privées si cela s'avère possible.

Chapitre VI

**« Des Eco-Greniers Culturels » au
service du développement de
l'homme et de la société**

1. Les « Eco-Greniers Culturels¹⁵⁴ » et le développement socio-économique et culturel

Dans cet ouvrage, un nouveau type de musée est proposé sous le concept d'« Eco-Grenier Culturel ». Pour rappel, le choix de ce nom se justifie par la simple raison que le terme « Grenier » est plus connu et utilisé en Afrique. A l'origine, un Grenier est une petite hutte dans laquelle, les agriculteurs mettent en stock leurs productions après la récolte. Dans le cadre de ce livre, le musée proposé est ainsi un lieu où les agriculteurs peuvent déposer leurs productions agricoles ainsi que d'autres objets culturels, historiques, artistiques dont ils disposent pour pouvoir accéder à un crédit bancaire. D'après ce concept, ce type de musée se veut un lieu de conservation, de transaction et de valorisation culturelle de productions saisonnières agricoles ainsi que d'autres caractéristiques du territoire choisi. Le terme « culture » est ajouté parce les « Eco-Greniers Culturels » mettent en valeur la culture au sens large : ils évoquent le patrimoine culturel et historique voire artistique, le patrimoine naturel et « alimentaire » ainsi que la dimension culturelle associée au patrimoine agricole. Pour ce dernier cas, le mot agriculture contient aussi la notion de « culture ». C'est-à-dire qu'il ne s'agit pas là d'une activité purement économique mais d'abord et avant tout d'un mode de vie. « L'agriculture se fonde sur un lien organique entre les êtres humains et les ressources naturelles. Aussi longtemps que ce lien organique demeure intact, la sécurité alimentaire des êtres humains et le développement peuvent être assurés » (CHINNAPPAN, 2010, p. 85).

Si on adopte, pour le musée en Afrique, la définition suivante : « Un musée est un outil hybride et complexe produit selon les besoins d'une communauté et qui, à l'instar d'autres acteurs de développement, se donne pour mission de faire face, à travers son inventivité, au sous-développement¹⁵⁵ », la muséologie sociale ou du développement mérite alors une attention particulière dans cette partie de l'Afrique. Le type ou la forme de musée analysé dans cette publication est donc un complexe socio-culturel qui pourrait avoir des missions variées :

- La protection¹⁵⁶. L'aspect pratique peut se réaliser à travers l'implication dans les projets de territoire portant sur le patrimoine naturel. Les « Eco-

¹⁵⁴ Les « Eco-Greniers Culturels », dans le cadre de mes recherches, servent, pour reprendre les expressions de Philippe Mairot (cité par CHAUMIER, 2003, p. 250) d'arguments aux logiques de développement local par « le culturel » qui deviennent des ressources des pays sans moyens financiers suffisants ou dits du tiers-monde. Ceci est possible si ces types de musées prennent en compte la dimension touristique.

¹⁵⁵ Définition proposée par l'auteur de ce livre.

¹⁵⁶ Dans sa programmation muséographique et même par des gestes pratiques.

Greniers Culturels » abordent la nature en tant que produit social et non comme un élément isolé.

- La valorisation de la culture ou du mode de vie et d'une dimension culturelle attachée à l'agriculture ;
- L'amélioration des conditions de vie des agriculteurs, des artisans et des artistes au moyen de la mise en place, au sein de la même structure muséale, d'une banque agricole ou d'un micro-crédit.

Comme je l'ai déjà mentionné, l'amélioration des conditions de vie s'expliquerait par la présence, au sein d'une même structure muséale, d'une banque agricole ou un micro-crédit qui accorde des crédits bancaires aux agriculteurs et artisans ou artistes. Au moyen de ces crédits, ils peuvent développer leur agriculture et leur artisanat ou leur art, et par conséquent passer de la crise alimentaire à la souveraineté alimentaire. Il s'agit d'un projet de territoire orienté vers le développement socio-économique, environnemental et culturel.

Au point de vue social, je pars du principe selon lequel tout projet de territoire doit influencer sur le dynamisme et la qualité de vie au sein du territoire concerné. Ainsi les « Eco-Greniers Culturels » interviennent pour impulser les initiatives partagées et solidaires répondant aux attentes légitimes des habitants d'un territoire donné ou couvert par le nouveau type de musée en question. Ce faisant, ils peuvent produire un effet positif sur les différents secteurs économiques locaux car, ils sont des outils appelés à favoriser les progrès économiques du territoire. Pour le volet environnement, ces musées « s'inscrivent dans un projet de territoire attentif à l'équilibre entre le développement local et la préservation des ressources » (SADKI, 2007). Dans cette perspective, ils ont entre autres, comme missions, l'identification de ce capital environnemental et l'anticipation sur les menaces potentielles de dégradation, par des activités socio-culturelles ou en posant même, comme je l'ai déjà mentionné, des gestes pratiques. Culturellement, ils peuvent prendre en compte, le patrimoine historique du territoire, ses spécificités paysagères et son identité culturelle. A cet effet, le principe consiste à identifier le potentiel paysager et patrimonial et à proposer des actions de sauvegarde et de valorisation.

En outre, les objectifs assignés au musée par l'ICOM, à savoir, présenter des ensembles de biens culturels à des fins de conservation, d'étude, d'éducation et de délectation sont susceptibles d'être retenus. Aux fonctions de recherche, de conservation, d'éducation et d'action culturelle, force est de constater qu'il s'ajoute une dimension plus dynamique qui découle d'une conception plus globale qui intègre le rôle social et économique à assumer sur le territoire d'implantation. Concernant les objectifs éducatifs, l'on constate que ces nouvelles institutions peuvent contribuer à résoudre, entre autres, le problème essentiel de la transmission des connaissances technologiques ancestrales, aux générations montantes et aussi à en inventer de nouvelles, dans une perspective de créativité. En réhabilitant certains savoirs traditionnels, les « Eco-Greniers Culturels » en question peuvent aussi servir de cadre à des recherches à plusieurs niveaux : la recherche pédagogique, fondamentale et appliquée. L'étude scientifique des arts et métiers traditionnels peut

être une bonne introduction des scolaires à la technologie, en leur faisant découvrir sur le concret, un certain nombre de lois de physique, de chimie, de biologie humaine etc. Cette action pédagogique qui met l'accent sur la valeur heuristique pour les jeunes et les activités hors les murs de l'école peut avoir aussi comme effet rétro-actif (*feed-back*), l'enrichissement culturel des tradi-techniciens à qui pourraient être révélées, au cours des échanges, des lois générales qui guident certains de leurs gestes ou certains de leurs choix techniques. Ainsi, le hiatus entre la technologie traditionnelle et la technologie industrielle, n'apparaît que comme une différence de degré dans le perfectionnement des moyens. Si cet objectif est atteint, il contribuerait à amoindrir le complexe d'infériorité que le « noir » africain entretient face à la technique industrielle, le réconcilierait avec la technologie locale et développerait à nouveau, chez lui, l'esprit de créativité. Les arts et métiers traditionnels méritent aussi d'être étudiés pour eux-mêmes, comme étant des produits du génie humain, de l'homme africain, placé dans des contextes écologiques donnés. A ce titre, les procédés techniques peuvent être minutieusement étudiés, reconstitués au besoin et conservés tout comme les produits finis (ABANDE, 1995, p. 50).

Il s'avère en outre important que l'étude scientifique des arts et métiers traditionnels aboutisse à la constitution d'une banque de données sur les diverses solutions techniques apportées par les différents peuples étudiés, selon leurs traditions culturelles propres, aux problèmes auxquels ils étaient ou sont encore confrontés. En fait, l'avantage de l'implantation d'un musée de ce genre sur un territoire donné, est de faciliter et de hâter l'étude et la sauvegarde d'un patrimoine aujourd'hui en situation précaire parce que menacé de l'oubli. Les informations scientifiques ainsi accumulées permettraient d'avoir à la disposition des communautés concernées et des chercheurs, un fond de données techniques qui pourrait servir de base à l'élaboration de technologies améliorées, faciles à mettre en œuvre et immédiatement adaptables pour ainsi améliorer significativement leurs conditions de vie. Cet aspect pratique de la recherche appliquée peut contribuer à relever le niveau scientifique du milieu dans lequel ces musées sont implantés et préparer les esprits les plus dynamiques de la communauté qui gère ces structures, à assimiler de nouvelles techniques, les plus efficaces, à être en mesure d'opérer des choix pertinents parmi les techniques venues d'ailleurs et à promouvoir les innovations (ABANDE, 1995, p. 50).

Rappelons que le social, le culturel et l'économique sont mis en avant. Ainsi, l'intérêt porté aux connaissances anciennes développerait, sans nul doute, une plus grande conscience de la nécessité de la sauvegarde de l'héritage culturel. Le développement de tels équipements ne peut qu'enrichir la vie culturelle de la communauté et favoriser l'ouverture vers d'autres cultures, voisines ou plus lointaines. De même, la considération sociale pour les métiers manuels, parce que mieux compris, ne pourra qu'évoluer positivement. Ce dernier aspect est important, car en Afrique contemporaine les techniciens en général et les artisans en particulier, font face à un certain mépris. Ce comportement anachronique est hérité, pour certaines sociétés, d'un vieil esprit de caste et a certainement été renforcé ou

développé pendant la période coloniale par une dépréciation systématique des arts et métiers traditionnels, et par extension, tout ce qui touche au travail manuel, à la technique. On observe cependant de nos jours une sensible évolution des attitudes vis-à-vis de la technique (ABANDE, 1995, p. 51).

En Afrique orientale, cette tendance serait accélérée et consolidée par un enracinement rendu possible par le « complexe culturel » étudié dans cette publication. Ce complexe « Eco-Grenier Culturel » comprend, pour rappel, un centre d'art, de métier et d'artisanat, qui s'ouvre sur la créativité et l'innovation, tout en plongeant ses racines dans le patrimoine culturel ancestral. Dans la mesure où les « Eco-Greniers Culturels » s'insèrent dans le tissu social, ils ne se situent plus en dehors des préoccupations essentielles de la communauté qu'ils servent. En ce sens, ils ont un rôle de relation publique à jouer entre les artisans, les habitants et les visiteurs : en réhabilitant les métiers artisanaux et leurs produits. Par leurs actions éducatives, ils peuvent contribuer à modifier les habitudes de consommation des habitants et des visiteurs et les amener à choisir les produits locaux par rapport à certains objets manufacturés dangereux pour la santé et pour l'environnement (exemples de récipients en plastique de composition chimique instable, utilisés pour contenir des aliments, de l'eau, des boissons ou encore des objets et produits non biodégradables qui polluent les villes et les campagnes etc.). Il s'agit d'une action économique indirecte de ces types de structures culturelles : modifier les modèles de consommation, changer l'échelle de valeur dans le sens d'une meilleure qualité de vie, par une exploitation plus rationnelle des ressources locales et une moindre dépendance par rapport à l'extérieur. Plus directement, les produits élaborés dans les ateliers des « Eco-Greniers culturels » peuvent être mis en vente, avec au besoin, un label de qualité et une garantie d'authenticité. A ce niveau, ils joueraient, le rôle de vitrines et leurs catalogues assureraient la diffusion de la publicité de leurs produits¹⁵⁷. A l'échelle nationale, ils constituent « un facteur favorable à une planification efficiente de la production artisanale (ABANDE, 1995, p. 51-52).

Pour rappel les « Eco-Greniers culturels », se présentent comme des instruments culturels et de développement du territoire. A cet effet, ils jouent le rôle d'interprète et de gestionnaire du patrimoine et aussi d'acteur du développement du territoire dans les trois dimensions, qui se combinent dans le temps, selon les besoins, les opportunités et le contexte. Ils respectent, de ce fait, les dimensions écologiques, économiques et éco-sociales. Prise au sens large, la dimension écologique englobe l'environnement sous tous ses aspects et le paysage naturel, culturel, rural et urbain, donc les composantes du cadre de vie des habitants, dans un esprit et selon les règles qui assurent consciemment et volontairement sa soutenabilité. Dans ce contexte, ils

¹⁵⁷ On rejoint l'idée de base des écomusées québécois. Voir à ce sujet SIMARD Cyril « Le patrimoine au temps présent : les écomusées », dans *Cap-aux-diamants : la revue d'histoire de Québec* (en ligne), 1991, n° 25, Québec, p. 64-65 ; <http://id.erudit.org/iderudit/7843ac> (consulté le 8 juin 2015). Voir aussi SASKIA Cousin, « un brin de culture, une once d'économie : écomusée et écomusée », dans *Public et Musées* (en ligne) n° 17-18, 2000, p. 115-137, <http://www.percee.fr/web/revues/home/prescript/pumus-1184-5385-2000-num17-11158> (consulté en juin 2015).

peuvent par exemple, selon les besoins ou priorités des territoires concernés, mettre en valeur le paysage, l'eau, la géologie (DE VARINE, 2017, p. 224).

Les questions à résoudre sont multiples : ce qu'il faut montrer, protéger, conserver et valoriser, comment peser les arbitrages entre les destructeurs du patrimoine et la valorisation culturelle porteuse de potentialité de développement à condition de créer les conditions de jouissances des biens culturels. Leurs missions sont aussi multiples : ce sont des structures susceptibles d'illustrer la promotion en combinant recherche, éducation, formation, développement durable, tourisme local. Ce sont aussi des lieux d'échanges qui sont en même temps des vitrines pour l'ensemble des ressources et des produits de la zone naturelle ou climatique ciblée. Pour réussir ces missions, la coopération des divers acteurs publics et privés est importante. Ceci permettrait de mettre en place une exploitation rationnelle et responsable des biens culturels à la hauteur des enjeux sociaux et économiques en Afrique orientale. (CLAVEL-LEVEQUE, 2000, p. 182-183).

En termes de missions et d'objectifs, les « Eco-Greniers Culturels » apporteront des réponses concrètes et intéressantes, me semble-t-il, aux questions soulevées régulièrement par l'ICOM, AFRICOM, l'UNESCO ou même les institutions européennes, sur la culture comme moteur de développement, sur la préservation des patrimoines, sur la valorisation des patrimoines naturels et culturels en appui et au profit des populations locales (WOZNY, 2016, p. 143). Pour gagner la confiance, il est nécessaire que ces « Eco-Greniers Culturels » soient des initiatives locales portées par les communautés villageoises. Parallèlement à l'intervention étatique ou publique, ils compteront surtout sur les intérêts des prêts et les fonds apportés par la mise en tourisme du même lieu. Je note que les produits alimentaires stockés constituent un patrimoine alimentaire à part entière et ces « Eco-Greniers Culturels » sont, sans négliger d'autres caractéristiques du territoire couvert, des outils de valorisation de la dimension culturelle et économique liée à ces mêmes produits en dépôt. En outre, il est nécessaire que le patrimoine naturel et immatériel reçoive une place de choix dans la programmation culturelle.

Au point de vue socio-économique, ces « Eco-Greniers Culturels » œuvreraient à réduire la pauvreté au sein des villages et à améliorer les conditions de vie de la population. Il s'agit d'une nouvelle forme muséale qui conjugue patrimoine et développement. Ainsi, ces « nouveaux » équipements culturels constituent un instrument de développement dont les initiateurs sont à la fois des utilisateurs et bénéficiaires. Ce sont donc des outils pour les collectivités publiques, notamment pour les collectivités territoriales, mais aussi pour la promotion de toutes les ressources et pour l'emploi local. Ils se présentent aussi comme des espaces où l'économique et le culturel se conjuguent au passé, au présent et au futur. Ils peuvent aussi servir d'intérêts divers : impulser une sensibilisation et une éducation au patrimoine africain qui passe par la mise en place d'actions de formation au patrimoine africain ou local. Ces actions de formation peuvent être destinées à des publics ou cibles différents : les gestionnaires, les élus ou les administratifs, les usagers, les scolaires, les milieux associatifs, les touristes, les migrants, les exploitants

et les entreprises (CLAVEL-LEVEQUE, 2000, p. 173). Les missions des « Eco-Greniers Culturels » peuvent être multiples : contribution à l'amélioration de l'image du territoire, en interne et en externe, à la diversification du tourisme, à la prolongation des séjours. Leurs contributions au développement et à l'amélioration des conditions de vie des habitants sont certaines, dans la mesure où ils sont porteurs de création d'emplois. Les postes sont multiples : gestion de l'accueil, présentation des sites, hôtellerie, restauration, circulation interne. Dans un contexte africain où les parcs et forêts ont longtemps servi d'abris ou des lieux de refuges et mêmes des points de rassemblement des rebelles contre les pouvoirs en place, ils peuvent désormais servir de postes ou de lieux de paix et de développement.

Dans une perspective de développement, on peut noter que l'artisanat est susceptible de constituer un levier de développement en Afrique. Dans les pays en voie de développement et déchirés par les conflits ethniques, l'artisanat peut être développé pour plusieurs raisons : son rôle social et culturel, son rôle économique et touristique. Sur le plan social, l'artisanat a de tout temps joué un rôle fondamental dans toutes les sociétés humaines. Il a un grand pouvoir de cohésion sociale, répond aux besoins essentiels de l'humanité et à son utilité pour tous les membres de la famille voire de toute une collectivité (AGBO, 2001, p. 364-365). Sur le plan culturel, deux aspects sont à considérer : l'artisanat et l'identité culturelle. L'artisanat véhicule des messages. L'exposition réussie de l'artisanat est celle qui prend en compte l'artisan, sa production et le complexe culturel qui s'y rattache. Dans les musées nationaux actuels, c'est l'objet qui est exposé et non l'artisanat. Celui-ci est aujourd'hui un symbole d'identité pour la plupart des pays africains, sérieusement menacés sur le plan culturel ; l'objet artisanal est la résultante des facteurs socioculturels tangibles à tel ou tel groupe (AGBO, 2001, P. 366). L'activité économique peut être représentée à travers les collections d'agriculture et d'artisanat. Cependant, il ne s'agit pas ici de présenter au public des cultures disparues mais bien encore vivantes et en acte. Dans ce contexte, les « Eco-Greniers Culturels » ont, parmi leurs missions, la valorisation des activités socio-économiques. Il ne s'agit pas, pour ce cas, des activités qui sont éteintes, mais au contraire, qui font toujours partie intégrante de l'économie locale (CIAIS, 2001, p. 264-265).

Dans le domaine de l'artisanat traditionnel, il est important d'investir dans la formation professionnelle pour répondre au développement d'une région donnée et à son ouverture sur la communauté internationale. C'est le rôle d'un centre socio-culturel de ces « musées ». Ce service peut offrir des formations aux futurs artisans, donner des conseils en *marketing* et aider pour la réintégration et l'apprentissage des diplômés qui ne cessent actuellement de retourner dans leurs villages (SCHULTZ, 2002, p. 62). Les spécialistes reconnaissent l'importance économique de l'artisanat. Celui-ci constitue une ressource potentielle non négligeable dans la mesure où il contribue à maintenir le degré d'autosuffisance des pays africains devenus trop dépendants des technologies étrangères (AGBO, 2002, p. 365). Aussi, les savoir-faire liés à l'artisanat revêtent une importance particulière en Afrique, où les métiers de l'artisanat emploient de nos jours un grand nombre de personnes, notamment dans l'économie informelle. En Afrique orientale, il existe des centres artisanaux éparpillés

dans les différents territoires. Ces centres regroupent différents corps de métiers (forgerons, teinturiers, potiers, vanniers...). Certains sont organisés en associations ou en coopératives. Ils exposent et proposent des objets à la vente. Actuellement ces métiers sont confrontés aux problèmes de moyens financiers et de matières premières pour pouvoir pérenniser leurs activités. Outre le manque de moyens, l'artisan est souvent méprisé et sous-estimé. A ce propos, l'action des « Eco-Greniers Culturels » consisterait non seulement à contribuer à combattre les préjugés sociaux qui font de l'artisan un individu marginalisé, mais aussi à l'aider à accéder, via une banque agricole, aux moyens financiers¹⁵⁸ indispensables pour valoriser et développer son métier. Le rôle du centre artisanal ou socio-culturel¹⁵⁹ est de contribuer à la formation des artisans ou de nouveaux artisans dans le but de lutter contre la pauvreté. S'ils se sentent valorisés au sein des « Eco-Greniers Culturels », les artisans du centre culturel ne peuvent pas manquer de contribuer à la diffusion des savoir-faire auprès des plus jeunes (SALEY, 1984 cité par BOUCKSOM, 2015, p. 82).

Les « Eco-Greniers Cultures » deviendraient dans ce contexte des espaces de ressourcement voire des marchés ou des points de vente de certaines productions artisanales. En tant que structures dynamiques de valorisation et de promotion de la profession artisanale, les centres socioculturels des « Eco-Greniers Culturels¹⁶⁰ » peuvent servir à la préservation des savoir-faire locaux en permettant à ceux qui y participent (par leur art) de maintenir une activité viable et de contribuer à la transmission des techniques auprès des jeunes générations. Au-delà de l'intérêt culturel¹⁶¹ que l'artisanat peut susciter, ce secteur jouerait également un rôle économique essentiel dans la mesure où il peut générer, comme dit précédemment, emplois et revenus. A travers les centres éducatifs ou socioculturels, les artisans ont comme rôle de former à la vie sociale, culturelle et économique des jeunes surtout désœuvrés, n'ayant généralement aucune chance de parfaire leurs études dans les écoles primaires et même plus (BOUCKSOM, 2015, p. 84). Les nouveaux types de musées en question peuvent en outre, via leurs centres culturels ou socio-culturels, s'engager à des actions en faveur des personnes malvoyantes et en situation de handicap, en les formant à diverses techniques artisanales. Il s'agit en quelque sorte de transformer ces catégories de la population qui, pour la plupart, pratiquent la mendicité, en des personnes capables de gagner leur vie autrement. Dans ce cas, « ces métiers d'artisanat ne sont pas considérés comme des métiers de professionnels

¹⁵⁸ Cette banque est, comme je l'ai déjà dit, l'une des composantes du type de musée proposé. Elle octroie un crédit remboursable moyennant les critères établis par les responsables des banques commerciales.

¹⁵⁹ Le centre socio-culturel des « Eco-Greniers Culturels ».

¹⁶⁰ Je rejoins l'idée de Laurier Turgeon qui considère que les activités artisanales constituent un patrimoine immatériel et peuvent être sauvegardées à travers des initiatives muséales.

¹⁶¹ Il s'agit des structures culturelles qui préservent et valorisent les expressions culturelles des différentes communautés. Ce sont en outre des lieux d'échange et de dialogue et de cohésion sociale où s'expriment les diversités culturelles (BARBARA, WOZNY, 2014, p. 51).

spécialisés dans la création du patrimoine culturel, mais plutôt comme des petits boulots permettant au plus faibles de survivre » (BOUCKSOM, 2015, p. 84). Pour faire face à la crise du secteur du café (en particulier au Burundi¹⁶²) et aux conflits fonciers, les dirigeants burundais peuvent faire du secteur de l'artisanat, une solution alternative ou un levier de promotion sociale surtout pour les plus démunis. La richesse et la diversité de l'artisanat africain ont fait la réputation de ce continent, mais cet héritage se perd, car les savoir-faire traditionnels sont rarement perçus comme des leviers potentiels de développement économique. Même s'il est compétent et créatif, un artisan isolé aura malheureusement peu de chance de vivre de son talent. Les produits locaux sont souvent dépréciés par les populations, et les artisans, économiquement désarmés, peinent à faire valoir leurs productions face aux produits industriels importés (BARILLET, JOFFROY et LONGUET, 2006, p. 98-102).

En raison du tourisme, la professionnalisation du secteur de l'artisanat n'est pas à exclure. Il est question d'introduire de nouvelles techniques et nouvelles formes au sein de l'artisanat utilitaire ou d'art. Mais ceci nécessite des formations particulières. Les nouvelles techniques et nouvelles formes ont pour but de valoriser et d'améliorer la production traditionnelle et de répondre aux exigences d'un marché de plus en plus mondialisé et des touristes qui cherchent la mémoire de leur voyage. En tant que structures de développement culturel et socio-économique, les « Eco-Greniers Culturels » dont il est question, peuvent proposer des formations de perfectionnement, qui permettraient aux artisans d'être initiés à de nouvelles techniques. Dans ce contexte, ces types de musées deviendraient, pour reprendre l'expression de Boucksom, des lieux d'inventivité où le passé peut être recomposé (BOUCKSOM, 2015, p. 86). En effet, certains produits ne trouvent pas d'acquéreur car ils ne répondent pas à un usage de la vie contemporaine, ou parce que les touristes ne leur attribuent aucun intérêt, ni esthétique, ni pratique. Le développement de l'artisanat reste pourtant une voie économique viable, particulièrement dans les zones rurales où les revenus tirés de l'agriculture ne sont plus suffisamment rémunérateurs (café, coton, thé, produits vivriers). Ainsi, les « Eco-Greniers Culturels », peuvent favoriser, à travers leurs centres socio-culturels, une politique dynamique de soutien à l'artisanat et ceci peut avoir des effets bénéfiques. Par ailleurs, un artisanat fortement développé et bien structuré renforce les réseaux économiques et la cohésion sociale d'une région (territoire) tout en réaffirmant sa richesse culturelle (BARILLET, JOFFROY et LONGUET, 2006, p. 98-102). Ceci s'inscrit dans les missions éducatives et socio-culturelles de ces « musées » proposés. Ces types de musées partiraient du principe selon lequel l'éducation traditionnelle en Afrique serait un espace tout entier dédié à la créativité. A ce propos, Danièle Wozny et Cassin Barbara affirment ceci : « L'Afrique ingénieuse n'est pas celle de la récupération des pots de tomate et autres canettes pour la confection de jeux ; mais

¹⁶² NZOYIHERA Edouard, *Transmission de l'état colonial au Burundi : exemple de la contrainte dans le domaine agricole*, Mémoire de Licence, Faculté des Sciences humaines, Université du Burundi, 2008

bien celle où l'enfant créateur produit ou pratique, au quotidien, par l'apprentissage et sous la direction des aînés, une panoplie incroyable de jeux et jouets qui sont autant de fenêtres ouvertes pour la connaissance de la nature et la compréhension du sens des choses et des êtres » (WOZNY, BARBARA, 2014, p. 54-55).

En effet, si les difficultés du continent sont, sans aucun doute, liées au fait avéré que le réflexe du consommateur a pris le dessus sur celui du producteur, il y a peut-être une voie à explorer en cultivant le réflexe de la production et le réflexe de jouir de sa production par une revalorisation de l'estime de soi. Cultiver la créativité, dès le plus jeune âge, à partir des références culturelles africaines¹⁶³ est, peut-être, un des moyens les plus adaptés pour promouvoir un Africain inventif, enraciné et apte à participer, non pas en qualité de spectateur, mais comme acteur, à la société de l'information qui est, avant tout, celle des producteurs (WOZNY, BARBARA, 2014, p. 55). De nombreux exemples nous montrent qu'avec quelques efforts d'organisation et d'innovation, des associations d'artisans parviennent à tirer des profits durables et décentes de la vente de leurs produits, en établissant des règles commerciales équitables avec les marchés régionaux ou internationaux. Cela requiert toutefois des partenariats techniques et économiques forts ainsi qu'un soutien politique. (BARILLET, JOFFROY et LONGUET, 2006, p. 98-102). Rappelons qu'un « Eco-Grenier Culturel » est un instrument et un outil de levier et de développement local ou territorial. Ceci étant, le rôle du centre culturel (éducatif ou socio-culturel) d'un « Eco-Grenier Culturel », en étroite collaboration avec les partenariats ci-dessus mentionnés, peut être précisé (BARILLET, JOFFROY et LONGUET, 2006, p. 98-102) :

- Faciliter l'évolution de l'artisanat pour mieux répondre aux demandes contemporaines (concours d'innovation, études de marché) ;
- Promouvoir la consommation d'objets fabriqués localement (labellisation) ;
- Partager les coûts de distribution de la marchandise (aide à la consommation, mise en place de centres de vente) ;
- Transmettre les savoir-faire aux jeunes générations (centres d'apprentissage) ;
- Partager les coûts d'installation (ateliers de production artisanale, mise à disposition d'outils) ;
- Protéger les créations (droits de propriété intellectuelle).

Au sein de ces nouveaux musées, le volet service éducatif et de formation que l'on peut aussi appeler « centre socio-culturel et de formation » a donc un rôle important à jouer dans la recomposition du passé. A ce propos, Danièle Wozny écrit ceci : « (...) l'incroyable développement des jeux destinés aux enfants et qui véhiculent toujours des messages culturels, parfois politiques, devrait pousser à revisiter le patrimoine culturel africain où les jeux, contes, jouets, légendes, ainsi que

¹⁶³ Un rôle que les centres culturels des « Eco-Greniers Culturels » peuvent jouer.

les douces berceuses des enfances devraient faire l'objet de réappropriation dans une perspective didactique qui les mette, résolument, au service de l'éducation des jeunes africains » (WOZNY, BARBARA, 2014, p. 55).

Dans un discours ou dans un débat, les Burundais, par exemple, ont chaque fois eu recours aux proverbes pour accrocher l'intérêt du public ou pour invoquer une autorité sûre ou incontestée. Il existe le proverbe lié à l'amour du travail, à la bonne entente sociale, à la sociabilité, à la discrétion, au monde animal, etc. Ces « nouveaux » musées peuvent ainsi contribuer à redonner vie ou à revitaliser ce patrimoine immatériel ainsi que les savoir-faire traditionnels liés aux métiers et aux arts (vannerie, poterie, menuiserie, tannerie, tressage des perles, travail du fer, travail du fer forgé...) qui ont été pratiqués par les Africains (NTAHOKAJA, 1993, p. 90). La pratique de ces arts est en voie de disparition alors que ces derniers ont joué et continuent à jouer un rôle important dans la société africaine. La conservation et la protection de ces métiers et les savoir-faire associés s'avèrent impérieux.

De ce qui précède, il découle que les « Eco-Greniers Culturels », tel que je l'ai précédemment démontré, sont des lieux où le culturel, le social et l'économique se combinent au point de parler de véritables espaces de développement total. Ces nouvelles structures sont en outre des canaux à travers lesquels on peut « juguler la fracture numérique, en mettant les NTIC¹⁶⁴ au service du développement de ces types de musées, de l'exploration et de l'adaptation des traditions culturelles à ces médiums devenus incontournables » (WOZNY, BARBARA, 2014, p. 55). Il est à noter que les « nouvelles » structures en question sont aussi des maisons de protection des productions artistiques et artisanales locales car si les dirigeants africains ne font pas attention, le patrimoine de la création artistique et artisanale contemporaine risque, comme je l'ai déjà mentionné, de continuer à prendre la direction du Nord. Pour éviter la disparition des repères de la société, ils peuvent aussi jouer le rôle de gardiens des patrimoines locaux. A ce propos, Danièle Wozny et Cassin Barbara sont précis : « Si la question de l'artisanat et de la production touristique faisait déjà partie de l'exposition coloniale, la reconnaissance de véritables artistes, individualités et écoles, est aujourd'hui un phénomène notable et complexe. Il faut rester vigilant, et s'assurer que le capital symbolique et financier attaché à cette reconnaissance – capital essentiellement occidental – ne soit pas l'instigateur involontaire d'une nouvelle « spoliation » qui priverait les musées africains d'art moderne de leurs contenus » (WOZNY, BARBARA, 2014, p. 55). La mise en place des espaces de création d'artistes contemporains, au sein des « Eco-Greniers Culturels », pourrait s'expliquer dans ce contexte.

Il est nécessaire que toute démarche particulière de conservation du patrimoine culturel se pose la question des préoccupations économiques, sociales, spirituelles, artistiques, de leurs contemporains. Fait plus structurant et plus novateur, la recherche des liens avec des acteurs de la micro-économie locale témoignerait d'une ouverture de ces nouveaux types de musées et de leur volonté à contribuer au

¹⁶⁴ Nouvelles technologies de l'Information et de la Communication.

développement économique de l'espace local au sein duquel ils mènent leurs activités (D'ALMEIDA, 2001, p. 398-400). Dans ce contexte, ils se distingueraient par une conscience aiguë du lien à nouer et à développer avec la communauté au sein de laquelle ils sont créés.

En outre, il est important que ces musées travaillent non pas à la hauteur des Etats, mais à la hauteur des hommes et femmes qui vivent les problèmes d'aujourd'hui sur des espaces locaux qui sont à la recherche de la cohésion sociale, culturelle et de développement. Mais la question est de savoir en quoi ils seraient des musées de développement ? Considérons ce qu'Ayi D'almeida entend par développement : « Par développement, il faut distinguer d'abord un processus complexe, à plusieurs dimensions qui, par la combinaison des changements mentaux et sociaux, permettent à une population d'accroître ses capacités matérielles et intellectuelles ainsi que les outils de travail utilisés pour créer de la richesse » (D'ALMEIDA, 2001, p. 398-401). Dans cette optique, continue le même auteur : « Les notions de connaissance et d'éducation sont importantes pour le développement. Et parmi ces notions, principalement celle de la créativité qui rend une population apte à relever les défis de son temps et à ménager un passage équilibré d'un type de société à un autre. En ce sens, le patrimoine culturel a un rôle important en tant que composante de la culture qui constitue elle-même la clé de voûte du développement. Par l'éducation, la communication, le langage, la morale, les arts, la science et la technologie, la culture, permettent de mettre en mouvement les capacités créatrices d'un groupe humain » (D'ALMEIDA, 2001, p. 401). Par conséquent, poursuit le même auteur, « la question fondamentale est celle de l'articulation entre le culturel et les autres dimensions du développement, l'économique et le social. Et comme on peut l'observer avec les processus de développement des espaces locaux, l'émergence à cette échelle de nouveaux acteurs du changement, c'est-à-dire du développement, se produit bien souvent sur la base d'une identité locale et de l'innovation par de nouvelles façons d'agir pour créer de la richesse et faire face aux divers problèmes induits par les mutations que vit la population » (D'ALMEIDA, 2001, p. 401).

Ainsi, les « Eco-Greniers Culturels » pourraient œuvrer dans ce sens pour devenir des facteurs et des acteurs essentiels de changement mentaux, sociaux, technologiques et se positionner comme des outils de connaissance d'autant plus utiles, qu'ils s'adressent à tous les publics locaux et touristiques. De fait, la mise en œuvre de cette conception du développement et du rôle du patrimoine culturel et naturel suppose une série d'évolution de tous les acteurs concernés : professionnels de la culture ou du patrimoine culturel et naturel, décideurs et acteurs du développement, publics, la société civile... Dans ce sens, il devient nécessaire que ces musées « sortent de l'isolement pour collaborer et s'intéresser aux problèmes de la société et aux différents groupes socio-professionnels des milieux de l'économie, de l'éducation et de la culture du monde associatif » (D'ALMEIDA, 2001, p. 401-402). Ces structures culturelles deviennent alors des outils au service d'une population. Elles peuvent aider cette dernière à mobiliser les forces motrices des changements

qui permettent à la société de s'adapter. Dans cette perspective, une attention particulière est accordée aux habitants. Les structures muséales en question seraient en alerte, à l'écoute de la demande sociale, c'est-à-dire des aspirations des habitants et de leurs besoins. Dans ce contexte, la collaboration est incontournable.

Aujourd'hui, c'est au niveau des espaces locaux que se situerait l'enjeu de la création des musées de développement. Les nouveaux types de musées et les nouvelles formes de mise en valeur du patrimoine naturel et culturel peuvent se multiplier dans les espaces chargés de sens ou dits protégés. De surcroît, l'intégration d'une dimension économique plus large est d'une grande nécessité, d'une part pour apporter ou générer eux-mêmes des fonds propres et des recettes pour leur fonctionnement et leur investissement, d'autre part pour contribuer au développement des territoires d'implantation (DE VARINE, 2017, p. 133-134). A cet effet, la démarche globale peut comprendre d'abord un inventaire des ressources patrimoniales exploitables, le diagnostic sur les conditions à rassembler en termes d'environnement, de formation, de connaissances juridiques et techniques, etc. En pratique, il ne s'agit pas de valoriser un patrimoine en lui donnant une dimension économique, mais plutôt de diversifier et de faire croître l'économie locale en s'appuyant sur le patrimoine.

Concernant la façon dont il faut équilibrer la valorisation du patrimoine au sens culturel et social et sa valorisation au sens économique et financier, se pose une question éthique qui doit être débattue entre les concernés et recevoir des réponses variées, adaptées à la situation locale. Quoi qu'il en soit, il est question de donner, à la fois, aux « Eco-Greniers Culturels », une dimension économique, culturelle, éducative, environnementale, paysagère, sociale, etc. Au point de vue économique, ces structures peuvent par exemple encourager et développer les activités artisanales (tissage, vannerie, poterie...) pour faire de nombreux objets utilitaires et décoratifs qui peuvent être vendus soit au sein des espaces aménagés au sein de ces musées, soit dans les marchés à ciel ouvert (DE VARINE, 2017, p. 134). Pour une meilleure valeur ajoutée, le mieux est de sortir des modèles traditionnels pour créer des produits *design* capables de séduire une clientèle de citadins et de touristes. Parallèlement à l'alimentation et à la gastronomie, d'autres filières tant techniques qu'économiques méritent d'être prises en compte. A cet effet, l'artisanat, la restauration artistique et architecturale, la faune et la flore, la musique, sont des domaines qui peuvent être développés dans un esprit de soutenabilité, de circuit-court et de capacitation des habitants, avec le soutien méthodologique et technique par les détenteurs des savoir-faire qui sont relatifs (DE VARINE, 2017, p. 135).

Concernant la production et la qualité de vie, ces musées pourraient s'attacher à de nouvelles formes d'économie locale selon lesquelles ils peuvent expérimenter des projets de filières courtes et soutenables, transversales par rapport à plusieurs domaines : environnemental, touristique, agricole, culturel, social, etc. Ils deviennent ensuite les promoteurs d'une entente entre les savoirs pratiques traditionnels et l'innovation technologique, notamment par l'expérimentation de nouvelles formes d'activités qui mettent les jeunes en contact avec leur propre patrimoine culturel. Dans cette perspective, ces musées peuvent représenter un projet

réel de développement du territoire en termes économiques, de cohésion sociale et de solidarité structurelle par la définition de scénarios inédits, par une vision de l'avenir qui remette au centre la beauté, les rapports humains, le respect de la terre, la qualité de vie. Pour mener à bien ce projet, les lignes directrices qui peuvent favoriser la création et/ou l'accompagnement des systèmes productifs locaux liés à la qualité optimale de produits et d'activités qui découlent de l'héritage culturel local et qui sont destinés à la croissance économique, culturelle et sociale des communautés concernées (DE VARINE, 2017, p. 291). On a affaire ici à une approche interdisciplinaire du tourisme qui associe les aspects culturels, économiques, sociaux, éducatifs, scientifiques et environnementaux. Cela suppose que les populations peuvent être associées au processus de décision concernant l'avenir de leurs territoires.

En collaboration avec la population, les « nouveaux » musées ont des défis à relever : celui en tout premier lieu de la lutte contre la pauvreté, et ceux d'une croissance économique stable et de la qualité de vie. Il s'agit en effet, de favoriser un développement dont les populations locales ne seraient pas laissées pour compte. Outre une sensibilisation à leur histoire, à leur patrimoine..., les populations doivent être étroitement associées au processus de préservation (LEMAISTRE, CAVALIER, 2002, p. 123). J'ai mentionné que la terre constitue en Afrique subsaharienne, un patrimoine principal qu'il faut préserver et protéger. A cet effet, il est nécessaire que les populations du monde rural soient informées que « toute modification de l'environnement physique entraîne d'importantes conséquences socio-économiques, susceptibles d'affecter la culture et la qualité de vie de la population » (LEMAISTRE, CAVALIER, 2002, p. 123).

Quant à l'éducation et animation socio-culturelle, les « Eco-Greniers Culturels » pourraient constituer des laboratoires efficaces d'action pédagogique et éducative, sur les thèmes de la soutenabilité, du développement durable, des droits humains, du paysage et du patrimoine culturel au service du monde scolaire, mais aussi de la société en général, se proposant comme instrument de formation continue et de médiation intergénérationnelle. Ils sont également des relais actifs d'animation socioculturelle. Ils peuvent jouer ce rôle de relais à travers la réalisation d'actions concrètes pour une recherche plus consciente de la qualité de vie, dans la mesure où chaque « Eco-Grenier Culturel » est porteur d'un patrimoine et d'une identité particulière, d'un ensemble de projets et de relations qui s'expriment de façon créative. Pour ne pas laisser perdre le patrimoine d'expériences accumulées dans le temps et pour lui faire produire le maximum de profit face aux difficultés socio-économiques des territoires, le mieux est de penser en interne à un suivi des résultats obtenus en termes de projets éducatifs et pédagogiques et d'initiatives socio-culturelles sur les thèmes de la soutenabilité, de la valorisation du paysage et du patrimoine culturel (DE VARINE, p. 291-291). Ces structures ne sont pas simplement des musées ou des centres culturels voués à des collections ou à leur conservation et valorisation, mais ils ont également pour mission d'impliquer la population dans l'attention à porter à leur propre héritage culturel, pour que celui-ci joue tout son rôle économique et social dans la réponse aux besoins et aux problèmes

de la communauté. Ils sont en outre des lieux d'éducation et de recherche dans la mesure où ils sont invités à focaliser l'attention de la population sur son propre patrimoine culturel et naturel, en ayant recours à la mémoire collective, en favorisant des processus de citoyenneté active et en formant le public à identifier, à entretenir et à valoriser son patrimoine culturel (DE VARINE, 2017, p. 292). Aussi en faisant intervenir ces équipements culturels dans les différents secteurs productifs tels que nourriture et alimentation, artisanat et formation, tourisme et accueil, ils constituent à cet effet, des outils du développement et des leviers économiques. Dans cette perspective, ces nouveaux types d'équipements préconisent le développement d'activités économiques en harmonie avec le milieu naturel, et ce dans une pluralité économique, écologique et culturelle (SCHULTZ, 2002, p. 56). A ce propos, il serait pertinent que leurs missions soient aussi « orientées sur les métiers traditionnels, le développement des micro-entreprises et la mise sur pied des projets consacrés aux arts du spectacle traditionnels. Ainsi les personnes âgées se remémoreraient les mélodies de la musique populaire, les cérémonies de mariage et d'enterrement » (SCHULTZ, 2002, p. 57) célébrées avant le contact avec les européens et bien d'autres.

J'ai mentionné plus-haut que ces nouveaux musées possèdent un centre socioculturel. Au sein de ce centre, l'installation d'une salle de projection vidéo permettrait de présenter des spectacles de musiques traditionnelles qui peuvent intéresser les enfants, les jeunes, les adolescents et même les adultes. Il est très important que les enfants assistent régulièrement aux spectacles qui mettent en scène leur propre culture. Notons aussi que ce renouveau culturel est susceptible d'attirer les touristes. Outre les arts du spectacle (danses, musiques, chants, théâtres...), il s'agit également de favoriser les savoir-faire artisanaux et les pratiques culturelles qui rythment la vie rurale. Ce patrimoine, vivant et fragile, mérite d'être protégé autant que les autres types de patrimoine. C'est donc l'ensemble des ressources culturelles qu'il convient de préserver pour que les nouveaux types de musées illustrent pleinement leur titre de réserve culturelle et de réservoir des arts, et deviennent également des lieux de création artistique. Il est aussi important que les aménagements touristiques nécessaires tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de ces outils culturels assurent le maintien d'un environnement préservé et la gestion durable des ressources naturelles (LEMAISTRE, CAVALIER, 2002, p. 123).

Parallèlement, la conception et la mise en place des « Eco-Greniers Culturels » ne doit pas occulter la préservation et la mise en valeur d'autres lieux historiques ou chargés de sens qui sont en voie de disparition s'ils ne le sont pas déjà. A mon sens, il est important que ces lieux soient restaurés et valorisés pour les faire jouer le rôle d'antennes d'un « Eco-Grenier Culturel » principal. A cet effet, chaque site ne doit pas nécessairement comprendre une banque agricole de développement. Une banque agricole de développement ou un microcrédit par région naturelle suffit au sein d'un « Eco-Grenier Culturel » principal considéré comme siège d'antennes. En outre, ces musées peuvent servir de centres d'expertise sur la faune et la flore du territoire tout en s'investissant dans des actions de valorisation culturelle et économique de métiers traditionnels disponibles localement. Les objectifs sont à la

fois de révéler le patrimoine matériel et immatériel aux habitants et de leur apporter un ensemble de services sociaux, éducatifs et culturels appuyés sur l'histoire, l'environnement et la mémoire. On peut dire qu'il s'agit de créer pour les habitants et avec eux un véritable capital social et culturel. Ces musées deviennent aussi des opportunités de créer des espaces d'activités pédagogiques ou ludiques pour la population. Les « Eco-Greniers Culturels » en soi ont des tâches multiples (DE VARINE, 2017, p. 116) :

- Conservation et restauration des milieux de vie dans les zones choisies, la transmission des témoignages de la culture matérielle, la reconstitution des habitudes de vie et de travail des populations locales, les relations avec le milieu environnant, les traditions religieuses, culturelles et festives, l'utilisation des ressources naturelles, des technologies, des ressources d'énergies et des matières premières utilisées dans les activités de production ;
- L'aménagement de parcours (dans le paysage et dans l'environnement) destinés à mettre en relation le visiteur et le milieu ;
- L'implication active de la communauté, des institutions culturelles et scientifiques et des structures associatives locales ;
- La promotion et le soutien des activités de recherche scientifique et pédagogique, relatives à l'histoire et aux traditions locales.

La promotion de l'agriculture familiale ou coopérative, l'introduction de pratiques issues de l'agriculture biologique, la prise de conscience de l'importance des écosystèmes forestiers sont, entre autres, des thèmes qui peuvent être développés pour la capacitation des habitants. Dans leur cadre territorial et communautaire, il est plus intéressant que les équipements socio-culturels en question « s'organisent pour forger l'avenir à très long terme, aussi bien en préservant les valeurs patrimoniales, en les faisant évoluer et transformer, qu'en en créant de nouvelles liées aux anciennes, ouvertes aux apports de nouvelles populations et aux influences de la mondialisation. Cela leur ferait des agents sociaux majeurs et complexes, présents dans les champs culturel, éducatif, social, économique, assurant une cohérence et une continuité dans la vie quotidienne et les initiatives des membres de la communauté » (DE VARINE, 2017, p. 264).

Qu'en est-il de la durabilité et de la pérennité des « Eco-Greniers Culturels » ? A propos, les sites, les forces, les faiblesses, les menaces et les opportunités doivent être suffisamment réfléchis (GIRAULT, 2016, p. 137). Pour plus de durabilité, la maîtrise des caractéristiques des activités de microcrédits ou de microfinance est indispensable pour assurer dans le long terme, le fonctionnement des « Eco-Greniers Culturels ». Ceci induit inévitablement un fonctionnement plus professionnel du processus d'octroi des crédits (montant, durée, échéancier de remboursement) et de suivi des remboursements (mieux accompagner les bénéficiaires pour les aider à formuler un vrai projet dans le temps, leur permettant une augmentation de leurs revenus) (ORANGE cité par GIRAULT, 2016, p. 139).

Au point de vue de la pérennité et de la rentabilité, comme dit au chapitre précédent, les « Eco-Greniers Culturels » ne doivent pas se limiter au seul équilibre financier (charges-revenus) mais être assez solides pour entraîner une croissance de la structure et permettre ainsi de servir la demande des bénéficiaires qui peut aller croissant (GIRAULT, 2016, p. 137). En vue d'instaurer une confiance, la reconnaissance officielle par le pouvoir public (en cas d'initiatives communautaires) est d'une grande importance. Il est en outre nécessaire de veiller à ce que les acteurs tant de gestion (inventaire et conservation du patrimoine alimentaire et autres éléments du patrimoine mobilisés) que de valorisation du patrimoine (médiation, interprétation) ne dénaturent pas l'esprit d'innovation dont il est question dans le contexte de ces musées. Pour assurer leur survie, il est nécessaire que ces « Eco-Greniers Culturels » trouvent une formule permettant l'autonomie financière parallèlement aux apports financiers liés au tourisme. Ceci à des fins préventives pour faire face à l'instabilité politique et sécuritaire observée dans cette partie de l'Afrique (orientale). Par ailleurs, dans cette même partie caractérisée par les conflits ethniques, les « Eco-Greniers Culturels » deviendraient des instruments de paix sociale et d'ouverture à l'autre (les manifestations qu'on peut y organiser constituent un élément fédérateur). Ils peuvent contribuer à éviter le piège du repli sur soi, facteur d'exclusion et de rejet.

Somme toute, ces « Eco-Greniers Culturels » se présenteraient comme des forums où les gens peuvent se rencontrer et discuter. Ils sont, en quelque sorte, des lieux vivants d'échanges où se forment une nouvelle prise de conscience et une nouvelle volonté d'action. En outre, ils constituent, à l'instar d'autres types de musées déjà proposés en Afrique, de nouveaux musées, résultants d'une décolonisation des systèmes occidentaux de musées créés en Afrique par les puissances coloniales. Ainsi, de tels musées sont capables de lutter efficacement contre les dérives sociales comme la délinquance et le vagabondage juvénile, la mendicité, l'oisiveté, voire le chômage, dérives dont les pays africains souffrent plus que d'autres (MAIRESSE, 2002, p. 104-105). Notons alors que ces nouvelles formes de musées, s'inscrivent dans une perspective de rupture réelle avec l'héritage colonial ou néo-colonial. Le principe est que « seuls ceux qui vivent leur culture et qui la font vivre pensent à de nouvelles structures autonomes. Il s'agit de choisir des voies différentes en inventant de nouvelles structures sur le terrain. Le rôle de ces nouvelles structures est donc de prendre en charge l'information et la formation. Leur mission est aussi d'intégrer, dans les projets de développement, toutes les ressources humaines et matérielles du milieu » (KONARE, 1994, p. 309).

2. Des expositions à caractère social

Même si un « Eco-Grenier Culturel » dispose de nombreuses méthodes d'intervention sur le patrimoine et sur le territoire, mon choix est que l'exposition reste un langage d'expression privilégié. Les écomusées utilisent aussi ce langage

d'une manière ou d'une autre (DE VARINE, 2017, p. 198). Quant à la médiation par l'« Eco-Grenier Culturel », elle se ferait entre le patrimoine et la communauté d'une part, les touristes et autres visiteurs d'autre part, pour éviter les heurts, harmoniser accueil et résistance, accompagner et interpréter. Elle doit se faire enfin entre les anciens et les nouveaux habitants du territoire, les premiers aidant les seconds à s'approprier le patrimoine local sans pour autant abandonner celui qu'ils ont apporté avec eux. Cette médiation passe par l'implication des habitants eux-mêmes. Un élément important de la médiation est le langage employé : il ne s'agit pas des langues étrangères pour les touristes, mais du vocabulaire, de l'accent, du langage que les gens « résidents ou autochtones » peuvent comprendre (DE VARINE, 2017, p. 200-201).

A travers la démonstration des métiers et des économies locales, artisanales, artistiques, agricoles, ce sont les identités et les spécificités locales qui sont mises en scène. Et la prise en compte de l'écologie de la région (la faune, la flore...) permet de mieux comprendre l'influence du milieu naturel sur nombre d'expressions culturelles et les différents enjeux liés à l'exposition. Il s'agit de la mise en exposition de l'économie locale, des aspects culturels et des savoir-faire qui s'y rattachent. Même s'il ne s'agit pas d'une structure tournée vers le passé, l'évocation du passé permettrait d'inscrire les collections liées à la nature, à l'agriculture, à l'artisanat, à l'art... dans un continuum à la fois technique, historique, social et culturel. C'est en ce sens qu'il faut notamment voir en elles de véritables structures d'identités (CIAIS, 2001, p. 264) et de développement.

Les expositions peuvent alors être organisées dans une perspective médiatique et communicationnelle et ce, non seulement comme véhicule d'information, mais aussi comme participant au changement social. Il existe différentes façons de sensibiliser à un enjeu social et encourager un changement d'attitude ou de comportement de la part des communautés destinataires. Par exemple, les approches développées dans le domaine du *marketing* social¹⁶⁵ peuvent enrichir le processus de conception d'une exposition à caractère social. Le but dans ce genre d'exposition est aussi de promouvoir les attitudes ou les comportements pour le bénéfice de l'individu et de la société. C'est aussi de modifier les attitudes et les comportements. Le changement social est un processus qui s'effectue dans le long terme mais qui n'est pas tout facilement mesurable. Par ailleurs, le musée est un acteur social parmi d'autres et c'est en fait l'action combinée de ces différents acteurs qui peut provoquer le changement social (KOTLER, LEE, 2008, p. 103).

Ainsi, les types de musées traités dans le cadre de cet ouvrage se donnent, entre autres, pour mission de contribuer au changement d'attitudes ou de comportements et participer au changement social. Les expositions à caractère social interviennent dans ce cas-ci pour favoriser une prise de conscience par rapport aux enjeux traités, donner aux habitants les moyens, les outils pour leur permettre de

¹⁶⁵ Le *marketing* social est défini comme une forme de communication visant à susciter le changement dans les perceptions, les attitudes ou les comportements du public.

modifier leurs attitudes et/ou leurs comportements vis-à-vis des enjeux traités, susciter une réflexion sur les conséquences de leurs actions individuelles et collectives. Le but premier n'est pas ici d'éduquer, mais bel et bien, je l'ai dit, de contribuer au changement d'attitude et ou de comportement. L'éducation est plus un moyen, parmi d'autres, qu'une fin en soi. Car, l'information ne peut à elle seule provoquer le changement. Mélanie Girard schématise les différents composants du changement social qu'elle résume en trois mots (GIRARD, 2009, p. 105) :

- Conscientiser : Faire que quelqu'un ou un groupe, prenne conscience des problèmes politiques, sociaux, culturels qui se posent à lui ; être pleinement conscient d'une condition, d'une situation ou d'un phénomène social¹⁶⁶. Il s'agit ici d'attirer l'attention sur une situation, d'informer les visiteurs des différents tenants et aboutissants. La conscientisation agit sur les connaissances du visiteur¹⁶⁷ et sur sa volonté d'agir.
- Responsabiliser : on peut traduire le mot anglais *empowerment* (*feeling of confidence that you can be a cause of genuine change*) par responsabiliser. Il s'agit ici d'abord de faire en sorte que les visiteurs sentent qu'ils ont le pouvoir de changer quelque chose, que leur action individuelle a des conséquences. Ensuite il faut les convaincre du bénéfice lié à l'adoption d'une nouvelle attitude, d'un nouveau comportement, que leur action individuelle va faire une différence. C'est pourquoi le ton utilisé ne doit pas être alarmiste. Il convient de lier le problème aux solutions potentielles.
- Sensibiliser : rendre concret, rendre sensible, pénétrer la sensibilité. C'est aussi faire appel au sens et au sensible. Il s'agit de passer de l'abstrait au concret, de la théorie à la pratique. Il s'agit aussi de donner des outils aux visiteurs « ou aux habitants ou communautés » pour qu'ils puissent modifier leur attitude, leur comportement au quotidien. Il convient de rendre les solutions applicables au quotidien. Idéalement, cela passe par la simulation, par l'agir.

Comme le même auteur le constate, l'optimisation de la démarche de communication d'une exposition à caractère social¹⁶⁸ passe nécessairement par une solide connaissance des publics cibles, des habitants partageant « une même zone climatique », un même patrimoine, une même identité et ayant les mêmes problèmes

¹⁶⁶ Ces définitions proviennent du grand dictionnaire terminologique : www.granddictionnaire.com (GIRARD, 2009, p. 104).

¹⁶⁷ Dans le cadre de ce livre, il s'agit des habitants d'une même zone microclimatique qui sont à la recherche de l'amélioration de leurs conditions de vie. Ces types d'expositions pourraient leur aider à changer de mentalités.

¹⁶⁸ Pour plus de détails sur les expositions à caractère social, voir DROUGUET Noémie, « L'inconfort du conservateur face au musée indiscipliné. La mise en exposition dans les musées de société », dans *Thema*, n° 4, 2016, p. 11-22.

et besoins. Il est donc nécessaire d'identifier leurs problèmes et besoins avant de réaliser les expositions à caractère social. La prise en compte du public est d'autant plus importante suite à l'objectif de ce type d'exposition, qui n'est pas strictement de transmettre ou de véhiculer de l'information, mais aussi d'agir comme média de changement social, d'agir sur la « communauté », sur sa connaissance, sur sa volonté et sa capacité d'agir. Il s'agit de faire réagir et agir les visiteurs : les conscientiser, les responsabiliser et les sensibiliser en vue de favoriser l'adoption d'une nouvelle attitude ou d'un nouveau comportement (GIRARD, 2009, p. 104).

Pour les « Eco-Greniers Culturels » en question, des expositions privilégiant les deux grands champs d'action peuvent être développées : celui des grandes transformations ayant marqué par exemple l'agriculture pendant une certaine période (situation actuelle, développement futur et répercussions dans le domaine socio-culturel) et celui de l'utilisation des ressources naturelles et dont l'approche est écologique et interdisciplinaire. Ce faisant, l'agriculture peut être considérée comme un système d'adaptation interactif entre l'homme (technologie, économie, structures sociales, formes culturelles) et son environnement naturel (climat, plantes, animaux, sources d'énergie, etc.). Pour une telle exposition, l'écologie ne doit pas être définie comme une branche des sciences naturelles, mais plutôt dans le sens de l'écologie culturelle. Ceci s'explique par le fait que l'être humain ne peut pas seulement être considéré comme « être biologique » dans ses rapports à la nature ; il ne vit pas « nu » dans son environnement naturel, mais est au contraire équipé d'instruments culturels qu'il utilise pour s'adapter, interpréter, utiliser et manipuler les ressources de cet environnement. L'écologie culturelle se définit donc comme le domaine des interrelations entre l'homme (culture et société) et son environnement (DAVALLON, GRAMONT et SCHIELE, 1992, p. 79).

Pour prendre en compte cette approche d'écologie culturelle et interdisciplinaire, les concepteurs d'expositions peuvent mettre d'abord l'accent sur l'être humain en tant que producteur et consommateur d'énergie. Placé dans une situation écologique donnée, une population développe des formes culturelles et sociales pour s'adapter à cette situation, c'est-à-dire par rapport aux ressources naturelles existantes et par rapport aux autres populations existantes dans ce milieu ou des milieux voisins. Ensuite, cette perspective doit être complétée d'une approche mettant l'accent sur les échanges d'information entre l'homme et son environnement. Les facteurs écologiques ont en réalité une double nature. Le principe consiste à démontrer qu'il existe une situation écologique naturelle donnée mais que l'homme ne réagit pas mécaniquement à cette situation et que cette situation est au contraire enregistrée et interprétée comme constituant un système cohérent correspondant à une conception culturelle de la nature. L'exposition est de cette manière convoquée pour faire ressortir ou mettre en évidence que l'homme voit la nature et les ressources qu'elle contient, au travers d'un filtre culturel et que c'est ce modèle culturel de la nature qui est à la base du type d'adaptation et d'utilisation de l'environnement (DAVALLON, GRAMONT et SCHIELE, 1992, p. 79).

En outre, les responsables des « Eco-Greniers Culturels » peuvent développer des expositions à caractère nettement environnemental et éducatif qui traitent par

exemple du cas des espèces animales menacées. A cet effet, ils peuvent fournir des explications sur les dangers qui menacent ces espèces animales et des propositions de mesures que chacun peut adopter pour les préserver. De cette façon, ces types de musées et leurs gestionnaires seraient en train de jouer leur rôle en matière de biodiversité. Pour jouer convenablement leur rôle de protection du patrimoine naturel, les activités d'éducation et de sensibilisation touchant aux questions de conservation de la nature peuvent être organisées en collaboration avec d'autres organismes privés et publics. Ils peuvent par exemple exposer les multiples facettes du phénomène de la biodiversité et de sa diminution. A cet effet, une vidéo, par exemple de quelques minutes, peut expliquer la signification et l'importance de la biodiversité selon une perspective biologique. La rédaction d'un guide qui propose un programme d'activités éducatives et des gestes à poser pour protéger la biodiversité sur le plan local (DAVALLON, GRAMONT et SCHIELE, 1992, p. 83) seraient aussi un geste important. Le fait que la qualité de vie des humains est rattachée à celle des milieux naturels ainsi qu'à la responsabilité des hommes de conserver la nature et les ressources pour l'avenir mérite une attention particulière lors de la conception des expositions. Celles-ci peuvent aussi chercher à expliquer les grands principes de l'écologie qui sont utiles à connaître pour rester éveillé aux questions de l'environnement. Les thématiques peuvent être variées (SOUMAYA, 2011, p. 59) : la production d'énergie dans un écosystème, la chaîne alimentaire, l'homme et la nature, le rôle des arbres dans la formation des sols fertiles, etc. Ce dernier thème ferait un discours sur la déforestation, la destruction de la nature sauvage et la pollution. Pour garantir la conservation de la nature, quelques points d'assises d'ordre de l'éthique, de la science, de l'esthétique et de l'économie peuvent être proposés. Le principe consiste à présenter la nature dans une perspective environnementale.

On sait que la nature a des éléments constitutifs. C'est pourquoi, l'exposition du territoire et de ses composantes doit se faire de manière à faire apparaître ou à distinguer les éléments qui appartiennent à la nature et ceux appartenant à l'ordre du social. Certains éléments peuvent être pris en compte : l'aire géographique avec toutes ses caractéristiques géologiques, biologiques et écologiques qui la caractérisent, la population des villes, des villages, avec leurs caractéristiques culturelles, leurs sites historiques et leurs mythes sacrés. Dans l'exposition du territoire, ceux qui relèvent de l'ordre de la nature et ceux qui relèvent du social, apparaissent étroitement liés les uns aux autres, dans une continuité qui les rapproche jusqu'à l'oubli de leurs frontières. Cette imbrication profonde entre l'ordre de la nature et l'ordre du social n'est pas arbitraire ; elle est le résultat même de la mise en exposition de la représentation du territoire comme réalité et comme vérité (VILLEGAS-IVICH, 1986, p. 198-199).

Le territoire se présente alors, dans l'exposition, comme un tableau continu qui montre les similitudes sociales réparties dans l'espace géographique et les différences naturelles visibles dans chaque région socialement délimitée ; ainsi, elle offre la possibilité d'une perception générale de l'espace et la possibilité de son appréhension comme connaissance ; autrement dit, l'exposition du territoire n'est

que l'intégration de la nature dans l'ordre social (socialisation de la nature) et l'intégration du social dans l'ordre de la nature ; elle fait apparaître les identités simplifiées de la nature et du social dans la continuité et dans la contiguïté ordonnées dans sa mise en exposition. Dans cette mise en exposition paraît régner une parfaite harmonie entre ce qui est de la nature et ce qui est du social dans le territoire et, de cette combinatoire ordonnée, apparemment spontanée entre les choses et le savoir, on voit apparaître le rapport positif entre le paysage naturel et le paysage social qui caractérise l'exposition du territoire. Aussi le territoire s'offre à la pensée spontanée comme un principe naturel de l'unité sociale et culturelle. Et c'est pour cela que l'exposition du territoire et de ses composantes a une grande importance dans la constitution d'une image nationale dans les pays du tiers-monde (VILLEGAS-IVICH, 1986, p. 198-199). D'après ce qui précède un « Eco-Grenier Culturel » peut être doté, parallèlement à sa mission de développement socio-économique, d'un double mandat éducatif : l'éducation et la conservation dans le sens de la protection et valorisation.

S'agissant de l'interprétation des expositions à caractère social et même d'autres, l'on peut favoriser la formation d'une association chargée d'animer les lieux, par exemple, par l'exploitation et la réactivation des contes, des légendes et mythes, etc. Des visites de groupes scolaires et des ateliers de jeunes peuvent être régulièrement organisées. Mieux serait de penser ces lieux comme des écoles où le patrimoine pourrait se décrire par la parole et s'appréhender par le regard, mais aussi se découvrir par les mains (JOXE, 1981, p. 96-97). Se référant à cet argument, il est possible de mettre en place des classes du patrimoine et d'initiation artistique pour offrir aux enfants l'occasion de rencontres exceptionnelles. Ainsi, chaque séjour lui permettrait de côtoyer un professionnel qui l'initie au langage spécifique du corps de métier. On peut ensuite inviter les artistes et les artisans pour mettre en œuvre ou démontrer leur savoir-faire devant un jeune invité à joindre le geste à une observation et à une écoute. Ceci pour nouer un partenariat culturel d'éducation avec les écoles réparties sur leur territoire. Pour y parvenir, la connaissance de l'état des lieux de la culture, des problèmes à résoudre, des objectifs à atteindre, des stratégies à adopter et des actions à mener est d'une grande importance. Comme la société change, une équipe regroupant les différents groupes de chercheurs en patrimoine culturel et naturel peut être créée en vue d'analyser les changements en cours, afin d'en faire les différents thèmes d'expositions et de communications. En ce sens, on peut initier des recherches scientifiques et favoriser aussi l'intervention d'artistes contemporains. Un espace qui permet l'intégration de l'art contemporain peut être aussi prévu. Il est également intéressant de créer des stages et des classes d'initiation artistiques pour favoriser des savoirs et les créations collectives. L'ouverture aux artistes contemporains passerait, en cas de possibilité, par la mise en place d'exposition d'art contemporain et des espaces d'hébergement d'artistes du territoire. Ceci pour favoriser la formation, la création et la rencontre entre les publics et les artistes du territoire (JOXE, 1981, p. 96-97).

3. Un engagement au développement durable

Le développement durable est introduit dans le but de faire naître de nouveaux réflexes, de développer de nouveaux gestes et de réduire les mauvaises habitudes en matière de gestion des biens individuels et collectifs. Pour cette partie, je me suis largement inspiré de la publication de Serge Chaumier et Aude Porcedda (2021). Les actions à mener pourraient être multiples : la maîtrise de l'énergie, la gestion de l'eau, la biodiversité, l'habitat durable, la gestion des déchets etc. Cette dernière action se situe dans le cadre général du respect de l'environnement. Elle peut englober à la fois la mise en place du tri sélectif de l'ensemble des déchets produits par les visiteurs du site et des agents des « Eco-Greniers Culturels ». Elle pourrait se doubler d'une action de sensibilisation en direction du grand public et d'une action éducative en direction du milieu scolaire (SPINELLI-FLESCHE, 2011, p. 39-44). Et pour la biodiversité, des espèces anciennes (et même actuelles) locales de légumes et végétaux, un verger de variétés anciennes locales et adaptées au sol et sous-sol peuvent être cultivés dans les espaces des « Eco-Greniers Culturels ». Concernant la faune, des programmes de conservation de races domestiques anciennes (mouton, chèvre, abeille...) peuvent aussi être organisés. Pour bien mener les actions éducatives qui sont relatives à ces projets, des visites thématiques et commentées, de nombreux ateliers pédagogiques pour enfants, adolescents et adultes, la découverte des variétés grâce à des animations gustatives, la découverte des résidences d'artistes, stages et démonstrations autour de différents thèmes... peuvent être proposés. La réussite de ces animations exige un engagement personnel, une conscience écologique forte des animateurs. Aussi, différentes manifestations extérieures, ateliers gratuits et informations sur les nouvelles manifestations et projets peuvent être proposés et fournis. Dans le cadre de leurs cours, certaines actions et activités pourraient, en outre, être présentées aux élèves et étudiants (SPINELLI-FLESCHE, 2011, p. 44-45).

On peut noter qu'il y a plusieurs raisons d'introduire le thème du développement durable : offrir aux habitants et aux visiteurs un espace agréable et minimiser l'impact sur l'environnement, les éveiller à une consommation responsable et durable et promouvoir les produits issus de modes de production respectueux de l'environnement. Dans cette perspective, les produits vendus tiendraient compte des préconisations diverses, tant en matière de développement durable que d'alimentation saine. En tant qu'acteur de développement local et surtout pour renforcer leurs actions, il serait également intéressant que les acteurs et utilisateurs des « Eco-Greniers Culturels » travaillent avec d'autres partenaires, s'impliquent dans des actions menées par les politiques et fédèrent les forces du territoire. L'adoption du développement durable pourrait aussi être orientée vers la recherche de nouvelles idées et de stratégies communicationnelles pour varier l'offre culturelle. Cette expérience s'inscrit surtout dans une logique de développement durable dont l'objectif est de conjuguer des contraintes variées : environnementales, économiques, communicationnelles et sociales. Ces « Eco-Greniers Culturels » se prêteraient ainsi

à développer les projets écologiques à des fins multiples : améliorer la qualité de vie présente et future, favoriser un équilibre entre l'environnement, la croissance économique, l'équité et la diversité culturelle (SPINELLI-FLESCH, 2011, p. 46-51).

Plus concrètement, le premier plan d'action de développement durable que ces « nouveaux » musées peuvent développer peut reposer sur trois enjeux fondamentaux (PORCEDDA, 2011, p. 306) : développer la connaissance, promouvoir l'action responsable et favoriser l'engagement. Ce plan se structurerait autour de certaines orientations, objectifs et actions :

- Informer, sensibiliser, éduquer et innover ;
- Réduire et gérer les risques pour améliorer la santé, la sécurité et l'environnement ;
- Produire et consommer de façon durable ;
- Sauvegarder et partager le patrimoine collectif.

Le développement durable propose donc une vision intégrée et centrée sur l'individu, invitant à ne plus séparer l'être humain de son environnement, afin d'atteindre un compromis entre les enjeux écologiques, culturels, économiques et sociaux. A ce propos, tous et toutes doivent être acteurs et sujets conscients, apporter leurs compétences et leurs capacités, non seulement pour concevoir un plan et des programmes, mais aussi pour débattre, pour décider des orientations et des programmes, pour évaluer les résultats. Dans les deux cas, le succès repose sur l'engagement de chacun et de tous, sur des réunions, des groupes de travail, des assemblées, des initiatives, de la coopération. Certaines méthodes et moyens d'expressions peuvent être envisagés : les actions culturelles, les expositions, les parcours d'observation, l'inventaire des ressources et des problèmes. Ce sont aussi des processus d'éducation populaire qui veulent et doivent s'adresser aussi bien aux adultes qu'aux jeunes, sans oublier l'éducation scolaire, mais pour la compléter. C'est-à-dire que les éducateurs doivent utiliser des langages adaptés aux populations concernées, qui peuvent varier selon l'origine géographique et sociale, l'âge et le statut familial et socioprofessionnel. Mais il n'y pas de modèle unique : les solutions doivent être recherchées en fonction du contexte et de la matière humaine qui est concernée (SPINELLI-FLESCH, 2011, 36-37). Ainsi, les « Eco-Greniers Culturels » en tant que nouvelles sortes de musées sont des institutions à caractère communautaire ayant pour mission « la gestion, avec la population, du capital naturel, du patrimoine alimentaire et des cultures vivantes des différentes communautés villageoises et même de ville, nécessaire au développement du territoire menacé par les changements climatiques et les déplacements des populations » (DE VARINE, 2011, p. 313).

Annette Viel nous rappelle l'objectif du développement durable : assurer la pérennité des ressources naturelles pour que les générations actuelles et futures, en bénéficient tout en ne les aliénant pas. Pour atteindre cette pérennité, les initiateurs de projets doivent concilier les objectifs économiques, sociétaux et environnementaux afin que les projets réalisés contribuent à attendre le bien-être de l'ensemble de la communauté. Il en résulte ainsi un nécessaire compromis entre ce

qui est socialement souhaitable, économiquement rentable, techniquement réalisable, écologiquement acceptable et culturellement viable. Ce concept ouvre le champ immense des problématiques à adopter et des actions à mettre en œuvre, à tous les niveaux et dans tous les domaines, pour préserver et construire un environnement naturel et culturel de qualité (VIEL, 2011, p. 320-321). En prenant en compte le développement durable, les « Eco-Greniers Culturels » peuvent mettre en œuvre certaines valeurs garantes de ce concept mises en évidence par Annette Viel : « La valeur scientifique, la valeur publique, la valeur sociale, la valeur culturelle, la valeur mémorielle et la valeur économique » (VIEL, 2011, p. 320-321). Autrement dit, il n'est pas question d'envisager l'exposition comme une entreprise abstraite, décidée arbitrairement par un centre directeur et parachutée ensuite ici et là. Annette Viel dit qu'« une telle action n'est bien souvent que le saccage, accompli au nom de la culture cultivée, de la culture populaire et locale, où l'animateur viendra parachever le travail accompli par un groupe de spécialistes » (VIEL, 2011, p. 321-322). Dans le cadre de ce livre, cette exposition serait ressentie par les habitants du territoire couvert par l'« Eco-Grenier culturel » comme l'imposition d'une culture étrangère.

L'exposition, à l'inverse, peut s'élaborer à partir des conditions socio-culturelles concrètes du milieu où elle prétend s'inscrire. C'est à partir d'un travail mené sur le milieu lui-même que l'exposition doit déterminer sa thématique, définir son contenu, imaginer les modes de présentation de ce contenu, éventuellement déboucher sur les formes de l'art d'aujourd'hui. Les expositions peuvent se déployer autour d'une articulation qui réunit à la fois, précisément dans les « Eco-Greniers Culturels », l'aspect strictement muséal et l'aspect beaucoup plus vaste, celui de l'environnement naturel (MEDARD, 1974, p. 528-529). Ainsi, les nouveaux musées se distinguent, dans leur fonctionnement, des musées classiques. Ils doivent faire différence par rapport à ces derniers. Ils se singularisent, en ce sens, par leur engagement à mener des projets « dont l'objectif est de conjuguer des contraintes variées : environnementales, économiques, communicationnelles, culturelles et sociales » (SOUMAYA, 2011, p. 51). Le fait d'instaurer les pratiques empruntées au développement durable et à l'écomuséologie leur permettrait de varier l'offre culturelle sur leur territoire.

L'organisation des activités culturelles destinées à sensibiliser les publics sur les problèmes de l'environnement, l'organisation des débats, des conférences, des expositions temporaires et des actions éducatives autour de questions écologiques constituent les moyens par lesquels on peut introduire le développement durable dans ces nouveaux musées. Il s'agit des activités qui viendraient se greffer sur les thématiques initiales de ces musées, sans que celles-ci soient forcément en rapport avec l'écologie ou le développement durable. La conscience écologique conduit ainsi à adopter les pratiques dites éco-responsables qui consistent à intervenir sur le comportement des usagers, visiteurs et du personnel pour une meilleure préservation de l'environnement (SOUMAYA, 2011, p. 51-53). L'on peut également incorporer le développement durable au sein des « Eco-Greniers Culturels », à travers l'éco-conception. Il s'agit d'une démarche qui consiste à intégrer l'aspect environnement

dans chaque phase du projet, de la conception à la réalisation. C'est en quelque sorte une démarche préventive visant à réduire les impacts négatifs des produits utilisés, sur l'environnement. Etant donné que l'éco-conception est pensée en termes d'économie plutôt que de dépenses, de sobriété plutôt que d'abondance, de simplicité plutôt que de complexité, c'est une façon de résoudre d'une certaine manière les contraintes financières dans la mesure où les musées de territoire fonctionnent avec des budgets précaires (CLERC, CAVIGLIA et BOUJU, 2011, p. 104). L'éco-conception tout comme le développement durable s'impose comme une méthode de travail incontournable à l'heure de raréfaction des ressources, de l'instabilité du coût des matières premières et des évolutions réglementaires. Il s'agit d'une nouvelle façon de faire, d'un nouveau paradigme qui intègre l'environnement au même titre que d'autres contraintes que sont le budget, les normes de sécurité, le confort de visite, la créativité, etc. Compte tenu du niveau de sensibilisation croissant de la population et des attentes des financeurs (élus, mécènes...), la structure muséale, ou le centre d'exposition, a tout à gagner en intégrant l'éco-conception dans sa méthode de travail (CLERC, CAVIGLIA et BOUJU, 2011, p. 105).

4. Une destination touristique

Le développement du tourisme culturel et la prise de conscience du rôle sociétal et économique du musée constituent une tendance majeure de la fin du XXe siècle (GOB, DROUGUET, 2021, p. 36). Du point de vue du musée, la qualité du service d'accueil mis à la disposition des visiteurs est réellement un enjeu pour le développement touristique d'un territoire. A ce propos, « il existe des relations à exploiter entre le musée et l'information touristique, notamment en communiquant les informations culturelles locales, en guidant les voyageurs, un peu à la manière d'un office du tourisme. Le musée ne doit cependant pas s'écarter de sa mission et son rôle doit être d'initier les touristes à la découverte du pays visité et en servant de point de départ à des itinéraires de découverte » (ASSANTE, 1998, p. 282). Frans Schouten écrit ceci à propos de la mise en tourisme d'un équipement culturel : « L'évaluation de l'attrait d'un site patrimonial est fondée non pas sur l'exactitude scientifique du produit, mais sur la mesure dans laquelle le lieu où l'exposition réussit à susciter, à frapper l'imagination, à interpeller, sans parler d'éléments tels que la propreté des toilettes, les facilités de stationnement, le choix des articles en vente à la boutique et la qualité des nourritures proposées » (SCHOUTEN cité par TERRISSE, 2012, p. 42). Les « Eco-Greniers culturels » étudiés et les musées existants réorientés peuvent s'inspirer de cette façon de faire mais en l'adaptant aux besoins et aux goûts de leurs destinataires. Les produits connexes leur permettraient d'être attrayants pour les visiteurs et d'avoir une connotation culturelle, divertissante et/ou commerciale. Les manifestations organisées en dehors des expositions, les concerts ou autres formes d'expressions artistiques à caractère événementiel (théâtre, danses traditionnelles et modernes, contes et légendes...) peuvent être développés

pour faciliter et promouvoir l'attractivité du site. Ainsi, les expositions, les offres connexes et autres manifestations constituent un moyen susceptible d'attirer les visiteurs et pourraient contribuer de façon significative à l'attrait touristique du site (TERRISSE, 2012, p. 122). Dans la réalisation des activités de communication et de promotion, la collaboration avec l'office du tourisme ainsi que les organes de promotion touristique et économique du territoire est un atout. Il serait également nécessaire que ces nouvelles structures ainsi que les musées réinterprétés nouent des relations avec les différentes administrations¹⁶⁹: du tourisme, de l'aménagement et des travaux publics, de l'agriculture, des forêts, des parcs et de l'environnement, du budget et des finances, aux organismes internationaux et locaux de défense de la nature, de l'éducation, etc. (BOO, 1991, p. 183-187). Quant aux « Eco-Greniers Culturels¹⁷⁰ », ils peuvent faire en sorte que les entreprises touristiques et les agences de voyages s'intéressent à ce qu'ils produisent ainsi qu'à leurs différentes manifestations. Ils se doivent en outre de bien vouloir assurer la promotion de l'établissement, notamment en mettant en place une signalisation attrayante en offrant une bonne image dans les lieux de passage obligés des touristes. Ceci a un impact sur le développement local. Dans les pays dits en voie de développement marqués par un certain désengagement de la puissance publique sur le plan des investissements financiers, les offres annexes et diverses manifestations constitueraient un atout dans la mesure où les recettes réalisées viendraient remplir les caisses (TERRISSE, 2012, p. 126) des « Eco-Greniers Culturels ».

Porteur d'emplois et de revenus directs et indirects pour les habitants, le tourisme constitue l'un des volets de l'action économique des « Eco-Greniers Culturels ». Dans cette perspective, il faut une étude d'impact à connotation économique et à caractère touristique ayant trait à l'attente des publics, à la promotion de la structure ou à son insertion en matière touristique dans l'environnement social. Il faut en outre, une étude d'impact socio-économique et une meilleure connaissance des attentes de la population du territoire. Une muséographie de qualité ne suffit pas pour attirer les publics. Il est alors fort important que les porteurs du projet prennent en considération les attentes et les besoins des habitants ou des destinataires du projet. Aussi, l'insertion des « Eco-Greniers Culturels » en matière de flux locaux, nationaux voire internationaux permettrait, me semble-t-il, d'assurer une fréquentation des lieux tout au long de l'année. Dans un projet pareil¹⁷¹, le rapprochement entre le tourisme et le culturel est nécessaire. Ceci offre une occasion de produire un impact social en matière de développement grâce à l'insertion par l'économique (TERRISSE, 2012, p. 115-119). Les types de musées de mon rêve sont : des lieux de culture scientifique et technique, établissements de loisir culturel et lieux de présentation des activités. Le respect de ce principe au fil du temps est un gage de durabilité de ces genres d'institutions largement mentionnées.

¹⁶⁹ Ceci dépend de l'organisation de chaque pays.

¹⁷⁰ Les musées existants repensés ne sont pas exclus.

¹⁷¹ Projet des « Eco-Grenier Culturels ».

Le présent ouvrage jette par ailleurs les bases de types de musées qui croisent plusieurs disciplines : *le marketing* touristique, les sciences de l'éducation, la culture, l'économie avec la question de l'ouverture sur l'extérieur et le public (TERRISSE, 2012, p. 99). En outre, la déclaration de Caracas, acte final de la réunion qui s'est tenue dans la capitale du Venezuela en 1992, sur le thème « Musées : les nouveaux défis » précise ceci : « Le musée se doit d'être un acteur de son temps, il doit relever le défi d'être non seulement l'institution qui met en avant le patrimoine, mais aussi un instrument utile pour accéder à un développement humain équilibré, à un meilleur bien-être collectif, dans lequel s'inscrit forcément le tourisme¹⁷² ». Le tourisme serait donc une chance pour le musée. Pour cela, il faut que le conservateur perçoive le tourisme comme un allié, car ce dernier est un élément clef dans la conservation des biens culturels. Le tourisme peut ainsi engendrer une formidable dynamique dans des processus de mise en valeur à condition de lui offrir la clé de la compréhension du patrimoine. Le tourisme peut bien entendu aussi avoir des effets négatifs que l'on ne saurait ignorer. Ces effets négatifs ou conséquences sont particulièrement soulignés par les recherches de Racheli Merhav et Ann Killebrew : « L'usure prématurée provoquée par un flux de visiteur mal maîtrisé, les actes de vandalisme, l'exploitation mercantile outrancière inadaptée à l'esprit du lieu ou encore des désagréments divers en raison d'aménagements touristiques et d'équipements connexes au site inappropriés voire inexistants. Ces éléments peuvent mettre en péril la survie du site sur le moyen terme » (MERHAV, KILLEBREW cités par TERRISSE, 2012, p. 99-100).

Quoi qu'il en soit les avantages du tourisme priment sur les inconvénients. Dans le sens positif, ce tourisme peut devenir un élément de dialogue interculturel avec les cultures locales tandis que le patrimoine peut servir de base à une ouverture vers l'autre, une meilleure compréhension des enjeux passés et actuels de l'évolution culturelle pour les autochtones. Le rôle du médiateur de musée¹⁷³ prend ainsi tout son sens puisque ce « musée » doit être un lieu de dialogue permanent, d'éducation et de développement personnel et local du point de vue économique et touristique. Pour que le visiteur respecte le lieu et se l'approprie, pour minimiser les actes de vandalisme, il faut lui offrir les moyens d'une visite réussie qui le sensibilise au message scientifique tout en respectant le niveau de connaissance de chacun (TERRISSE 2012, p. 100).

Pour revenir à la déclaration de Caracas, Milagros Gomez tire les conclusions de ladite déclaration en mettant en avant différents points permettant de créer des synergies entre les thématiques des musées et du tourisme dans la perspective d'une gestion patrimoniale optimisée et durable nourrissant les deux thématiques. Pour elle, il est indispensable d'intégrer le musée dans l'offre touristique. Pour ce faire, elle plaide pour un recours à l'enquête sur les attentes du public à travers différents paramètres : l'information, le degré d'attention, les services, les guides, l'atmosphère,

¹⁷² Déclaration de Caracas, 1992, El Museo en América Latina Hoy, Icom Venezuela, Caracas.

¹⁷³ Les « Eco-Greniers Culturels ».

la muséographie, la librairie, le café, la boutique, les publications, les textes et l'information dans les salles, les signalisations et les manifestations annexes. Elle préconise, en plus, un certain nombre de recommandations pour optimiser la relation musée-tourisme (DE BLAVIA, 1998, cité par TERRISSE, 2012, p. 100-102):

- Reconnaître ses publics, afin d'être en mesure de concevoir des activités qui correspondent aux profils des visiteurs, non seulement dans le cadre des expositions et des publications, mais aussi sous la forme d'activités particulières, telles que les manifestations diverses, des visites de sites intéressants, et l'organisation de circuits ;
- Considérer les touristes comme faisant partie de son public : les reconnaître, les différencier, les respecter et leur vendre des produits du musée s'ils le souhaitent ;
- Gérer correctement les programmes destinés aux touristes : déterminer qui l'on souhaite attirer, quels espaces et quels services on veut offrir, quels horaires et quels calendriers de programmes pour les touristes et quels lieux il convient d'établir.

D'après ce qui précède, l'objectif poursuivi s'appuie sur une meilleure intégration du visiteur qu'il soit touriste local ou étranger dans le déploiement des différents services qu'un site peut offrir (TERRISSE, 2012, p. 102). Ces réflexions et recommandations peuvent ainsi constituer des éléments d'inspiration en cas de mise en tourisme des « Eco-Greniers Culturels¹⁷⁴ » largement évoqués. Dans tous les cas, c'est le patrimoine considéré au sens large qu'il faut mobiliser pour constituer le support de la dimension touristique. Il faut noter que ceci suppose le plus souvent des investissements publics et privés importants et une mobilisation des différents secteurs de la population.

L'engagement à comprendre et à faire comprendre le rapport entre l'homme et le milieu, entre une société et son histoire, s'inscrit non seulement dans la nécessité d'offrir une alternative positive à la déprise agricole mais aussi dans la quête d'un tourisme culturel qui peut être combiné à un « tourisme vert » (SAGNES, 2001, p. 171). Le potentiel que représente le patrimoine culturel et naturel est ainsi en enjeu majeur pour la diversification et l'augmentation des offres de séjour. La mise en valeur touristique est une source de recettes financières multiples : droits d'entrées des sites visitables, vente de visites guidées, d'objets dérivés, documents et photos, artisanat. Elle est aussi l'occasion de retombées économiques induites bien plus importantes : dépenses effectuées par les visiteurs pour l'hébergement (dans l'hôtel de l'Eco-Grenier Culturel), la restauration (un restaurant de l'Eco-Grenier culturel), les transports. Pour les collectivités, elle est une source de revenus par les taxes perceptibles (sur les séjours, les transports, les sociétés de tourisme). Le patrimoine peut alors être valorisé à des fins variées : création d'emplois et image du territoire

¹⁷⁴ Les musées nationaux situés dans les capitales nationales, moyennes et petites villes sont aussi concernés par ces propositions.

(BARILLET, JOFFROY et LONGUET, 2006, p. 27). L'engagement au tourisme permettrait ainsi d'obtenir une partie des budgets nécessaires au fonctionnement des musées existants et ceux nouvellement créés.

S'agissant des « Eco-Greniers Culturels », Il est aussi possible de s'engager dans le tourisme vert. A cet effet, de nombreux pays ont établi des zones protégées pour remédier à la surexploitation des ressources naturelles. Pratiqué intelligemment dans ces lieux, l'écotourisme peut représenter un remède durable et relativement simple (WHELAN, 1991, p. 3). Ce type de tourisme peut assurer des emplois et des revenus aux populations locales, des devises bien nécessaires aux gouvernements nationaux, sans menacer la permanence des ressources naturelles. Beaucoup d'adeptes du tourisme vert voient probablement dans l'éleveur ou l'agriculteur une sorte de régisseur, qui exploite la terre en partant du principe qu'elle est lui est confiée en dépôt pour les générations futures. Les « Eco-Grenier Culturel » peuvent encourager les fermiers et les agriculteurs, qui le souhaitent et qui le peuvent, à proposer des loisirs dans leurs propriétés foncières ou de pratiquer, dans leurs fermes, des activités agricoles compatibles avec le souci du long terme et de l'environnement (BRYAN, 1991, p. 71).

Un crédit que les agriculteurs obtiendraient moyennant le dépôt de leurs produits agricoles comme garantie, leur permettrait de développer ces genres d'activités. Il en ressort ainsi que les « Eco-Greniers Culturels » encouragent, par divers moyens, l'agriculteur à utiliser la propriété foncière comme patrimoine familial pour se développer ou améliorer sa condition de vie. Il est du devoir des agriculteurs d'évaluer scrupuleusement leurs modes d'exploitation des sols et examiner de quelle manière ces pratiques, ainsi que leurs convictions familiales, s'intègrent dans une éthique agraire globale. Il faut aussi que les agriculteurs réfléchissent à certaines notions telles que le rôle des toxines, la capacité maximale, l'accroissement de la productivité grâce à des engrais organiques et la conservation des sols. Dans ce contexte, les loisirs dans une ferme ou propriété privée peuvent avoir une valeur éducative et économique. Cette pratique peut assurer un meilleur avenir de l'agriculture. Aussi, ce type de loisirs est donc extrêmement bénéfique pour assurer à long terme l'exploitation harmonieuse des ressources de la terre (BRYAN, 1991, p. 78). Dans la même perspective, les loisirs proposés sur un champ privé ou dans une ferme peuvent être une source de bénéfice économique, éducatif et écologique ; ces loisirs ne sont pas pour autant un remède miracle, la réalité peut briser autant d'espoirs et de rêves que l'idée en a suscités. Néanmoins, c'est une évolution intéressante, susceptible de contribuer au développement durable des communautés rurales et d'offrir une solution de remplacement à des formules comme l'agroalimentaire, moins sensibles à l'environnement (BRYAN, 1991, p. 78). Ce faisant, les agriculteurs regroupés en associations peuvent déposer une masse consistante de leur production aux « Eco-Greniers culturels » et obtenir un crédit non négligeable. Au moyen de ce crédit, ils peuvent développer en même temps leurs activités agricoles et un projet de tourisme vert. N'est-ce pas un type de musée qui favorise le développement par le patrimoine naturel ou foncier voire « terrien » ?

Chapitre VII

**Penser la politique
des publics : susciter le désir,
diversifier, fidéliser
et promouvoir la fréquentation**

1. S'engager à la connaissance des publics

Le musée est public, ouvert à toutes les catégories de visiteurs. John Kinard affirme que le musée est au service de l'homme si, de fait, il s'occupe de l'homme d'aujourd'hui et de demain (KINARD, 1992, p. 99). Le public du musée est souvent hétérogène et présente une grande variété de visiteurs. La diversité des publics nous rappelle que les expositions de musées ne peuvent être pensées comme s'adressant à un individu, ou même à plusieurs types d'individus (MACMANUS, 1995, p. 73). André Gob et Noémie Drouguet en distinguent trois principales : le grand public, le public scolaire, le public spécialisé (GOB, DROUGUET, 2021). Pour mieux servir le public, il faut le connaître.

Les études sur les visiteurs se sont développées sur base d'une redéfinition des institutions muséales. D'autre part, la volonté des musées de proposer aux visiteurs un accès au savoir a favorisé le développement des études de visiteurs (caractéristiques, comportements, attentes, besoins, apprentissages, représentations, etc.). Ces recherches ont permis de constituer un corps de connaissances dont on peut se servir aujourd'hui pour l'évaluation et la conception des expositions ou des musées (ALHAJI, 2008). Des évaluations régulières permettront de mieux connaître la composition, les intérêts, et les comportements du public. Elles seront à même également de mesurer l'impact de la publicité, la qualité de l'accueil, ou l'efficacité des méthodes d'informations et d'affichage. En interrogeant par ailleurs celles et ceux qui ne viennent pas au musée, il devrait être possible de connaître les raisons pour lesquelles une partie de la population boude les musées et de situer la limite de sa crainte à en franchir le seuil (MENZ, 2001, p. 95).

Parallèlement au repositionnement des publics au cœur du projet muséal, se confirme l'importance de la recherche sur les visiteurs et sur la visite mais aussi, plus globalement, sur les pratiques culturelles de la population. Le musée aujourd'hui ne rapporte plus son action à un public défini comme une entité abstraite et générale mais à des publics pluriels, considérés comme autant de groupements d'utilisateurs empiriques réels ou potentiels et définis en fonction de caractéristiques, de ressources, d'attentes ou de pratiques communes (GOB, DROUGUET, 2021, p. 143). Ainsi, la place et l'importance des publics pour les musées ne sont plus à démontrer ; c'est leur première raison d'être. De plus en plus les musées se préoccupent de la qualité de leurs services publics, de plus en plus ils s'appliquent à les connaître, les fidéliser, les augmenter. Ces préoccupations s'expriment par le soin apporté à développer les produits muséologiques diversifiés et adaptés aux divers publics (ARPIN, 2000, p. 36).

Pour les musées africains, particulièrement ceux qui sont étudiés dans ce livre, j'ai montré que le chemin est encore long en ce qui concerne la mise en avant du public. Pourtant, les musées existent normalement pour les visiteurs. Il est de ce fait,

important de connaître les publics et les non-publics de ces institutions, afin de se positionner en fonction de la connaissance sur le destinataire du musée. Les enquêtes de fréquentation sont indispensables, car elles permettent de mieux cibler son public : de proximité, touristes, individuel, en groupe... Cela permet au mieux d'ajuster son offre et au-delà, de définir les publics que le musée ne touche pas. Le travail qui y est relatif consiste à identifier le profil des visiteurs, leurs habitudes culturelles, leur provenance, les attentes et leurs points de vue sur la visite réalisée.

On peut également mesurer l'influence de cette fréquentation sur le tourisme du lieu où le musée est implanté. Dans ce cadre, un baromètre de satisfaction des publics peut être mis en place par un musée ou une autre institution du genre (CHEVALLIER, FNLO, 2013, p. 131). Il est également très important de mettre en place des enquêtes de satisfaction. Les chiffres donnent une vision quantitative de la fréquentation mais l'approche qualitative ne doit en aucun cas être délaissée. Les ressentis des équipes de médiation ne suffisent pas. Ces enquêtes doivent se faire auprès des publics mais aussi auprès des partenaires. A partir d'un questionnaire simple et rapide à remplir, on peut obtenir des renseignements précieux sur les attentes des visiteurs, qui peuvent parfois être bien différentes de ce qu'on imagine. Si le livre d'or donne quelques pistes, il ne remplace pas une véritable enquête¹⁷⁵.

L'étude des visiteurs peut avoir pour fonction de permettre de mieux décliner les moyens à mettre en œuvre pour optimiser l'offre muséale, la mettre en valeur, la présenter et la rendre attractive pour différents types de visiteurs (TOBELEM, 2005, p. 235). En outre, des études préalables, des évaluations formatives, des focus-groupes, sont des moyens pour connaître l'état des connaissances sur un sujet donné, mais aussi les questionnements, les représentations sociales, les imaginaires liés à un thème, et prendre en compte ces données pour élaborer un discours adapté aux publics (POLI, citée par CHAUMIER, 2003, p. 256-257). L'objectif de l'étude des publics n'est pas uniquement ni même prioritairement d'accroître la fréquentation. Il peut aussi s'agir d'une approche relevant « d'une démarche marketing » : après l'analyse de l'environnement du projet, la stratégie sera définie autour d'un projet d'orientation ; puis les moyens concrets mix marketing seront envisagés aux différents plans de leur mise en œuvre (médiation, amélioration de la qualité, politique tarifaire, organisation, communication, etc.). Il ne s'agit toutefois pas de s'aligner sur les intérêts déclarés des publics mais de les prendre en compte, afin d'atteindre les objectifs fixés en aidant à rendre la proposition faite aux visiteurs plus attractive, intéressante et compréhensible (TOBELEM, 2005, p. 235).

Les études des visiteurs concourent à des objectifs multiples : « Objectifs éducatifs, avec la volonté d'améliorer l'apprentissage ou plus largement les acquisitions de connaissances en direction des enfants, mais aussi des visiteurs adultes. Objectifs communicationnels, avec la volonté de transmettre des

¹⁷⁵ D'après mes constats sur terrain, les musées analysés se contentent uniquement de remplir les livres d'or sans mener de véritables enquêtes. Les responsables de ces musées interrogés font savoir qu'ils agissent de la sorte par manque de moyens humains et financiers. Cependant à ma connaissance, ils ne sont pas préoccupés par les publics. Le travail n'est pas orienté vers le public.

informations socialement utiles (...). Objectifs commerciaux enfin, avec la volonté, de mieux contrôler et mieux maîtriser la venue des différents publics au musée » (DAVALLON, 2001, p. 110). Rendre attractifs les musées pour le plus grand nombre entraîne des efforts dans quatre domaines (EIDELMAN, 2017, p. 189) : les conditions d'une accessibilité universelle c'est-à-dire la mise en phase avec la diversité des publics ; une politique tarifaire adaptée qui fait une place à la gratuité et aux formules de fidélisation ; la mobilité des musées pour aller à la rencontre des non-publics là où ils se trouvent, l'hospitalité et la convivialité de telle sorte que chacun se sente à sa place au musée. (EIDELMAN, 2017, p. 189).

L'Afrique compte actuellement de nombreux musées. Malheureusement, les Etats africains, pour la plupart sous-développés, vivent avec une économie sous perfusion qui dépend du pouvoir hégémonique des grandes puissances et/ou des anciens colonisateurs. Les musées n'ont pas échappé à cette mainmise, d'où ce cri de cœur d'Alpha Omar Konaré : « ...il est temps, grands temps, ce nous semble, de procéder à une totale remise en cause, il faut « tuer », je dis tuer, le mode occidental de musée en Afrique pour que s'épanouissent de nouveaux modes de conservation et de promotion du patrimoine. Cela sera-t-il jamais possible tant que nous ne rompons pas le réseau de dépendance et d'aliénation tissé autour de nous, tant que de façon autonome et en adulte nous n'engagerons pas et ne conduirons pas le débat et les réalisations, tant que les champs de l'éducation et de la culture continueront à être distincts, tant que les populations surtout rurales seront maintenues dans un état de marginalisation voire d'exclusion » (BOUTTIAUX, 2007, p. 95). A travers la consultation des livres d'or et de mes constats sur place, force est de constater que ce sont essentiellement les touristes qui visitent la plupart des musées africains. Les raisons qui font que ces musées ne sont pas fréquentés sont multiples. Bouttiaux tente aussi de mettre en évidence quelques-unes : « Le relent colonial des musées, le modèle occidental de musées, les thématiques inadaptées, l'élitisme¹⁷⁶ de l'institution, les interdits religieux¹⁷⁷, le complexe d'infériorité, la pauvreté des collections, la non représentation de la nation¹⁷⁸ dans son entièreté et la dépendance de l'institution vis-à-vis du pouvoir étatique » (BOUTTIAUX, 2007, p. 95). D'après les rapports annuels et les autres documents que j'ai recueillis ainsi que mes observations faites sur terrain, j'ai constaté que les musées situés dans les centres touristiques sont les plus fréquentés. Ceci montre que les touristes se déplacent, pas uniquement pour visiter un musée mais aussi pour profiter d'autres attractions. Dans la pratique, les responsables de musées devraient se poser les questions suivantes :

¹⁷⁶ La majorité de la population estime que le musée est fait pour les plus aisés et riches et aussi dit qu'un musée est un lieu où on dépose les objets sans valeurs.

¹⁷⁷ Avec des versets bibliques à l'appui, les musulmans et les partisans des religions révélées (très pratiquants) disent qu'ils ne peuvent pas aller au musée pour adorer les statues ou les idoles. Il me semble qu'il est même difficile de conquérir ce type de public.

¹⁷⁸ La décentralisation culturelle serait un remède à cette problématique.

- Quels sont les besoins d'un public avec une affinité traditionnelle pour l'institution muséale ?
- Comment le musée peut-il cibler un public qui s'intéresse à une thématique spécifique ?
- Comment le musée peut-il attirer un public qui est à la recherche d'activités de loisirs culturels au sens large du terme (JUNGBLUT, 2021, p. 162)?

La connaissance des publics permettrait de répondre à ces interrogations. En Afrique orientale et même ailleurs, il est encore « inhabituel de s'adresser à des publics qui sont à la recherche de détente et de nouvelles formes d'apprentissage » (JUNGBLUT, 2021, p. 163). Alors que le musée ne remplit ses missions que lorsqu'il est non seulement ouvert mais fréquenté par les publics (GOB, DROUGUET, 2021), la majorité des musées étudiés dans le présent ouvrage sont ouverts mais ne sont pas visités et fréquentés. Or, « tout non-public est un public potentiel. Du point de vue des producteurs de l'offre culturelle, le non-public demeure un public non pratiquant, empêché ou écarté d'une offre qui devrait s'adresser à tous » (LAPOINTE, LUCKERHOFF et MEUNIER, 2021).

Ainsi, dans l'optique de l'élargissement de la fréquentation, il faut que le non-public fasse l'objet d'une campagne de séduction passant à la fois par la communication, l'adaptation des contenus et des lieux, l'arrimage à la culture populaire, mais aussi à l'éducation et, plus spécialement, une médiation qui viendra combler un déficit de compétences censé empêcher le développement d'un goût pour la culture et à l'accès de certains individus au statut du public de la culture. En Afrique orientale, les responsables de la culture et les conservateurs de musées doivent être conscients que la culture est une pratique sociale, une activité économique voire une expérience. En tant que catégorie de l'action publique, la culture est aussi une affaire éminemment politique (LAPOINTE, LUCKERHOFF et MEUNIER, 2021). Dans cette partie du continent africain, les musées existants doivent être transformés pour qu'ils deviennent des lieux de discours et de rassemblement de tous sans exclusion. Ils devraient placer le public au centre des préoccupations et répondre aux attentes de toutes les nationalités, toutes les catégories sociales, tous les âges et toutes les générations. Le contenu des expositions muséographiques, la programmation des activités culturelles devraient répondre aux attentes d'un public large et diversifié. Le jour où les non-publics commenceront à se sentir concernés et les conquis continueront à venir et revenir, la décolonisation des musées existants, telle que je l'ai proposée, aura réussi. Pour capter le public potentiel et surtout le fidéliser, le relais de l'école semble l'une des voies les plus efficaces. La prise en compte des scolaires permet, non seulement de préparer le public de demain, mais aussi de conquérir l'ensemble de la population. En Afrique orientale, le fait que l'école est rendue obligatoire est un atout qu'il faut exploiter.

2. Vers un partenariat solide entre école et musée : préparer le public de demain

La relation entre le musée et l'école est nécessaire aujourd'hui parce que les informations présentées dans l'un complètent celles de l'autre. Le public scolaire constitue ainsi une part importante du public des musées africains. Bien que les conservateurs des musées rencontrés ne fournissent pas de chiffres précis, ils confirment que le public national est en grande partie constitué des publics scolaires. Ces derniers n'ont pas de choix, pour la simple raison qu'il s'agit d'une visite scolaire organisée dans un contexte scolaire et obligatoire. Aussi, les populations des villes où sont implantés les musées, confirment qu'elles ne sont plus retournées au musée depuis qu'elles ont fini leurs études.

Les responsables des musées en Afrique orientale pourraient relever le défi en misant sur l'ouverture au milieu scolaire (BOUTTIAUX, 2007, p. 98) pour préparer le public de demain, se positionner comme une institution au service de l'école et s'engager dans l'éducation de tous. Non seulement les jeunes d'aujourd'hui sont des visiteurs qui composeront le public de demain, ils sont aussi « des actifs et des décideurs de demain. Ils doivent donc être en pleine possession de leur culture vivante et de leur héritage culturel et naturel, pour pouvoir jouer leur rôle d'acteurs de la communauté ou de développement. Il est donc essentiel que leur éducation, dès la petite enfance et pendant toute la scolarité, puis pendant les années de formation à la vie sociale et à la responsabilité, puis évidemment tout au long de la vie, soit ancrée dans le patrimoine local¹⁷⁹ » (DE VARINE, 2005, p. 83). Dans la même perspective, les responsables des services éducatifs peuvent, avec les parents d'élèves et l'accord des enseignants, développer des « musées scolaires¹⁸⁰ », dont les objets sont rassemblés par les enfants eux-mêmes, dans leur famille et leur environnement personnel. Le principe consiste ici à vérifier que l'enseignement est beaucoup plus efficace si les enfants travaillent à partir de leur propre patrimoine, si petit ou modeste soit-il. Même si les interactions avec les élèves seraient très courtes et ponctuelles, ces musées scolaires seraient de vrais auxiliaires pédagogiques (DE VARINE, 2005, p. 84). Mais cette proposition d'Hugues de Varine peut aussi être intéressante en milieu urbain et pour les grands musées. Pour ce cas, Hugues de Varine témoigne d'une expérience qu'il a rencontrée au Brésil où le patrimoine de toute une communauté rurale et de pêcheurs est utilisé systématiquement comme matériau de formation des enseignants et des élèves maîtres (DE VARINE, 2005, p. 85).

¹⁷⁹ Hugues de Varine discute ici de l'utilisation du patrimoine pour la formation qu'elle soit scolaire ou permanente, et pour l'éducation au développement au sein de la communauté.

¹⁸⁰ Il s'agit ici des « musées » qui se déplacent vers les écoles. Ces initiatives peuvent par la suite déboucher sur la création des musées scolaires en cas de possibilité et de volonté du Ministère de l'éducation et de la culture.

Dans les pays où le financement des moyens pédagogiques est limité, les enseignants et les élèves maîtres peuvent s'habituer à utiliser au maximum la ressource gratuite locale. En organisant ou en procédant à la création pédagogique liée à la culture vivante et à la mise au point de méthodes d'enseignements fondées sur l'usage des matériaux et des concepts locaux, ces types de musées dits « Eco-Greniers Culturels » et même les grands musées modernisés seraient, non seulement véritablement en train de préparer le public de demain mais aussi au service de l'éducation nationale. De plus, associer étroitement, dès le début, les classes jeunes aux programmes touchant au patrimoine, c'est aussi assurer une nouvelle forme de transmission de ce patrimoine. De ce point de vue, le travail avec les élèves, à l'école et en dehors, est essentiel, sur le territoire même (DE VARINE, 2005, p. 117).

Pour servir les publics scolaires d'une manière efficace et durable, les musées peuvent repenser leur capacité d'accueil et se doter de personnel des services éducatifs. Et de la part des écoles, la formation des enseignants est incontournable. A ce propos, cette formation devrait inclure la démarche didactique reliée à l'éducation muséale, au plan de la formation initiale des enseignants et de leur perfectionnement. Si ces enseignants n'ont jamais été informés des programmes d'éducatifs existants dans les musées et des activités qu'il leur est possible d'organiser à l'aide des objets exposés, jamais ils ne sauront les intégrer dans leurs stratégies d'enseignement. Se préoccuper de l'exploitation pédagogique des musées dans la formation des maîtres se justifie par le fait que ce sont les institutions culturelles qui offrent des ressources au plan aussi bien historique, sociale, scientifique, technique qu'esthétique, à toutes les catégories de visiteurs, les enfants et les adolescents n'étant pas exclus (LEFEBVRE, 2003, p. 149-150).

En dehors de l'ensemble des activités d'animations adressées au public en général, certaines activités peuvent spécifiquement être destinées à l'éducation nationale. Dans les pays dits « sous-développés » sans connection internet répartie sur tout le territoire, sans laboratoires ni bibliothèques suffisants, l'animation pédagogique au musée et à l'école peut compenser ce manque et par là, s'affirmer comme un outil didactique au service des écoles. A cet effet, il est nécessaire que les responsables des services éducatifs se réfèrent au contenu des programmes scolaires et universitaires pour réaliser leurs activités pédagogiques (BOUTTIAUX, 2007, p. 98). A ce propos, les avantages sont multiples : « Offrir aux enseignants des outils pédagogiques nouveaux, faire prendre conscience aux parents (il est intéressant que les parents soient associés) du rôle du patrimoine (celui de la famille, ou de l'environnement par exemple) dans l'éducation de leurs enfants, dans l'école et en dehors, enfin habituer les enfants, dès le plus jeune âge, à voir en trois dimensions, à toucher et à respecter le patrimoine, à l'utiliser comme ressource éducative et support à l'imagination et à la créativité. De plus, il faut que le musée scolaire reflète les idées, les goûts et les besoins de ses créateurs, enseignants, parents et enfants. » (DE VARINE, 2005, p. 177-188). Dans ce contexte « on voit la supériorité du musée scolaire sur la traditionnelle visite de musée par des classes, en rangs serrés. Il peut même préparer psychologiquement et intellectuellement les enfants à la visite du musée, qui deviendra volontaire et appréciée, puisqu'ils se sentiront un peu dans la

situation de l'amateur éclairé qui comprend mieux la pratique du professionnel parce qu'il a lui-même éprouvé les difficultés et les joies de cette pratique. Il facilitera aussi, plus tard, l'engagement des parents, ou des enfants devenus adultes, dans la prise en charge du patrimoine, pour lui-même et comme ressource du développement. Il est donc un musée d'une espèce particulière en ce qu'il émane de la communauté éducative toute particulière » (DE VARINE, 2005, p. 188). Au travers des écoles, le programme peut toucher les enfants par des programmes spécifiques, ayant en tête que si la visite au musée leur a plu, ils reviendront avec leurs parents, créant un moment de plaisir ensemble au-delà des soucis quotidiens comme n'importe quelle autre famille (QUERINJEAN, 2011, p. 30).

Ainsi, mettre les musées africains au service du plus grand nombre est d'une importance capitale pour les pays africains. C'est en lui permettant d'assumer pleinement ses activités pédagogiques qu'ils se verront confirmés dans leur rôle participatif au développement des Etats. En devenant des lieux de rencontres interdisciplinaires, des foyers de création, des espaces d'animation, d'éducation, de rêve pour tous et plus particulièrement pour les étudiants en cours de formation, ils compléteraient l'enseignement dispensé à l'école (BOUTTIAUX, 2007, p. 102). Par ailleurs, l'école n'est plus un lieu fermé sur lui-même, mais plutôt ouvert sur le milieu proche ou éloigné. Le musée faisant partie de l'environnement communautaire, sa visite sert de motivation ou de déclencheur à l'acquisition de connaissances, de démonstration illustrant une théorie, d'application découlant d'un principe ou d'une loi (LEFEBVRE, 2003, p. 149-150). Dans ce contexte, « développer l'éducation muséale dans la formation des enseignants s'impose, s'il est vrai que ces derniers ont la mission d'initier leurs élèves à la culture et non de restreindre leur tâche à faire uniquement acquérir des codes et des techniques. L'école ne doit pas laisser ce rôle aux médias qui envahissent les ondes avec des visées souvent mercantiles. Le musée seconde l'école en présentant de façon attrayante des connaissances et en incitant les élèves à s'introduire dans l'aventure de l'humanité, en s'instruisant de son histoire, de son présent et de son avenir » (LEFEBVRE, 2003, p. 156).

Pour cette démarche, il paraît primordial d'inclure les parents pour les informer, les sensibiliser, et les encourager à devenir acteurs d'un changement de paradigme scolaire. En Afrique orientale, il semble d'abord pertinent que les parents prennent conscience que l'école sous sa forme actuelle, ne permet pas à tous les enfants de s'épanouir. Ceci constitue un levier pour leur permettre de désacraliser l'image de l'institution scolaire. Parallèlement, il importe de les valoriser en tant que personnes ayant pleine légitimité de participation au sein de l'école. Ces parents pourront ainsi prendre part active à une transformation : d'une école refermée sur elle-même, qui sélectionne sur base de l'apprentissage social, et qui hiérarchise différents types de compétences (techniques, scientifiques, littéraires) à une école ouverte et démocratique où tous les savoirs sont valorisés. L'objectif général du musée consiste à ce niveau à réduire cette fracture sociale et culturelle et par là à préparer le public de demain ; le moyen étant de faire en sorte que les enfants, avec leurs parents, puissent accéder à la culture appréhendée dans ce sens le plus large

(art, sport, techniques¹⁸¹,...). En concordance avec l'objectif général du musée, les apports du musée peuvent être multiples¹⁸² :

- Un processus de rencontre des cultures qui agit comme un grand métier à tisser des liens ;
- Une évolution du paradigme de l'école (axé trop souvent sur les principes de la hiérarchisation des savoirs, de classification des formes d'intelligence et de sélection des élèves) vers la réconciliation entre le corps et l'esprit, entre la rigueur et le plaisir, entre l'intellectuel et le manuel, entre l'émotionnel et les besoins, entre la pensée et l'expression, entre la création et l'exécution ;
- Le musée offre des outils complémentaires et un langage différent pour analyser comprendre le monde, et communiquer ;
- L'opportunité, pour les parents, de percevoir les enjeux de l'école, s'ouvrir à un partage des cultures et plus tard frapper à la porte des musées dont ils ont eu le temps de se familiariser avec ses acteurs et ce qu'ils y font.

Ainsi, le constat est que ces apports sont bénéfiques pour les enfants et les parents, ainsi que le personnel du monde scolaire et muséal. Dans un contexte africain, il est important d'emmener les élèves au musée (parallèlement aux activités menées à l'école) dès le jeune âge pour faire tomber les craintes et les préjugés et de favoriser l'accès de ces lieux. Par ailleurs, les actions menées auprès des jeunes pourraient aussi avoir des répercussions sur les visites de leurs parents (DROUET, 2010, p. 9). Parallèlement à l'accueil des classes scolaires et la présentation d'ateliers dans ses murs, elles peuvent en outre établir des relations durables avec le monde de l'éducation et ses composantes (enseignement maternel, secondaire, supérieur, enseignement public et privé et, plus largement le milieu associatif de l'éducation). A cet effet, une convention durable et bien réfléchiée entre l'école et musée peut être signée « pour favoriser l'accès à tous les jeunes à l'éducation artistique et culturelle en développant les pratiques artistiques à l'école et hors de l'école, la rencontre avec les

¹⁸¹ Ces expressions sont empruntées au projet du collectif dit « Alternatives » et consultable sur www.collectif-alternatives.be. Il s'agit d'un projet développé par l'Ecole fondamentale communale Bonne nouvelle (J'ai eu l'opportunité de participer à ce projet. en Belgique).

¹⁸² *Idem*

artistes et les œuvres¹⁸³, la fréquentation des lieux culturels » (CHEVALLIER, FNLO, 2013, p. 130). Des pistes de solutions ne manquent pas. Pour accroître, diversifier et fidéliser les publics jeunes et même adultes, les responsables des musées peuvent s'inspirer et adapter ces leviers proposés par Tobelem¹⁸⁴ (TOBELEM, 2005, p. 284) :

- Le développement des enseignements artistiques et de la sensibilisation à l'image à l'école (arts visuels, photographies, cinéma...), socle indispensable de tout l'édifice et seul réel garant d'une réduction des inégalités d'accès à la culture ;
- Une meilleure connaissance des publics à un niveau général ;
- L'amélioration des conditions d'accueil (services divers, convivialité...) ;
- L'instauration d'équipes pluridisciplinaires ;
- L'utilisation des méthodes d'évaluation de l'impact des expositions et des programmes au sein des publics ;
- La consolidation des partenariats avec les secteurs éducatifs¹⁸⁵, sociaux (insertion, politique de la ville...), touristiques et du développement local ;
- Le développement d'actions de promotion, de commercialisation et de communication, en concertation avec les acteurs concernés ;

L'objectif de ces réalisations est de placer le public en avant mais il faut savoir que « placer les publics au cœur du projet culturel muséal consiste à répondre à une plus grande diversité de publics, ce qui constitue en partie le rôle social d'un musée. Mais cette volonté, s'avère souvent difficile à poursuivre dans une institution aux moyens humains et financiers limités » (LACHAPPELLE, 2006, p. 18). Souvent, les conservateurs des musées africains se cachent derrière le manque des moyens financiers, mais d'après ce que j'en connais, je pointe la question des priorités et du manque de volonté politique. En cas de volonté, l'engagement social du musée est possible. Ainsi, « le concept de rôle social ne peut être considéré sans le situer par rapport aux dimensions économiques, politiques, territoriales, environnementales du

¹⁸³ L'art est un moyen d'expression naturel, un langage que tous comprennent. La sculpture africaine serait dans ce sens une forme de matérialisation de la parole. Cheik Anta Diop dans son ouvrage *Civilisation ou Barbarie* (Anthropologie sans complaisance) avait largement insisté sur l'importance identitaire de la langue, énoncée en ces termes : « Tant qu'un peuple vaincu n'a pas perdu sa langue, il peut garder espoir. Le musée a le rôle de conserver cet héritage, l'exposer et le mettre à la disposition de tous et recréer en quelque sorte le lien entre les générations. La statue et le masque ne sont pas la fixation d'une expression humaine mais une aspiration. L'artiste africain ne cherche pas la ressemblance mais une vision. Il intercède entre les esprits et les hommes. Il se positionne comme un médiateur au sein des rituels de religions traditionnelles souvent qualifiées d'animistes. Dans ce système de pensée, le masque et la statue ne doivent pas seulement être beaux, ils doivent être efficaces » (ANTA DIOP cité par BOUTTIAUX, 2007, p. 98).

¹⁸⁴ Je les trouve applicables ou efficaces dans un contexte africain.

¹⁸⁵ Par une dynamique fondée sur les relations école-musée où le protocole d'entente solide et durable est signé entre ces deux parties.

musée. Ces différentes facettes de la mission d'une institution gravitent et se rejoignent autour de la notion d'engagement, qui se décline différemment selon le musée. L'engagement se mesurerait dans les actes, par exemple au travers des projets réalisés concrètement avec les publics. Ainsi, l'engagement au niveau social est profondément lié à la notion d'espace public muséal, grâce auquel les publics sont pleinement au cœur de l'activité du musée » (LACHAPPELLE, 2006, p. 18). Le musée de l'Avenir devra ainsi remplir sa mission éducative pour les écoles, mais devra l'ajuster aux besoins changeants de l'institution scolaire (LAROCHE cité par JUNGBLUT, 2021, p. 163). Au service de la société, les musées en sont le miroir et doivent la refléter. A cet effet, ils doivent s'ouvrir à la société et inscrire la société dans sa programmation. Ainsi, de la collaboration entre l'établissement éducatif et le musée peut naître de nouveaux concepts et idées pour développer le travail dans le musée. La conception de l'apprentissage de musée peut contribuer à transformer le musée en lieu accessible et attrayant. Les musées étudiés peuvent, à travers leurs programmes éducatifs, s'atteler à réformer et innover leurs fonctions traditionnelles afin d'assumer les nouveaux rôles à titre d'institutions éducatives (ALHAJI, 2008, p. 151).

3. Vers l'inclusion sociale et l'ouverture sur l'environnement social

Les propositions liées à l'inclusion sociale et à l'ouverture sur l'environnement social concernent les grands musées, mais certains aspects évoqués sont aussi intéressants en milieu rural et pour les « Eco-Greniers Culturels ». L'inclusion sociale constitue un ensemble de processus et d'actions mises en place afin de faciliter la participation à la vie sociale et collective des gens qui en sont exclus (GADOUA, 2020, p. 103). L'ensemble de ces actions peut se faire en partenariat avec le milieu communautaire, en particulier avec les organismes des quartiers avoisinants les plus fréquentés par des populations marginalisées. Il ne s'agit pas des partenariats qui servent uniquement au recrutement des participants ; ils assureraient aussi la pertinence des actions en lien avec les besoins de ces populations. A cet effet, lors de la conception et réalisation de nouveaux projets muséaux, il est impérieux de penser à la création des partenariats par exemple avec les chercheurs universitaires qui travaillent dans les domaines de l'éducation, de l'intervention et du travail social en lien avec l'art et la culture, afin de documenter les démarches de l'insertion et d'évaluer les effets de son action (GADOUA, 2020, p. 103). Le but visé est l'accès de tous au musée et à la culture.

Ainsi, l'accès au musée se doit d'être offert à tous, et c'est le devoir des musées de s'adresser à toutes les catégories de citoyens. Plus encore, la définition du rôle et de la place des musées dans la société invite les musées à tenir compte des différentes réalités sociales des personnes de leur communauté ; elle appelle à la mobilisation, en partenariat avec d'autres institutions du milieu, face aux grands problèmes sociaux

de l'heure tels que la pauvreté, la privation, la discrimination, ou toutes autres formes d'exclusion sociale (DCMS, 2000, SCOTTISH MUSEUMS COUNCIL, 2000, DODD, SANDELL, 2001 cités par LEMERISE, LOPES et LUSSIER-DESROCHERS, 2003, p. 200). Tamara Lemerise, Inês Lopes et Dany Lussier-Desrochers présentent trois grands objectifs auxquels les supporteurs du mouvement en faveur de l'inclusion sociale dans les musées peuvent s'entendre (LEMERISE, LOPES et LUSSIER-DESROCHERS, 2003, p. 203) :

- Faciliter l'accès et favoriser la venue des populations mal desservies par les musées (les handicapés, les minorités ethniques, les adolescents, les peu éduqués, les peu fortunés, les marginaux de toutes sortes) : plusieurs ne voient pas ce que les musées peuvent leur apporter, en quoi ils sont un atout, un élément positif dans leur vie. Pour diverses raisons, plusieurs personnes souffrent d'exclusion culturelle ou d'exclusion sociale de la part des musées. Un premier objectif est de briser cette exclusion en modifiant les environnements muséaux de façon à ce qu'ils répondent mieux aux besoins, intérêts et attentes des différents sous-groupes présentement absents des musées ou peu enclins à les fréquenter ;
- Être un agent de changement pour la personne : les musées doivent évidemment faire plus qu'attirer ou accueillir un grand nombre d'individus. Ils doivent aussi faire en sorte que les contextes et activités qu'ils proposent permettent aux visiteurs de se développer, d'acquérir de nouvelles connaissances ou habiletés. Les musées doivent donc non seulement avoir du sens, de la pertinence pour les visiteurs mais ils doivent aussi pouvoir faire une différence dans leur vie et ce, particulièrement pour des gens reconnus dans le besoin. Il est ainsi attendu que les musées participent aux efforts mis en place pour aider les personnes déjà souffrantes ainsi que celles à risque de souffrir d'exclusion sociale : les personnes précarisées, sans emploi, n'ayant pas pu être scolarisées, les personnes en situation de handicap (DCMS, 2000 ; SANDELL, 2000 cités par LEMERISE, LOPES et LUSSIER-DESROCHERS, 2003, p. 200) ;
- Favoriser un changement social : enfin, les musées ont définitivement un rôle à jouer dans la création d'une société plus tolérante, plus informée et plus proactive face aux phénomènes de l'exclusion. Ils se doivent de participer aux actions des gouvernements ou des municipalités pour diminuer les effets nocifs de la pauvreté, du chômage¹⁸⁶, de l'exclusion sous toutes ses formes. Les institutions muséales ne peuvent à elles seules régler les nombreux problèmes de société, mais elles peuvent et elles doivent participer aux efforts faits pour les diminuer ou les enrayer (DCMS, 2000 ; SCOTTISH MUSEUMS COUNCIL, 2000 ; DODD,

¹⁸⁶ En Afrique, le chômage n'est pas un droit.

SANDELL, 1999 ; 2001 cités par, LEMERISE, LOPES et LUSSIER-DESROCHERS, 2003, p. 201).

En résumé, la mission sociale des musées doit aller au-delà des simples souhaits de favoriser l'accès à un plus grand nombre de personnes ou de diversifier les collections et les cultures représentées en musée. Elle doit aussi inclure une participation directe et conjointe des institutions muséales dans des projets ou actions visant le mieux-être des plus démunis tout en favorisant le changement social (LEMERISE, LOPES et LUSSIER-DESROCHERS, 2003, p. 201). Il est clair que les musées se doivent de favoriser la participation des groupes dits exclus, mais ils se doivent en plus d'éduquer, d'informer et de lutter contre les stéréotypes et la discrimination, de participer à la création des sociétés inclusives (DODD, SANDELL, 2001 cités par LEMERISE, LOPES et LUSSIER-DESROCHERS, 2003, p. 201).

La mission sociale peut en outre se réaliser en empruntant des voies multiples : en assumant efficacement leurs missions éducatives, en veillant à l'information et à la sensibilisation des populations et des visiteurs, à l'organisation des activités éducatives pour le public scolaire et jeune, ainsi qu'à la revitalisation des compétences artisanales pour la formation et le perfectionnement de la production. Dans la même perspective, plusieurs opérations sont possibles : pallier à la pénurie d'infrastructures d'animation sociale et culturelle dans la plupart des localités, offrir des fonctions et des services relevant plus spécifiquement d'un centre culturel, ainsi que d'un bureau d'accueil touristique. Ceci leur permettrait d'être plus en phase avec les projections et les attentes de la société et de s'imposer comme des acteurs centraux de la vie quotidienne dans les localités concernées. Ce faisant, ces institutions peuvent accomplir la fonction d'animation culturelle et sociale des localités concernées, en programmant des spectacles relevant de la culture vernaculaire (danses, contes, musiques...) ou des expressions culturelles plus urbaines (projection de films, concerts de musiques populaires, exposition d'arts plastiques...) (BOUTTIAUX, 2007, p. 136). L'insertion du musée dans la société peut aussi s'opérer par une destination touristique. Une insertion réussie suppose notamment de prendre en considération les éléments suivants : étude des faiblesses et des forces de la ville¹⁸⁷ et du musée qui passe par la connaissance de l'offre et de la demande, la définition d'une stratégie à moyen et à long terme, le travail en partenariat avec les différents services du territoire (équipements, urbanisme, tourisme, culture, espaces verts) et entre secteur public et opérateurs privés (hôtels, commerces, restaurants, taxis...). Sont également déterminantes, la volonté politique¹⁸⁸, la sensibilisation des habitants et l'intégration de la politique culturelle et touristique dans une stratégie d'ensemble (BALLE, CAILLET, DUBOST et POULOT, 2001, p. 283).

¹⁸⁷ Selon le domaine d'opérativité du musée.

¹⁸⁸ Une volonté politique d'intégrer les actions culturelles à but social dans une politique de développement culturel, qui s'autonomise également pour sa part, de la politique d'une ville, région, province (BALLE, CAILLET et DUBOST, 2001, p. 305).

En Afrique orientale, les musées existants ou nouvellement créés peuvent entamer un processus de développement d'audience interculturel dans un double but. Ils ne doivent pas chercher à gagner uniquement des publics plus nombreux et nouveaux, par exemple dans les rangs des personnes issues de l'immigration¹⁸⁹, mais se doivent aussi de s'efforcer de stimuler la création de pratiques interculturelles au sein des institutions afin d'en faire des lieux de rencontre et des champs d'action ludiques pour divers groupes de la société. Une méthodologie qui combinerait approche classique et démarche participative permettrait au musée du XXI^e siècle d'entamer un dialogue interculturel avec des personnes d'origines géographiques ou sociales différentes, dont les niveaux d'instruction varient, qui appartiennent à des groupes d'âges divers (MANDEL, cité par JUNGBLUT, 2021, p. 162).

Dans le cadre de ce livre, je propose des principes et des méthodologies dont les objectifs sont d'ordre politique et social : les musées doivent prendre en compte les données naturelles, culturelles, sociales et économiques dans lesquelles ils sont insérés. La muséologie traditionnelle ignore de moins en moins les réalités socio-économiques et la nécessaire interactivité entre les musées et les populations (LEHALLE, 1984 cité par FOURES, GRISOT et LOCHOT, 2011, p. 20). Il faut de ce fait, une relation entre des partenaires sociaux de diverses catégories (sociale, professionnelle...), des représentants de la communauté scientifique et l'équipe du musée. Chacune de ces relations produit de nouveaux documents, des objets, des images et du son, contribuant eux-mêmes à l'enrichissement des collections et la connaissance du patrimoine¹⁹⁰ (FOURES, GRISOT et LOCHOT, 2011, p. 20). Ils peuvent en outre « proposer des activités qui les rendent présents et visibles dans l'agenda culturel de sa ville ou de son territoire. Il y a toujours quelque chose à faire en plus de la simple visite d'exposition ; celle-ci n'est plus le seul rapport à l'insertion. De plus, le musée devient un partenaire des autres opérateurs culturels (centre culturels, lieux de spectacles vivants, associations, galeries, écoles, bibliothèques) avec lesquels ils collaborent plus régulièrement » (GOB, DROUGUET, 2021, p. 295).

En suppléant enfin à la carence en structures d'accueil et d'information touristique sur les principaux sites, les petits musées par exemple, pourraient également servir de relais dans ce domaine, en tant que représentants locaux d'une collaboration entre les directions générales de la culture (selon l'organisation de chacun pays), l'office du tourisme et l'hôtellerie, les collectivités locales. Des conseils ciblés aux visiteurs, la distribution de matériaux d'information sur les principales ressources culturelles et touristiques et la disponibilité de guides qualifiés permettraient de soigner l'accueil, au même titre que la présence dans l'enceinte du musée, de boutiques de souvenirs et d'artisanat, de restaurants... Il en résulterait ainsi une gestion plus coordonnée des visiteurs et une meilleure attractivité des sites et de ces nouveaux types de musées ainsi que des musées existants réorientés, engendrant

¹⁸⁹ Le phénomène migratoire en Afrique orientale s'effectue dans des contextes différents.

¹⁹⁰ Voir aussi ce site www.musée-dauphinois.fr.

ainsi de meilleures retombées économiques pour les localités concernées (BOUTTIAUX, 2007, p. 36).

Il en découle que le futur du musée passe par les services et expériences qu'il propose : le musée comme service public de proximité, au service de tous les publics, un musée résolument ancré dans son territoire, à l'écoute et en lien avec les communautés qui le composent, un musée ouvert autant aux plus âgés qu'aux plus jeunes, aux publics traditionnels mais aussi aux publics du champ social, se réinventant sans cesse, développant des partenariats avec les milieux scientifiques mais aussi éducatifs, sociaux,... Chaque musée qu'il soit local ou national, se doit de réfléchir à toutes les possibilités d'explorer et de créer ces nouveaux liens afin de s'ancrer sur son territoire. C'est ce principe qui donne sa réelle légitimité comme institution pérenne, au sein d'une société. On entend aujourd'hui par « rôle social » du musée son action en direction de publics qui ne le fréquentent habituellement pas. Plus que son rôle social, il s'agit des possibilités qu'il offre pour toucher les personnes qui ne sont pas immédiatement concernées par les œuvres qu'il présente et conserve (EIDELMAN, 2017, p. 88).

La notion d'exclusion et d'insertion sociale ne doivent plus être pensée uniquement par rapport aux sphères traditionnelles de l'intégration mais également en termes d'autonomie et d'identités culturelles. Aussi, les activités culturelles, devenant une dimension de politiques sociales et d'insertion, ont pour vocation première de permettre aux personnes de se resituer dans une dynamique d'affirmation positive de soi, de réussite personnelle ayant une valeur sociale (FOURES, GRISOT et LOCHOT, 2011, p. 75). Lors du renouvellement des musées existants et de la création de nouveaux types de musées, le moment semble opportun de compléter le concept de PSC (Projet Scientifique et Culturel) par un volet sur les dimensions sociales et environnementales actuellement absentes. Les actions éco-responsables, respectueuses de l'environnement et qui favorisent l'inclusion des plus fragilisés, les chantiers de réinsertion, les prestations développées avec l'économie sociale et solidaire peuvent être encouragées (EIDELMAN, 2017, p. 49). Ceci parce que les musées n'échappent pas à la nécessité d'ouverture des activités culturelles vers de nouveaux publics, en particulier les populations défavorisées. Si les musées africains ont toujours eu des relations, plus ou moins fortes et régulières, avec le monde scolaire, il n'en va pas forcément de même avec d'autres publics. La place des musées dans l'action culturelle en direction des publics en difficulté est presque absente. Cela tient certainement à des facteurs internes à ces musées africains pendant longtemps repliés sur eux-mêmes, mais aussi à une perception fautive de la part des non-publics qui n'entrevoient pas les potentialités du musée (CAILLET, DUBOST et POULOT, 2001, p. 295). Ainsi l'heure de l'ouverture réciproque et de découverte mutuelle a sonné. Et ceci exige le décloisonnement, je l'ai déjà évoqué, vers d'autres disciplines artistiques et vers les autres services culturels. Ce décloisonnement mobilise souvent d'autres compétences pour développer une approche dynamique. A ce propos, les conteurs, écrivains, plasticiens, artisans d'art, comédiens peuvent être associés à des projets pour raconter l'histoire des objets, des collections et des territoires, des communautés, etc. Cette

ouverture vers d'autres disciplines artistiques devrait, dans une perspective de décentralisation et de diversification du paysage muséal « en Afrique orientale », s'accompagner d'une diversification des lieux de mise en valeur des musées (THURIOT, 2001, p. 303).

Pendant longtemps, c'est l'exposition seule qui remplissait le rôle d'ouverture ou de l'insertion du musée dans la vie culturelle et sociale et les musées comptaient sur leurs collections. On assigne maintenant à un musée¹⁹¹ un rôle plus dynamique, plus proactif : il convient que le musée aille au-devant du public, qu'il sollicite l'intérêt de celui-ci, qu'il l'attire et développe à son intention des outils pour comprendre et apprécier le patrimoine. Cette démarche est particulièrement importante lorsqu'il s'agit de toucher un public qui n'est pas habitué à fréquenter les musées. Cette démarche est aussi pertinente dans le contexte africain. Cependant, une approche simplement axée sur le *marketing* n'est pas suffisante : la publicité, la promotion ne séduira pas de façon durable un public plus large si l'offre « le produit musée¹⁹² » n'est pas modifiée.

La présentation des collections, la conception muséographique et la scénographie peuvent jouer un rôle essentiel pour rendre le musée plus attractif et accessible. Cette démarche doit être complétée par des actions plus spécifiques tournées vers le public, pour l'accueillir et lui présenter une image plus avenante¹⁹³ que celle rébarbative (GOB, DROUGUET, 2021, p. 294), que la majorité des musées africains présente aujourd'hui, « une image qui tend à exclure, qui sélectionne le public par un implicite « ceci n'est pas pour vous ». Au contraire, le public est invité maintenant à mettre la main à la pâte et au sein du musée, dans une démarche participative (GOB, DROUGUET, 2021, p. 294) car, « la muséologie sociale dépasse la notion d'ouverture du musée à différents publics. Elle propose sa construction avec et par les communautés. Il ne s'agit pas d'augmenter la transmission de connaissances et de collections, de démocratiser l'accès, ni de créer de nouveaux publics dans une logique de consommation culturelle. La muséologie sociale identifie plutôt dans le terme « communauté » non seulement des récepteurs ou des interlocuteurs potentiels ainsi que de leurs discours, mais de groupes qui détiennent des savoirs et des références patrimoniales pour lesquels le musée est l'instrument de préservation et de diffusion. Ces communautés possèdent l'agentivité et la muséologie sociale se met à leur service : le muséologue est un travailleur social » (DUARTE CÂNDIDO, 2021, p. 316). C'est donc le musée tout entier qui doit s'engager dans une confrontation constante avec l'environnement extérieur et sa

¹⁹¹ Cette pratique concerne les musées existants réorientés. Concernant les « Eco-Greniers Culturels » les habitants sont des publics mais ne sont pas des visiteurs. Ils sont par principe inclus dans le processus muséal.

¹⁹² C'est dans ce contexte que les propositions formulées à l'endroit des musées existants trouvent justification.

¹⁹³ Dans les pays dits « tiers-monde », il faut ajouter une autre dimension : l'amélioration des conditions de vie des destinataires du produit « musée » modernisé ou conçu autrement dans une perspective de rupture avec le modèle occidental de musée. Telle est la raison d'être de l'« Eco-Grenier Culturel ».

communauté en instaurant un dialogue avec ses publics (LAURENTE, MOOLHUIJSEN, 2015, p. 2) et ses non-publics. Aussi, le musée doit intégrer le plus de points de vue possibles en son sein, et doit retirer les barrières, fussent-elles physiques, économiques, horaires ou autres qui excluent le public. Pour atteindre cet objectif, il peut tenter de développer des politiques et des attitudes nouvelles, tout en écartant les facteurs excluants afin que la population tant locale que touristique se l'approprié. Enfin selon une même logique inclusive, le musée peut tenter de faire venir la communauté locale au musée, et tout particulièrement les populations défavorisées en leur offrant un espace de présentation de leurs expressions culturelles (VAN GEERT, 2020, p. 394). En Afrique, le musée doit donc s'ouvrir à de nouveaux cadre relationnels avec les publics afin de s'affranchir de ses fondements héritiers de la colonisation.

4. Vers la participation et collaboration à différents points de vue

Décoloniser ne vise pas seulement à effacer, à retirer, mais l'enjeu peut être aussi de parvenir à une plus grande participation et collaboration (ELLIS cité par MARION, 2021, p. 44). L'appel aux publics et à des personnalités extérieures permet de diversifier les regards et les discours. Les collaborations peuvent déboucher sur des dialogues plus soutenus et visites régulières des communautés ou des publics. Il en est déjà ainsi au Pitt-Rivers Museum avec les communautés Maasāi au Kenya. Cependant, le chemin est encore long dans les pays francophones (les musées du Burundi et du Rwanda). Ces rencontres peuvent, par exemple, « renforcer les connaissances sur les collections autour de multiples perspectives matérielles et immatérielles, portant sur la valeur des objets pour les communautés et les savoirs secrets ou sensibles. Elles apportent une forme de savoir qui complète celle produite par les institutions » (GEERT, 2020, p. 394). Dans cette perspective, il est aussi nécessaire que les musées Est-africains, soient attentifs au recrutement de personnalités de diverses compétences pour la gestion des collections qui leur sont rattachées. La structure interne et le choix du personnel de ces musées nécessitent ainsi d'être interrogés afin de viser une plus grande ouverture, particulièrement dans les pays francophones (le Burundi et le Rwanda).

Le thème de la participation revient comme un leitmotiv dans les discours, les intentions et les actions des professionnels ces dernières années. Des journées d'études qui traitent de ce thème, nourrissent la réflexion pour accompagner les démarches de plus en plus nombreuses à s'inscrire dans cette dynamique (PIJAUDIER, 2017, p. 113). Il ne s'agit pas d'une nouveauté. Il s'agit plutôt d'expérimenter cette approche qui est née hors du continent africain mais que j'estime efficace et susceptible de favoriser l'audience, la fréquentation et la fidélisation des publics. L'enjeu principal à ce point consiste à nouer un dialogue entre les institutions culturelles, souvent vues comme une émanation de la capitale, et des populations fortement imprégnées de culture coutumière et éloignée de la notion

occidentale de « patrimoine ». Pour le public national et local, le plus intéressant serait que les musées existants et d'autres qui peuvent être créés représentent, comme je l'ai déjà mentionné, des lieux de connaissances, de valorisation de soi et de partage avec les visiteurs. Il est aussi important qu'ils soient créés en accord et en collaboration avec les populations, plutôt que d'être imposés d'en haut ou de l'extérieur. En plus, « le respect de l'identité de chaque groupe (surtout en Ouganda et au Kenya où la diversité culturelle est fort marquée) traduit dans le choix de leur contenu et de leur muséographie peut aussi engendrer une certaine fierté d'être représenté et favoriser l'appropriation culturelle » .

Faire participer les différents types de publics est l'un des moyens pour ouvrir l'accès au musée à tous les segments de la société. Chacun pourrait être recruté dans le but d'apporter des connaissances issues de sa propre expérience. A partir de là, des associations du territoire, représentant l'ensemble des habitants vivant près du musée¹⁹⁴ peuvent être associées, et ceci dans le but de définir, à travers une muséologie participative, une stratégie d'approche et d'intégration de la communauté, basée sur la réciprocité des réflexions menées (SORON, 2006, p. 18). Par l'intermédiaire de cette approche participative, des thématiques pertinentes pour l'ensemble ou pour une partie déterminée de la population peuvent être décidées ensemble et traduites dans l'espace. Tant pour les nouveaux musées que pour les musées nationaux implantés dans les capitales nationales ou dans les grandes villes africaines, « la muséologie participative leur permettrait de mettre en évidence les thèmes que les populations considèrent comme les plus pertinents à être intégrés dans la trame narrative et prendre de recul nécessaire pour renforcer ou réorienter les idées de l'équipe concernant par exemple la mise en place de l'exposition » (SORON, 2007, p. 18). Cependant, dans les pays africains où les populations ne sont pas expérimentées dans le domaine de musées, force est de dire que ce sont les professionnels ou les plus influents en politique qui auront le dernier mot. Mais, notons que ceci n'est pas le propre de l'Afrique. De telles problématiques sont observables dans les pays développés. Pour se libérer complètement de la connotation autoritaire qui entache actuellement l'image des musées en Afrique orientale, ces musées peuvent opter pour le partage de leurs pouvoirs discursifs.

Ainsi, l'image des musées comme institution ouverte et démocratique passe aujourd'hui par l'instauration d'une relation avec les publics, relation basée sur un échange et un dialogue, où il y a confrontation des points de vue mais aussi par leur participation au sein de l'institution (LYNCH cité par LEMAY-PERREAU, PAQUIN, 2021, p. 145). Dans cette perspective, les musées réinterprétés, les « Eco-Greniers culturels » et bien d'autres peuvent, pour ne prendre qu'un exemple parmi tant d'autres, multiplier les observations participatives de la biodiversité. A ce propos Serge Chaumier éclaire : « Si les associations de protection de la nature sont des acteurs historiques importants avec lesquels les musées d'histoire naturelle et bien

¹⁹⁴ Il s'agit des habitants qui vivent près des musées existants et d'autres qui vivent là où les nouveaux types de musées peuvent être créés ou implantés.

d'autres peuvent traditionnellement travailler, les actions peuvent être décuplées en ayant recours à une population concernée bien plus large. Les actions citoyennes et participatives autour de la biodiversité permettraient par exemple de faire émerger de nouveaux savoirs, mais aussi de nouveaux rapports tant à la science qu'aux territoires. Ce qui n'est pas moins intéressant est non seulement que la production des savoirs s'en trouve potentiellement décuplée, mais que l'action sert à la fois à sensibiliser de nouveaux acteurs et à les impliquer dans les opérations conduites par l'institution. En s'impliquant, le citoyen devient un contributeur du musée, reconnu pour son action, et donc susceptible de développer un nouveau regard sur lui-même, plus positif. Il est très certainement amené à tisser un lien particulier avec l'institution » (CHAUMIER, 2018, p. 117-118). Cet attachement, continue le même auteur, aura nécessairement des effets positifs à long terme, qu'il s'agisse de visiter le lieu ou les « musées », d'être acteurs des propositions qui lui seront faites, ou de défendre l'institution si elle est menacée, voire de participer à ses collectes ou à des souscriptions éventuellement. En transformant le simple visiteur potentiel en acteur du lieu, l'institution tisse des liens avec des usagers conscients et fidèles. Ainsi peuvent se réinventer des principes de l'action culturelle un brin oubliés. Evidemment ceci pourra s'actualiser de manière plurielle selon des catégories de la population, notamment les propositions pour les enfants ou les scolarisés obéiront à des principes sensiblement différents (CHAUMIER, 2018, p. 118).

En Afrique, il reste à faire pour rapprocher le musée de la communauté. Quoi qu'il en soit, il faut expérimenter ou oser car, « le recours à la muséologie participative contribue à faire réfléchir à la finalité du musée et à renforcer les liens de celui-ci avec la société dans laquelle il est inséré ; tout cela dans le but de procurer à ses visiteurs un accès à la culture démocratique et participatif » (SORON, 2007, p. 18). Dans ce contexte, leur conception, leur implantation et leur mise en œuvre nécessitent une concertation préalable et approfondie avec la population directement concernée. Dans cette perspective, « des réunions avec les autorités villageoises et urbaines, les représentants des principales associations locales, les responsables des institutions scolaires sont à même de contribuer à l'établissement d'un dialogue constructif, de la conception à la réalisation » (BOUTTIAUX, 2007, p. 135). Ceci aussi peut favoriser une collaboration précieuse pour la vie des institutions améliorées et nouvellement créées. A cet effet, la démultiplication des modalités de participation peut faire émerger des initiatives faisant des publics néophytes des acteurs centraux dans la conception, réalisation et ou la diffusion de contenus muséaux. Les frontières toujours plus repoussées de l'interactivité rendent poreuse la ligne de partage des rôles entre les experts et visiteurs, dans les expositions, mais aussi dans les diverses fonctions muséales. La démocratie participative se veut un ingrédient clé d'une contribution plus élargie des publics. L'application des approches de participation favoriserait des avancées certaines vers des institutions africaines résolument engagées dans une mutation du temple en forum (LYNCH, 2017 cité par LEMAY-PERREAULT, PAQUIN, 2021, p. 145). L'approche participative ou inclusive des communautés culturelles ou des publics peut donc se

réaliser difficilement au travers de nature¹⁹⁵ temple du musée, comme lieu de consécration, de contemplation, voire de communion, car celle-ci est fondée sur l'illusion d'un consensus et d'une réconciliation autour d'interprétations univoque de l'histoire et de la culture. C'est plutôt dans sa nature forum, comme lieu de débats et de mise en valeur de la contestation, qui semble la meilleure voie pour y parvenir.

L'approche participative ou l'ouverture à de nouveaux cadres relationnels peut s'opérer de plusieurs manières : elle peut se faire aussi, par exemple, par la collecte de témoignages et du patrimoine culturel immatériel¹⁹⁶. A ce propos, la collecte de témoignages et l'enregistrement de la mémoire individuelle et collective témoignent de l'engagement du musée à partager la parole, et dès lors à partager les compétences. Donner une place au témoignage, c'est donner la parole aux témoins : le musée instaure alors une dynamique dialogique. En outre, l'insertion des témoignages dans l'exposition rend palpable la volonté du musée de travailler la matière contemporaine, vivante. La co-construction des contenus et de la mémoire pour aujourd'hui et pour demain est manifeste dans les relations et les partenariats que le musée instaure ou auxquels il répond. Il conserve sa légitimité, amplifie sa crédibilité et la pertinence de son action culturelle, tout en accomplissant dans le même temps le travail scientifique que la société attend de lui¹⁹⁷ (DROUGUET, 2017, p. 155-156). La volonté de rendre sensible les expressions du PCI (Patrimoine Culturel Immatériel) au sein des expositions n'est, bien entendu, qu'un des facteurs de cette évolution constatée des musées vers la construction de nouvelles relations avec les publics (DROUGUET, 2017, p. 156). Ainsi, « le témoignage permet de personnaliser le discours, d'intégrer l'émotion, le particulier, l'intime dans l'exposition ou les projets du musée. Il permet au musée de s'ouvrir aux nouveaux savoirs, d'entrer en contact avec ceux qui pensent ne pas avoir leur place au sein de l'institution » (ANGILLIS, 2017, p. 171). L'empathie créée par l'utilisation du témoignage permet aussi de toucher le visiteur et de le rendre plus réceptif au discours de l'exposition (DROUGUET, 2017, p. 169).

Aussi, l'usage du conte par exemple peut rendre le public actif. Considérons ce fonctionnement du conte : « Partout dans le monde, raconter une histoire implique avant tout le partage oral, créatif et intime d'expériences réelles ou imaginaires, le plus souvent entre un conteur et un public. A chaque fois, un dialogue culturel unique s'instaure entre les préoccupations perçues du passé, du présent et de l'avenir. Le pouvoir des contes réside dans leur usage créatif des métaphores et des images, qui capturent et expriment l'expérience, les croyances et les espoirs humains (...). Pour le cas de l'Afrique, l'approche du conte s'inspire des styles de représentation de plusieurs traditions africaines qui rejettent tout cadre

¹⁹⁵ Pour le cas de l'Afrique, on ne peut pas conclure que cette nature est volontaire. Dans les pays développés, il n'y a plus beaucoup de musées temples.

¹⁹⁶ Il s'agit d'une participation par le témoignage.

¹⁹⁷ Voir aussi de la même auteure : *Le Musée de société : de l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*, Armand Colin, 2015, p. 179.

dichotomique séparant les acteurs de leur public. Il s'agit d'une forme de théâtre dialogique, construite sur la fusion de plusieurs éléments de représentations africaines tels qu'une narration puissante, des paroles scandées, l'échange de plaisanteries, des épisodes joués, des incantations, des devinettes, des chants, de la danse, du mouvement, de musique. Un narrateur/acteur tient souvent le rôle central de la représentation ; faisant figure de pilier, celui qui prend en charge la narration du conte tout en soumettant des dilemmes culturels à l'assemblée. Ceux-ci peuvent se présenter sous formes de questions rhétoriques, mais se transforment souvent en une invitation au dialogue. Ainsi, dans tel ou tel conte, la représentation est considérée comme un acte ouvert, interactif, participatif, au cours duquel l'artiste et le public s'unissent dans un échange dialogique portant à la fois sur le contenu et sur l'esthétique créative du spectacle » (ODERO, 2006, p. 75). D'après ce fonctionnement du conte, il faut souligner que le public n'est pas passif. Il est plutôt actif. L'interactivité est certaine. Ceci prouve que l'intervention des artistes conteurs dans les musées provoquerait de la part des visiteurs, le désir d'aller au musée. Au musée tout comme ailleurs, l'approche du conte permet d'apprendre en s'amusant.

Retournons à la question des témoignages. A l'instar du conte, « la prise en compte de témoignages constitue un moyen de faire participer le public et par conséquent de lui faire découvrir la valeur de l'institution muséale car, c'est le côté humain, la mémoire, le sujet, son identité et son expérience, qui sont sollicités pour l'interprétation des discours développés dans un musée ou dans une exposition. Une telle démarche fait apparaître une approche inclusive ou participative car, le témoignage apparaît comme une construction collective à travers trois instances contributives : un énonciateur initial qui est le témoin, une institution productrice qui joue le rôle de tiers médiateur et l'instance de réception ou le destinataire » (IDJERAOU, DAVALLON, 2012, p. 30). Une telle « médiation par le témoignage modifie, effectivement, la nature du discours produit dans l'espace public mais aussi la nature de la réception. Ce qui paraît alors extrêmement intéressant sur ce point, c'est que la mise en scène du témoignage dans l'espace public qui est mise en œuvre au travers du filtre de la médiation scientifique, mais aussi communicationnelle, apparaît comme ce qui fait fonctionner des lieux de la parole privée, donc propre à l'expérience subjective, en lieux de visibilité sociale, propre à l'expérience collective » (IDJERAOU, DAVALLON, 2012, p. 30). Dans ce contexte, « le témoignage devient, au-delà, de sa définition ordinaire comme attestation subjective d'une expérience vécue, un lieu de projection de plusieurs mondes : témoins, institutions, publics. Par l'intercession d'un tiers médiateur, le témoignage est transformé en objet de communication tourné vers le public qui va à son tour l'interpréter. Il devient donc un objet de pratique sociale et un musée intervient par-là sur la façon dont il va être reçu » (IDJERAOU, DAVALLON, 2012, p. 30).

Ainsi, cette approche participative par le témoignage amorcerait « une rupture avec la mise en scène d'une science achevée et parlant d'une seule voix, les pratiques muséales dominantes, lesquels sacralisent à la fois les objets et les maintiennent à distances respectueuses des visiteurs » (MAIRESSE, 2016, p. 108). Si l'exposition présente dans son ensemble une vision assez équilibrée des expériences

des communautés, abordant des aspects soit négatifs, soit positifs, le ton peut être nettement plus sombre pour certains des sujets abordés. Les témoignages peuvent être exposés avec une certaine discrétion. Pour les témoignages vidéos qui retracent des expériences douloureuses, c'est le temps de l'écoute qu'il faut consacrer à ces témoignages qui en délivrent la puissance (CRENN, 2020, p. 73). En outre, il est important que les musées ici modernisés et nouvellement créés soient habitués à écouter et à intégrer ce que la population ou le public peut y apporter. A cet effet, il faut donner plus de place aux destinataires de ces musées. Ceci permettrait d'« intégrer les sources orales à des pratiques de collecte, d'exposition et de médiation » (LECLERC, 2020, p. 91).

Ainsi, l'intégration de témoignages dans les parcours permanents et la prise en compte de ceux-ci dans la conception et réalisation de nouveaux musées et dans les médiations qui lui sont associées permettrait d'établir entre le musée et ses publics une relation plus directe. En se voyant représenté, le visiteur saura qu'il peut contribuer au savoir commun en dialogue avec les concepteurs et les experts du musée (LECLERC, 2020, p. 92). Il est donc possible de concevoir aujourd'hui, un musée ou une exposition qui intègre la dimension sonore comme un des moyens essentiels de l'expression muséographique contemporaine. De type qualificatif, il devrait être pris en compte en phase de conception (MARTINEZ, 2006, p. 12). Ce principe est pertinent, me semble-t-il, dans les pays où une bonne partie de la population ne sait ni lire ni écrire. Ce faisant, les musées réorientés et nouvellement créés se rapprocheraient des pratiques de la muséologie sociale, et d'une philosophie d'action que l'historien Michael Frisch a désigné sous le terme de « partage d'autorité intellectuelle » (FRISCH cite par LECLERC, 2020, p. 92), il nomme ainsi la relation d'échange qui, en histoire orale en particulier, s'établit entre les détenteurs¹⁹⁸ du savoir professionnel, tels les chercheurs, les historiens, les musées, et les détenteurs de fragments de mémoires non écrites que sont les témoins.

En ce qui concerne les démarches proprement muséales, on pourrait se référer à ce que certains chercheurs américains ont appelé « les musées du dialogue » (dialogic museum). D'autres parlent de la « muséologie de point de vue » ou plus récemment du « discours d'exposition polyphonique » (LECLERC, 2020, p. 92). Différents niveaux de participation à la vie du musée sont possibles : test ponctuel d'une programmation, accrochage participatif, contribution aux contenus d'une exposition¹⁹⁹, participation à un comité de visiteurs, bénévolat régulier, mécénat occasionnel, etc. Plus largement, des conventions avec les associations de l'éducation populaire inscrivent des partenariats sur le long terme (EIDELMAN, 2017, p. 48). Concernant l'exposition par exemple, le travail de celle-ci peut solliciter une polyphonie d'acteurs, venant de contextes différents et faisant donc entendre des voix

¹⁹⁸ L'insertion des témoignages d'experts permet de mettre en contexte des phénomènes plus éloignés de l'expérience des témoins de première ligne, et de créer des moments de recul critique.

¹⁹⁹ A ce niveau, le visiteur est directement sollicité. Il passe de simple « regardeur », plus ou moins passif, à celui d'acteur, et qui conçoit un nouvel accrochage à partir d'un thème (CHAVALANNE, 2017, p. 95).

divergentes. L'ouverture à des discours alternatifs sur les objets et leur contexte semble être une voix possible vers la décolonisation du musée. En effet, le renversement du regard, et sa confrontation avec un autre regard peut donner lieu à des découvertes. Par exemple, le partenariat entre les universités et les musées sur des questions de sociétés est une piste intéressante pour s'avancer vers la sortie de schémas et d'imaginaires marqués par la colonisation (BURING, 2021, p. 65). Par ailleurs, après la déconstruction du discours colonial, la reconstruction ne peut être celle d'un discours univoque qui conduit nécessairement à un nouvel impérialisme culturel (LEMAY-PERREAU, PAQUIN, 2021, p. 146).

En rendant visible la contribution du public lors de la préparation de la muséographie, ce sont les logiques de représentation habituellement dominantes dans les musées qui sont inversées. Plutôt que la répétition univoque d'une même histoire, la réinterprétation et la multiplication des points de vue peuvent être encouragées. Cette opération de transparence permettrait aux visiteurs de comprendre que les collections sont sujettes à interprétation, que le personnel des musées projette ses propres connaissances sur les objets et que l'organisation de l'accrochage n'est qu'une proposition parmi d'autres possibles (LORENTE, MOOLHUIJSEN, 2015, p. 1-11). La stratégie de la politique culturelle participative donne de plus en plus au musée un rôle qui vient tempérer, voire contrebalancer, ce que la stratégie créative peut avoir d'élitiste. Les attentes de l'approche participative sont multiples : on espère par exemple que les musées, tout en suscitant de la créativité chez les visiteurs stimuleront leur capital social, les inscriront dans les réseaux participatifs (SAEZ, 2015, p. 30). Dans cette perspective, le musée est dans une logique de donner à comprendre, voire à s'engager et donner à aimer. Si le musée capte les aspirations à la participation et à la délibération publique dont on sait qu'elles modifient la structure de l'espace public et la construction des politiques publiques, alors le musée deviendrait réellement une institution d'accueil des forums hybrides. Ce musée sans l'autorité pesante de l'autorité du conservateur ressemblera à un café ou un centre culturel de son territoire d'implantation (CALLON, LASCOUMES, et BARTHE, 2001, p. 30). L'implication de la population locale et la prise en considération de l'identité locale sont des éléments essentiels pour le succès d'un musée partie prenante d'une stratégie de revitalisation urbaine ou « d'un territoire ». Créer un sentiment d'appropriation dans la population et les groupes sociaux locaux accroît la durabilité sociale et institutionnelle d'un projet et peut aider à surmonter de possibles échecs ou une crise éventuelle (PLAZA, HAARICH, 2015, p. 52-53).

Concernant la collaboration, elle peut viser des paliers successifs : consultation, concertation, participation, co-construction des parcours, des programmes de médiation, des supports de communication, etc. La démarche collaborative peut relever le défi de repenser ses propres pratiques en matière de pouvoir décisionnel sur le discours et l'interprétation des objets. (CRENN, 2020, p. 67). Le musée inclusif et collaboratif engage de ce fait un changement global qui se décline à tous les niveaux de l'institution « musée » aussi bien envers les objectifs des établissements, des modes d'organisation et leur fonctionnement, les façons de

s'adresser aux publics ou usagers potentiels, la manière d'élaborer et d'animer des programmes d'actions culturelles, le développement des sites et leurs possibilités vis-à-vis des territoires, etc. (PIJAUDIER, 2017, p. 113). Autrement dit, les personnes résidant à proximité peuvent s'intégrer au fonctionnement du musée grâce à leur expertise (savoir et savoir-faire) et à leur connaissance du milieu. Ils sont en ce sens une des ressources importantes du musée et peuvent répondre à plusieurs de leurs besoins ainsi qu'à ceux du musée (GRANOVETTER cité par PROVENCHER-ST-CYR, 2008, p. 107). A partir de la contribution des visiteurs ou des habitants, les musées peuvent par exemple, améliorer l'accrochage de la collection et le contenu des textes d'accompagnement. A ce propos, les professionnels de musées peuvent comprendre comment ce que les autres (participants externes ou visiteurs) pensent et comment ils peuvent influencer leurs manières de voir les choses et d'exposer les collections. Cette démarche participative, facilement reproductible grâce à ce faible coût de réalisation peut permettre aux musées en Afrique orientale d'évaluer leurs dispositifs et d'obtenir des informations sur les réactions de leurs publics pour un prix défiant toute concurrence. Les feed-back qu'ils peuvent recueillir conduiraient les membres du personnel à présenter des objets de manière différente, à utiliser des notions qu'ils n'auraient autrement pas prises en considération et, surtout, à prendre conscience de la pluralité des points de vue possibles (LORENTE, MOOLHUIJSEN, 2015, p. 1-11).

En Afrique orientale (et même ailleurs), « cette ressource, le capital social » (COLEMAN cité par PROVENCHER-ST-CYR, 2008, p. 107), est souvent sous-utilisée (voire pas du tout) par les musées alors que les ressources classiques stagnent ou ne correspondent pas aux objectifs. Pour inverser cette tendance, le rapport avec la communauté doit aussi changer : le milieu doit être inclus dans la structure du musée qui doit participer au développement du milieu (BENTON FOUNDATION cité par PROVENCHER-ST-CYR, 2008, p. 107). Ainsi, plusieurs projets répondant aux besoins et aux désirs du milieu et du musée peuvent être formés en coopération. L'écoute, le respect mutuel ont alors toute leur importance. En conséquence, le musée n'étant plus considéré comme extérieur au milieu, un fort sentiment d'appartenance peut se développer dans la population et le musée peut prendre sa place dans la vie communautaire (SUCHY cité par PROVENCHER-ST-CYR, 2008, p. 107).

En somme, si l'approche par la participation et la collaboration contribue à renouveler la construction de la relation au public, c'est aussi qu'elle s'inscrit en cohérence avec d'autres dynamiques à l'œuvre. L'on peut noter que les formes de participations sont multiples mais elles ont toutes pour point commun de déplacer le centre de gravité des attentions de l'institution vers les publics (PIJAUDIER, 2017, p. 113). Dans la pratique courante, et en supposant la bonne foi des acteurs locaux, la participation recouvre quatre modalités courantes de l'implication de la communauté dans la maîtrise de son présent et de son avenir : le partage de l'information, la consultation, la concertation, la co-décision ou co-construction et

l'initiative communautaire²⁰⁰ (DE VARINE, 2017, p. 203). Ceci montre que faire participer n'est plus seulement intégrer à l'exposition des dispositifs interactifs, mais au contraire mettre en œuvre un partage de compétences et donner ainsi aux visiteurs la possibilité d'exercer un rôle actif dans la construction d'un savoir personnalisé. Traditionnellement, l'institution positionnait les professionnels de musées comme les seuls dépositaires du savoir et, donc, les seuls susceptibles d'interpréter les collections. Et il en est ainsi en Afrique orientale. Les musées de cette partie du continent africain peuvent, aujourd'hui, remettre en question ces modèles, en impliquant le public et les communautés durant les phases d'élaboration, en adoptant des techniques plus expérimentales et en convoquant différents savoirs, le tout à la faveur d'une muséologie critique qui redonne du crédit aux valeurs de transparence, d'ouverture culturelle et d'intégration sociale. En Afrique orientale, les publics qui ne sont pas intéressés par les musées se verraient ainsi « propulsés au rang de co-commissaire de l'exposition ou co-conservateur des collections » (LORENTE, MOOLHUIJSEN, 2015, p. 11).

Et comme l'annonçait déjà Michael Ames en 1992, la décolonisation, par le biais du principe de l'autorité partagée, favorise un dialogue quadripartite entre les musées, les collections, les artefacts et les communautés concernées. Il s'opère alors un déplacement de l'autorité au profit d'un décentrement du regard et d'une décolonisation des pratiques et des savoirs. L'ouverture à une autorité partagée entre les équipes muséales et les communautés ou les populations concernées, une analyse critique des héritages coloniaux et une réflexion sur l'appropriation des cultures et des traditions des groupes culturels dominants sont autant d'éléments qu'une relecture des musées et de leurs collections peut faire émerger (FRANCO, 2019, p. 295-296).

²⁰⁰ A propos de l'initiative communautaire, voir le livre DE VARINE Hugues, « L'initiative communautaire », www.hugues-devarine.eu, 2014, 2012.

Chapitre VIII

Vers la décolonisation du système de gestion et de l'organisation administrative

1. Vers un cadre juridique favorisant les missions des musées

En Europe, les dernières décennies ont vu une diversification croissante des statuts juridiques ou administratifs des institutions culturelles, pour faire face aux enjeux politiques et économiques actuels : nécessité d'une gestion plus dynamique, statut de fonctionnaire inadapté à certaines activités, perceptions nouvelles du rôle des pouvoirs publics, partenariat public-privé ou coopération entre services publics (GOB, DROUGUET, 2021, p. 109). Qu'en est-il au sein des institutions culturelles et muséales africaines, particulièrement en Afrique orientale ?

En Afrique, les structures juridiques permettant de gérer les activités culturelles et scientifiques n'obéissent pas aux mêmes principes et varient suivant les traditions juridiques héritées. Puisant dans ces traditions héritées, les Etats issus des colonies britanniques (le Kenya et l'Ouganda) mirent en place un système d'administration décentralisée selon le procédé du trust ; les Etats de tradition francophone utilisèrent l'organisation administrative centralisée léguée notamment par la France ou la Belgique (le Rwanda et le Burundi). De la nature du lien avec l'autorité publique qui gère et génère l'institution muséale se déduit le degré d'autonomie dont bénéficient les musées en Afrique. Les musées sont gérés selon les principes dérivés du droit des puissances coloniales, mettent en œuvre des lois de protection du patrimoine culturel directement récupérées dans le corpus juridique des Etats européens, et par ailleurs, ils sont chargés, notamment au moyen de ces outils juridiques, d'une mission de sauvegarde et de réappropriation par les communautés des fondements originels de l'identité culturelle (NEGRI, 1995, p. 10-11). L'ensemble de ces éléments qui caractérisent l'institution muséale sur le continent africain devrait être analysé avant de mettre en place une nouvelle réglementation en faveur de l'autonomie juridique et financière des musées en Afrique (orientale), sur le plan fonctionnel.

Mais, l'objectif juridique et financier des musées en Afrique ne constitue pas une solution finale. Il faut également dégager les principes suivant lesquels l'institution muséale doit apporter sa contribution au développement de la société. Pour les Eco-Greniers Culturels, la forme juridique la plus commode ou le meilleur statut est la coopérative à finalité sociale (mais pas nécessairement la seule). Dans cette perspective, des législations qui consacrent un pluralisme juridique, et qui laissent la place aux initiatives privées voire coopératives dans l'administration des musées (DE VARINE, 1978 cité par DESVALÉES, 1992, p. 474) permettraient l'innovation et la création de nouveaux types de musées longtemps souhaités en Afrique. A ce propos, une plus grande autonomie des musées, qui permettrait de faire naître de meilleures initiatives dans les domaines du financement, des sources de revenus, du contrôle financier, de la gestion et de la programmation des musées, favoriserait le renouveau dans le domaine muséal en Afrique orientale. En outre, le

soutien nécessaire des activités des musées par les gouvernements ne devrait pas exclure le financement venant des sources privées ou d'entreprises. De plus, lorsque les musées sont capables d'obtenir un revenu par des droits d'entrée, des services ou d'activités commerciales, il devrait être possible d'utiliser ces fonds pour les activités des musées plutôt que de voir cet argent reversé au budget général de l'Etat. Une plus grande autonomie des musées donnerait également plus de libertés, de souplesses et de possibilités d'adaptation aux initiatives dont les musées ont besoin pour évoluer. (DES PORTES, 1995, p. 5). Ce faisant, les « nouveaux » musées et ceux transformés, trouveraient un certain épanouissement dans ce contexte d'administration et de gestion.

Les recommandations émises par les participants à la rencontre de Lomé sur l'autonomie des musées en Afrique sont pertinentes une fois mises en pratique : « Pour pouvoir remplir correctement leurs objectifs, les musées ont besoin d'une autorité morale garantie qui les protège des exigences de la vie politique, de l'instabilité gouvernementale et du poids de la bureaucratie si coûteuse. Ceci ne pourrait être obtenu que grâce à l'institution de conseils de supervision correctement constitués, qui établiraient fermement les musées en tant qu'institutions publiquement contrôlables » (DES PORTES, 1995, p. 6). Ainsi, « la législation existante devrait être étudiée pays par pays, de façon à mettre en place de nouvelles structures administratives et fiscales, qui favoriseraient des initiatives plus importantes dans les domaines, d'une part de la levée de fonds et la création de sources de revenus, et d'une plus grande possibilité de contrôle financier d'autre part » (NEGRI, 1995, p. 97). Les enjeux qui président au développement des musées africains résident dans la capacité des Etats à s'insérer dans le tissu des communautés et à développer des modèles prêts à s'assumer de façon autonome. Les musées nationaux existants et les « Eco-Greniers Culturels » peuvent être non seulement orientés dans ce sens, mais aussi à ces principes et déclarations d'Alpha Oumar Konaré : « Le nouveau musée ne ressemblera sans doute pas à ce qui existe en occident²⁰¹. Comment imaginer en effet dans les années à venir – qui verront les conditions économiques de nos pays se détériorer probablement encore – que nous puissions nous conformer à des modèles impossibles à assumer de façon indépendante sur le plan financier ? Et comment ne pas imaginer une économie nouvelle du musée africain en rapport avec les ressources de la population ? C'est avec les ressources de nos villages, de nos communautés rurales, qui ont créé nos biens et nos traditions culturelles que nous devons trouver la solution » (Le monde du 2 février 1993 cité par NEGRI, 1995, p. 97). A cet effet, « les préoccupations se situent, entre autres, au cœur du développement durable tel qu'il a été dégagé en droit international de l'environnement » (NEGRI, 1995, p. 97). Les orientations dégagées dans le présent ouvrage, surtout à l'endroit des « Eco-Greniers culturels » répondent donc, me semble-t-il, à ces préoccupations ou à ces interrogations de cet intellectuel malien.

²⁰¹ Depuis cette déclaration, la muséologie a beaucoup évolué en occident.

Au point de vue financier « les politiques monétaires conduites sur le continent africain, et subies par les États africains, ne permettent guère d'envisager un développement favorable à une autonomie axée sur une coopération bilatérale des échanges entre les États européens et américains et le continent africain. Si une telle coopération est souhaitable et doit s'exercer dans les deux sens, il est en revanche parlant qu'elle doit s'inscrire dans le contexte économique africain » (NEGRI, 1995, p. 91-92). Sans pour autant exclure la contribution de l'aide internationale ou des aides au développement, le projet des « Eco-Greniers Culturels » ne devrait pas compter sur l'aide extérieure. Dans cette entreprise, l'ouverture aux investissements privés dans le domaine culturel en général et muséal en particulier et la promotion des associations dans le même domaine seraient un atout. Les États interviendraient en tant que régulateurs et mobilisateurs. Il faut aussi un cadre juridique bien réfléchi qui encadre ou qui accompagne le projet en question.

Il faut des statuts beaucoup mieux adaptés pour la gestion d'un musée (Eco-Grenier Culturel) notamment pour permettre la coopération avec les autorités publiques. Les sociétés coopératives et/ou les établissements publics de coopération culturelle sont efficaces de par leur souplesse et leur autonomie dans l'organisation des activités et de la prise de décision. Ces statuts favorisent la collaboration entre l'État, les collectivités territoriales, les professionnels et les bénévoles. Ils s'opposent en outre à la lourdeur de certains statuts rattachés au droit public, tels que les structures publiques en régie directe. Les nouveaux modèles de musées discutés dans ce travail peuvent faire appel à des statuts mieux adaptés, comme je l'ai dit, et naturellement sans but lucratif, mais qui rassemblent dans une même structure d'intérêt public (municipalités, centre de recherche par exemple), ce que l'on peut appeler l'économie sociale mixte. Ces statuts présentent l'avantage de disposer d'un capital et de permettre toutes les opérations même commerciales²⁰², dans le respect de l'objectif d'intérêt général. Dans le cadre de la décentralisation qu'il faut mettre en œuvre en Afrique orientale, des formules variées de structures satellites ou mixtes peuvent être développées tout en associant plusieurs autorités publiques (État, Province, Ville...) ou celles-ci avec un ou plusieurs partenaires privés. On parle « d'EPCC, Entreprise publique de Coopération culturelle, ou SEM, Société d'Économie mixte » (GOB, DROUGUET, 2021, p. 110).

2. La question du financement

Le financement des activités culturelles par les collectivités locales est tributaire des contraintes générales qui pèsent sur les finances locales en Afrique et qui se traduisent par des ressources financières très limitées aussi bien en raison du faible niveau général de l'économie nationale que de l'affectation des ressources publiques.

²⁰² Ces activités commerciales permettent de financer ces institutions nouvelles.

Ces ressources sont de différentes natures et peuvent être globalement rangées dans les quatre catégories habituelles suivantes : fiscalité, transports, tarifications et emprunts (BARILLET, JOFFROY et LONGUET, 2006, p. 34-35).

En Afrique et même ailleurs, l'histoire a démontré que les Etats procèdent par le prélèvement des impôts lorsqu'ils sont financièrement coincés ou quand ils veulent réaliser certains projets. Pour certains historiens, l'impôt est le fondement de la nation et je partage leur avis. A propos de l'expérimentation de « nouveaux » musées, « il devrait être exclu de prélever les impôts supplémentaires » (BARILLET, JOFFROY et LONGUET, 2006, p. 34-35) pour leur réalisation. Les populations pourraient intervenir à travers leurs associations, financièrement ou par leur engagement physique dans les activités et travaux. Le prélèvement d'impôts supplémentaires, peut pousser les populations à devenir très méfiantes ou peu réceptives et réticentes au présent projet du type de musée proposé dans ce livre. Il serait alors intéressant d'encourager la naissance de nouvelles associations sur tout le territoire dans une perspective de décentralisation culturelle et de développement des institutions culturelles associatives. Les interventions extérieures devraient toujours être délimitées mais pourraient être prévues en accord avec chaque territoire, et devraient se limiter à la formation et à l'appui technique (KONARE, 1985 cité par DESVALLÉES, 1992, p. 313) par la voie coopérative. Ceci pour éviter que ces interventions viennent transposer ou perpétuer le même modèle occidental de musée.

En outre, si l'on tient compte des situations financières des Etats, de leurs priorités mais aussi de leur degré de volonté en matière culturelle, le financement des « Eco-Greniers Culturels » me paraît fort peu probable. Force est de penser que de tels projets ne cesseraient d'être ajournés ou définitivement oubliés. Ce serait préférable d'insérer le projet des « Eco-Greniers Culturels » dans le cadre « des projets intégrés au niveau des Etats et des organismes sous régionaux et d'explorer les possibilités de leur mise en place » (KONARE, 1985 cité par DESVALLÉES, 1992, p. 314) par la voie des coopératives.

A propos des aides publiques, Hugues de Varine s'exprime en écrivant ceci : « Les aides publiques sont essentiellement exogènes (Etats, ONG...) et sont rarement articulées avec une véritable logique de développement. Elles entraînent des contraintes qui sont souvent plus coûteuses que l'aide apportée. Il faut cependant les prendre en compte, surtout en ce qui concerne les aides apportées par ou à travers les collectivités locales. Ces aides constituent en effet un apport en capital et en crédit de fonctionnement qui permet souvent de lancer un programme et de le faire vivre tant qu'il n'a pas atteint l'autofinancement suffisant. C'est surtout vrai dans les pays pauvres ou en développement pour faire seuls les investissements initiaux indispensables » (DE VARINE, 2005, p. 215). Le même auteur continue : « Les crédits apportés par les grandes institutions financières intergouvernementales (Union Européenne, Banque mondiale, PNUD, banques d'investissement des différentes régions du monde) sont parfois substantiels et rendent viables des stratégies et des projets économiques qui font du patrimoine un de leurs axes

majeurs, malheureusement trop souvent exclusivement pour des raisons liées au tourisme de masse » (DE VARINE, 2005, p. 215).

En Afrique, le financement international prend de plus en plus d'importance en raison de l'insuffisance des autres sources de financement et de la non-prédictibilité des mises à disposition des fonds par les Etats. Les projets prioritaires soumis au financement sont ceux qui présentent les conditions optimales de rentabilité économique et contribuent de façon substantielle à la réduction de la pauvreté. Dans la plupart des Etats africains, les financements sont encore rares dans le domaine du patrimoine, hormis les apports mis à disposition par les différents bureaux de l'Unesco, et notamment ceux issus du fonds du patrimoine mondial. Les agences de développement bilatérales et multilatérales (Banque mondiale, Bureau EuropeAid, Agence française pour le développement, *Japan Bank for international coopération*, etc.) sont généralement disposées à financer le secteur du patrimoine, pourvu que ce secteur soit présenté par les Etats africains bénéficiaires de leur assistance comme faisant partie des priorités de développement²⁰³. Il est ainsi important que les collectivités jouent un rôle actif auprès de leurs administrations centrales et aussi, directement, auprès des agences de développement pour que le secteur de patrimoine soit considéré véritablement comme un levier de développement et une composante prise en compte dans l'ensemble des projets de développement menés par les agences de développement (BARILLET, JOFFROY et LONGUET, 2006, p. 34-35).

Les aides publiques, en tout cas, représentent une reconnaissance publique qui a sa valeur et qui est aussi une occasion de promouvoir la démarche participative. Il ne faut pas, en effet, qu'une manne venue d'en haut paralyse les initiatives²⁰⁴ et les efforts de la communauté et de ses membres, ou même remette en cause, par les conditions posées, des plans de développement d'où la nécessité d'une véritable démarche économique associant la collectivité et la communauté, dans un esprit de subsidiarité et non pas d'assistance (DE VARINE, 2005, p. 215-216). Dans le contexte des « Eco-Greniers Culturels », une subvention publique ou une exonération viendrait reconnaître et faciliter les initiatives et les engagements pris au niveau des associations ou des coopératives. A cet effet, la décolonisation des statuts juridiques hérités de la colonisation s'avère nécessaire.

Ces « Eco-Greniers Culturels » peuvent ainsi « développer et diversifier leurs activités éducatives et proposer également aux publics des expériences récréatives aussi nombreuses que variées. Ce faisant, ils font l'objet d'une promotion commerciale d'autant plus active que, faute de pouvoir compter sur un financement public pour pouvoir couvrir leurs coûts de fonctionnement, peuvent pourvoir eux-mêmes à leurs besoins en vendant toutes sortes de produits : commerce et

²⁰³ Les « Eco-Greniers Culturels » étudiés dans cette publication s'inscrivent, me semble-t-il, dans les priorités de développement dans la mesure où ils participent à l'amélioration des conditions de vie et à la souveraineté alimentaire de la population en Afrique orientale.

²⁰⁴ Ces initiatives sont remarquables dans les pays anglophones. Elles sont à susciter dans les pays francophones. Mais la culture d'association en gestation dans les pays francophones est à encourager.

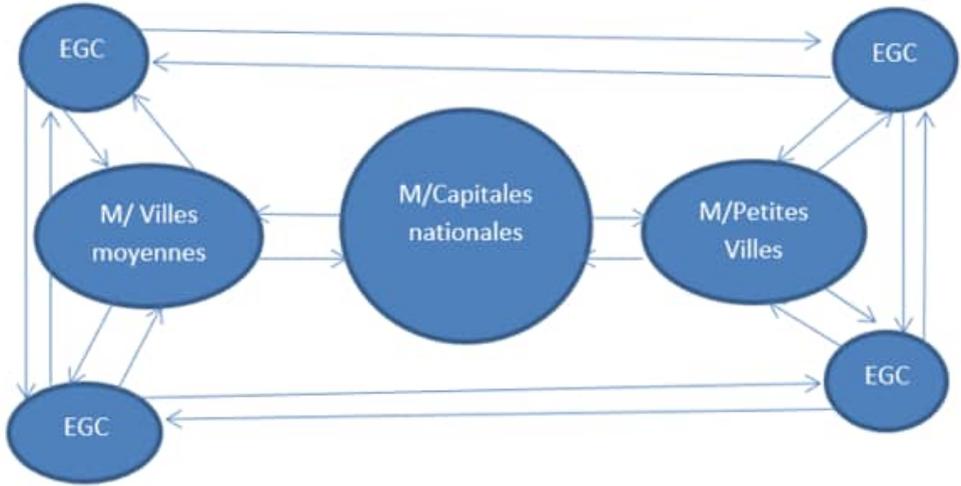
muséologie vont désormais de pair » (TERRISSE, 2012, p. 98-99). La mise en tourisme des « Eco-Greniers Culturels » permettrait de réduire le problème de financement. Les apports extérieurs ne pourraient intervenir que pour combler les lacunes du soutien local et des recettes propres liées aux activités de production et commerciales de l'« Eco-Grenier Culturel » et fournir des éléments techniques indispensables. Ces apports peuvent se présenter sous deux formes : les uns viendraient des collectivités, régionales, provinciales, communales... en raison directe du rôle que jouent « les Eco-Greniers Culturels » comme moteur du développement des territoires d'implantation ; les autres seraient nationaux dans le cadre des programmes ordinaires d'aides aux collectivités locales mises en place par les divers ministères qui participeraient aux comités interministériels des « Eco-Greniers Culturels » ainsi que pour leur valeur touristique : instruments de développement générés de l'intérieur de la communauté certes, mais aussi secondairement miroir de cette communauté pour ses visiteurs (DE VARINE, 1978 cité par DESVALLÉES 1992, p. 478).

3. Vers une gestion et une administration décentralisée

En Afrique, la majorité des musées sont, au point de vue administratif, déterminés par un mode de gestion centralisé²⁰⁵ au niveau de leur tutelle. Ils n'ont pas une flexibilité qui leur confère l'autonomie financière pour mener leurs politiques. Ils deviennent de simples structures sans stratégies, se limitant à montrer des objets sans programmes ni vision globale. Au point de vue scientifique, ils continuent d'accuser un grand retard dans la recherche, ce qui a pour conséquence de maintenir l'écart entre l'institution muséale et la société (NDIAYE, 2020, p. 85).

En Afrique orientale, la réorganisation administrative territoriale amorcée après les Indépendances ne s'est pas accompagnée de la responsabilisation en matière culturelle. Au regard des constitutions, la question patrimoniale reste le monopole du pouvoir central, et dans certaines limites, des provinces, régions, districts, etc. Force est aussi de constater que le droit des pays étudiés ne dispose pas d'une législation abordant le patrimoine dans sa dimension contemporaine et orientée vers les besoins actuels. Une politique de décentralisation est donc nécessaire. La décentralisation par service peut être définie comme un procédé au terme duquel le service ainsi décentralisé bénéficie d'une certaine autonomie d'administration et de décision (NEGREL, 1995, p. 25). Je propose ci-dessous les pistes de décentralisation muséale :

²⁰⁵ Dans le contexte africain, la décentralisation est aussi une façon d'atteindre le public le plus éloigné des musées nationaux ou provinciaux implantés dans les capitales nationales et dans les villes, grandes ou moyennes.



M/Capitales nationales : musées des capitales nationales
M/Villes moyennes : musées des villes moyennes
M/Petites villes : musées des petites villes
EGC: Eco-Grenier Culturel (en milieu rural)

Figure 12 : Modèle pour la décentralisation muséale

D’après le schéma ci-dessus, les musées nationaux des capitales nationales et ceux des moyennes et petites villes représentent les musées existants qu’il faut décoloniser. Les Eco-Greniers culturels sont des nouveaux types de musées que je propose dans le cadre de cet ouvrage. Les projets de décolonisation de l’existant et de l’expérimentation de nouveaux types de musées doivent s’accompagner d’une politique de décentralisation et de responsabilisation culturelle et financière. Une gestion ou administration décentralisée avec une certaine autonomie permettrait un renouveau dans le domaine muséal en Afrique orientale.

L’Afrique orientale peut s’inspirer, et adapter selon ses besoins, de la politique de décentralisation adoptée par le Mali. Ce dernier s’est engagé dans une politique de décentralisation politique et administrative qui comporte, d’une part, la création de nouvelles collectivités territoriales librement administrées par des conseils élus et, d’autre part, le recentrage de l’Etat sur les fonctions régaliennes et le transfert du pouvoir de décision vers le niveau régional. En matière de gestion muséale, les compétences sont partagées entre la Direction nationale du Patrimoine culturel et plus particulièrement sa division « Musées » et le Musée national du Mali. Si la première a pour mission, entre autres, d’encourager la création de musées sur toute l’étendue du territoire national et de coordonner les activités de musées publics ou

privés, régionaux et locaux , c'est au second de conseiller et d'appuyer les collectivités territoriales ainsi que tout organisme public ou privé intéressé à la création de musées, d'appuyer la réalisation et la conception des musées régionaux et locaux et afin d'assister techniquement les musées régionaux et locaux en contribuant à la formation de leur personnel²⁰⁶.

Sous l'angle administratif, financier et technique, les musées et espaces culturels maliens, qu'ils soient de nature publique ou privée avec un statut relevant de la région, du canton ou de la municipalité, sont fondés suite à un acte légal, comme institution personnalisée, ou en tant que service de région, de cercle ou de commune, ou encore en tant qu'organismes privés à but non lucratif (BOUTTIAUX, 2007, p. 138). A propos de la décentralisation, le président du Mali démocratiquement élu en avril 1992 écrivait ceci : « Les musées en Afrique tropicale doivent faire face au triple défi de la démocratisation, de la décentralisation et de l'intégration » (KONARE cité par GAUGUE, 1997, p. 196). Décentralisation et démocratisation vont de pair dans l'esprit d'Alpha Oumar Konaré qui souhaitait que soient créés des musées locaux contrôlés par les populations, qui participeraient à l'orientation, la gestion et l'animation de ces lieux (KONARE cité par GAUGUE, 1997, p. 197). Les « Eco-Greniers Culturels » proposés dans ce livre s'inscrivent dans l'esprit de Konaré.

Comme toute structure décentralisée, le musée communautaire est soumis au contrôle de tutelle et de légalité quant à l'organisation et gestion, conformément aux normes de conservation, de gestion et de mise en valeur du patrimoine culturel. La problématique de la création de musées communautaires s'inscrit dans le double contexte de la décentralisation et de la libre entreprise d'une part et, d'autre part dans l'exigence de l'édification de la culture nationale plurielle, ouverte aux autres cultures du monde²⁰⁷. Dans cette mesure, la politique de création d'institutions muséales décentralisées, doit être axée sur la formation, l'information socio-culturelle, l'accueil et l'orientation des visiteurs sur une culture endogène et ouverte (WOZNY, BARBARA, 2014, p. 49-50). En somme, décoloniser la muséologie revient à intégrer les perspectives des communautés dans les multiples sphères qui se rattachent à l'étude et aux métiers des musées. Si un examen du modèle ou des histoires coloniales est de mise, il importe aussi d'opérer un décentrement et de reconfigurer les rapports de pouvoir existants, mais également d'incorporer les épistémologies des communautés ou des destinataires aux discours muséaux et aux pratiques professionnelles. En poursuivant ces objectifs, les musées Est-africains peuvent alors s'engager à la fois dans une territorialisation des espaces culturels, patrimoniaux ou muséaux. Les communautés peuvent alors utiliser ces espaces comme lieux critiques où la parole circule et résonne en parallèle aux grands récits nationaux (FRANCO, 2021, p. 107).

²⁰⁶ Ordonnance n° 01-029/P-RM du 03 août 2001, portant création du musée national du Mali (cité par Bouttiaux, 2007, p. 131).

²⁰⁷ Il me semble qu'il faut s'ouvrir au monde, évoluer tout en préservant les racines.

Conclusion Générale

La décolonisation est un sujet d'actualité mais complexe, voire dangereux. Pour le cas de l'Afrique orientale, les musées souvent désertés par les nationaux, donnent à penser que l'institution musée est une réalité étrangère à la culture africaine et éloignée des préoccupations essentielles du citoyen ordinaire. Mes réflexions quant aux possibilités de décoloniser le modèle occidental de musée exporté en Afrique dans un contexte de colonisation de ce continent s'expliquent dans ce contexte.

Pour mener à bien cette décolonisation, revoir les objectifs, les motivations et les pratiques qui ont présidé à la création de ces institutions est incontournable. En observant le fonctionnement des institutions au quotidien et les actions qu'elles mettent en œuvre, j'ai perçu les facteurs qui sont à l'origine de l'indifférence des populations à l'égard de ces musées. A cet effet, je démontre que les types d'activités organisées, la politique de collecte, de recherche et de mise en exposition, sont des modèles importés, voire imposés, qui ne peuvent pas attirer les populations habituées aux cérémonies ou aux festivals traditionnels au cours desquels les objets sont en situation et sont pleinement signifiants. Dans le cadre de cet ouvrage, une attention importante est donnée aux publics et aux habitants et non aux collections. L'idée est de mettre le musée au service de la société et de son développement, en faisant du musée un instrument d'émancipation citoyenne. Ce n'est pas l'institution qui est mise en avant mais plutôt la mission sociale qui en est la raison d'être. En fait, l'isolement social des musées compromet leur raison d'être. L'inclusion sociale, les approches collaboratives et participatives proposées constituent, à la fois, un remède à cette faiblesse et une « symbiose entre le musée et son public » (D'ALMEIDA, 2001, p. 398). La vision inclusive résume un point central du système muséal : celui-ci se présente comme l'un des principaux lieux de rencontres et d'échanges de la société, afin de réfléchir sur son passé, son présent et son avenir. La logique de l'inclusion ne recouvre pas nécessairement celle de collaboration. Un musée peut s'adresser à tous et s'ouvrir au dialogue. La question de la participation suppose plus : il s'agit, ni plus ni moins de favoriser l'investissement de ces publics dans le travail muséal, pas seulement pour visiter une exposition ou participer à un événement, mais aussi pour s'investir dans le travail muséal lui-même (EIDELMAN, 2017, P. 83)

La primauté du passé sur l'articulation au présent ou niant les préoccupations immédiates de populations confrontées au défi de la survie au quotidien est un autre explicatif de l'indifférence des publics africains. Pour résoudre cette problématique et susciter l'envie de franchir les portes du musée, je propose des pistes d'ouverture à la contemporanéité et de la prise en compte des problématiques contemporaines ainsi

qu'une nouvelle approche de l'identité²⁰⁸. Par ailleurs, mes propositions sur les actions qui permettraient aux musées de s'ouvrir à leur environnement social, d'utiliser le musée à des fins pédagogiques, de les relier à l'environnement naturel, au micro-crédit et à l'artisanat, constituent un renouveau au sein des musées Est-africains. Cependant, la mise en œuvre de cette conception du développement et du rôle des musées suppose l'évolution ou le changement de mentalités et de visions de tous les acteurs concernés : professionnels du patrimoine et des musées, décideurs et acteurs du développement, publics, groupes socio-professionnels des milieux de l'économie, de l'éducation et de la culture, monde associatif. Pour moderniser et décoloniser les grands musées nationaux existants et implantés dans les capitales nationales, moyennes ainsi que dans les petites villes, j'opte pour un virage vers l'approche de société. Etant donné que ces musées sont critiqués pour leur éloignement des préoccupations de la population locale et du monde rural, je propose, en outre, la création d'autres types de musées éloignés du modèle classique de musée, décentralisés ou territorialisés : les « Eco-Greniers culturels ».

Face à ce concept qui se veut fondamentalement dynamique et ouvert, favorisant ainsi les croisements et les complémentarités entre les domaines culturels et secteurs d'activités différents (patrimoine/arts du spectacle/ arts plastiques contemporains, patrimoine/tourisme), la dénomination de « musée » doit elle-même faire l'objet d'une remise en question. Ce terme est fortement connoté aux yeux du public qui, à tort ou à raison, l'associe à une image surannée de conservatoire d'objets anciens. Le plus intéressant serait de trouver des équivalents de « musée » et « *museum* » en langues africaines subsahariennes. La nécessité de créer un néologisme ou d'emprunter le terme d'origine s'impose lorsque le concept, le mot, le terme ou encore la chose à nommer n'existe pas dans la langue locale (WOZNY, BARBARA, 2014, p. 40).

Dans la législation des Etats africains, le terme de « musée » ou de « *museum* » est généralement adopté. On peut noter que la traduction d'un mot d'une langue à une autre n'est pas toujours facile. Dans la création des « nouveaux » musées, les initiateurs de nouveaux projets ont donc le choix entre l'emprunt facile, qui laisse toujours planer l'opacité du terme dont la communauté ignore jusqu'à la résonance, et la possibilité de partir des latitudes de créativité lexicale naturelle des langues pour créer un néologisme le plus transparent possible, en respectant les règles de structuration morphologique des lexèmes pour désigner le terme nouveau en question (WOZNY, BARBARA, 2014, p. 40). L'appellation « Eco-Grenier Culturel » peut aussi être traduite en langue locale selon les pays qui adopteraient le genre de musée proposé.

²⁰⁸ Quelques aspects doivent retenir l'attention : le monde devient le village global. Les échanges se multiplient. Les problématiques et les phénomènes se mondialisent et s'universalisent. Pour pouvoir parler de l'identité, aujourd'hui en Afrique orientale, un certain nombre de référents identitaires doit être retenu : se reconnaître dans l'histoire, se reconnaître dans le territoire, se reconnaître dans les pratiques culturelles, se reconnaître dans la pluralité culturelle (SIMARD, 2002, p. 29-37). L'identité est donc pensée dans un contexte d'adaptation et d'ouverture au monde.

Les nombreuses fonctionnalités caractérisant – potentiellement – les « musées » décentralisés tel qu'ils sont proposés mériteraient une notion plus large telle que, « Centre », « Espace », « Enclos », « Banques-Greniers » ... J'ai opté pour « Eco-Grenier Culturel » qui évoque un concept ouvert et moins institutionnel que centre. Le terme « Eco » intervient pour la simple raison qu'ils prennent en compte l'écologie humaine. Ce terme est accompagné par celui de « Grenier » parce que les structures proposées sont entre autres des lieux de stockage (en vue d'une valorisation) de leur production²⁰⁹. Le tout est complété par celui de – culture – volontairement général et moins strict que patrimoine. Le concept peut être enrichi d'un terme local, évoquant les valeurs promues. Ceci serait une façon de se débarrasser des préceptes européens et permettrait de ne pas continuer à diriger une institution dont la gestion, la collection et les structures correspondent à des conceptualisations extérieures.

A propos des « Eco-Greniers Culturels », ils sont pensés, non pas dans la seule optique muséale, mais aussi selon une optique didactique, sociale et économique en synergie étroite avec les partenaires locaux. Leurs objectifs visent, outre leur mission patrimoniale et touristique, à offrir à leurs destinataires, des services socio-culturels comme un espace pour les milieux associatifs et les collectifs d'artistes, un guichet de vente pour les produits régionaux de qualité en lien avec les coopératives artisanales, un cybercafé, une bibliothèque, une cafétéria, etc. De fait, ces actions ne devraient pas, à priori, constituer un obstacle pour la mise en œuvre d'une politique patrimoniale permettant aux populations de s'approprier leur territoire, de connaître leur histoire, de travailler leur mémoire et de construire des stratégies multisectorielles de développement, entre autres touristiques, c'est-à-dire une production d'objets patrimoniaux au service des populations dans le double lien qu'elles entretiennent avec leur territoire et avec le monde. Outre la requalification culturelle des collections en témoins de la richesse des cultures du monde, les objets acquièrent également un nouveau sens à partir de la volonté des musées d'illustrer les contacts entre les peuples du monde au cours du temps. Les collections peuvent être constituées selon une approche qui aborde les relations ainsi que les échanges historiques entretenus entre chaque pays et le reste du monde. Dans cette perspective, le musée étant pensé comme un acteur civique, les collections peuvent, pour paraphraser Fabien Van Geert, également être resignifiées au travers du prisme de la mondialisation actuelle et de ses enjeux (VAN GEERT, 2020). Il faut ainsi une muséologie rompant avec la notion de collections comme centre du processus de muséalisation, et qui pense la relation entre la société et le patrimoine dans un territoire, et non uniquement à un public qui visite des collections dans un

²⁰⁹ Culturellement et pour rappel, les Greniers sont des sortes de huttes où les agriculteurs conservent ou stockent leur production après la récolte des produits agricoles. Parmi leurs missions, les « Eco-Greniers Culturels », sont des réservoirs des productions agricoles des agriculteurs à des fins culturelles et économiques. A travers l'opération de dépôt de leur production dans ces « musées-banques » pour pouvoir accéder au crédit bancaire, les agriculteurs restent dans une logique de stockage ou de conservation de leur production après la récolte, car les productions ou récoltes continuent à appartenir aux agriculteurs jusqu'au jour de la vente.

bâtiment²¹⁰ (DUARTE CÂNDIDO, 2021, p. 317). Pour que les musées et la muséologie prennent un nouveau chemin en Afrique orientale, il faut une muséologie qui, au lieu d'enfermer les collections de musées entre les quatre murs, met en valeur ce qui était et qui est au-delà des murs. Une muséologie qui, au lieu de protéger uniquement les objets culturels des attaques de la nature, s'intéresse aussi à cette nature (LAUMONIER, 1989, p. 162).

Les propositions formulées à l'endroit des musées existants et celles liées à la création des « Eco-Greniers culturels » permettraient, dans les deux cas, de répondre aux besoins de la société actuelle où des individus s'inscrivent dans une société mouvante et de s'engager dans tous les domaines de l'existence humaine. Ces propositions trouvent justifications dans ce principe : « Le musée doit s'intégrer dans le quotidien et descendre de son piédestal ; on ne lui demande pas seulement de conserver mais d'être actif, de participer à la vie, d'aider les individus à mieux maîtriser leur destin » (VUILLEUMIER, 1983, p. 94). Si l'on considère que le musée, comme je l'ai déjà dit, fait partie de la société, il ne peut être simplement une offre mais doit aussi répondre à une demande et doit donc d'abord écouter cette demande. A ce propos, le musée doit être profondément interrogé dans ses missions et dans son fonctionnement. Les enjeux suivants doivent être métamorphosés : les raisons d'être, les objectifs des institutions, mais aussi la manière dont elles sont structurées, dont la gouvernance est établie, les organigrammes et les découpages des fonctions. Bref, les processus de travail, les professions et *in fine* la nécessité de revoir les formations qui y conduisent. Mais il faut aussi s'interroger et peut-être accepter de remettre en question les dogmes, en premier lieu la définition du musée. Il faut aussi « reconnaître que la volonté centralisatrice de faire entrer et couler toutes les institutions dans le même moule est non seulement vaine, mais aussi peu probante, voire contre-productive pour les institutions elles-mêmes » (CHAUMIER, 2018, p. 179).

Des réflexions sont aussi orientées vers la recherche d'un nouveau contenu et de nouvelles orientations pour des institutions que la colonisation a léguées à l'Afrique orientale. Il s'agit d'une remise en question des musées jugés passésistes et repliés sur eux-mêmes. La mise en place des stratégies muséographiques et expositives²¹¹ proposées dans ce livre permettrait aux institutions existantes de se créer une nouvelle image, éloignée de celle des musées ethnographiques très connotés. Ces nouvelles stratégies ou orientations proposées permettraient également

²¹⁰ Concernant la place des collections dans les musées de société, voir DROUGUET Noémie, *Le Musée de société : de l'exposition du folklore aux enjeux contemporains*, Paris, Armand Colin, p. 126-127 et p. 180-181. Cette auteure considère que le musée de société n'est pas nécessairement une typologie de musée, mais que c'est plutôt un paradigme qu'on peut appliquer aux différents types de musées.

²¹¹ Force est de constater que les réappropriations proposées abordent les approches muséographiques sur la base des musées de société, dont l'« ADN » est fondée sur la comparaison, interdisciplinarité et une approche globale dépassant le cadre national et local (VAN GEERT, 2020). Aussi, les thématiques liées aux enjeux actuels favoriseraient la requalification des collections.

de donner un sens nouveau aux collections ethnographiques et de présenter celles-ci avec une approche qui dépasse largement le cadre strictement national.

La transformation des musées ethnographiques existants inverserait la portée temporelle du discours, en exposant le présent ainsi que le futur idéal des sociétés plurielles. En outre, la collecte et la muséalisation de l'objet contemporain amorceraient un dialogue entre les anciennes collections et ces traces de l'évolution de la société. Tant dans les musées ethnographiques modernisés que dans les nouveaux types de musées, il serait primordial que la diversité soit le moteur ou l'un des fondements de leurs actions. Il s'agit à ce propos de proposer toute une gamme d'activités à des publics fort diversifiés. Il s'agit en outre de la diversité inscrite dans leurs services aux publics, dans leurs programmations et dans la construction des savoirs ou de l'offre, voire des contenus. Il s'agit en plus d'« une pluralité inscrite au sein des musées et de leurs équipes ainsi que d'une pluralité des voix, des opinions, des points de vue des personnes qui y travaillent ainsi que des personnes y venant et y participant à partir d'une politique qualifiée d'inclusive » (VAN GEERT, 2020, p. 388). De la sorte, les musées africains passeraient d'une institution muséale rigide, figée, coupée du monde, repliée sur elle-même et sur la préservation de ses collections à une institution diversifiée dans ses fonctions, ses domaines d'action, ses sujets muséographiés, ses modèles de présentation, ouverte sur la société, à l'écoute de ses publics. Plus pertinent serait que ces musées « élargissent leur champ d'intervention à la société tout entière, aux cultures populaires, au monde du travail, à l'environnement, et même aux préoccupations sociales ou politiques du moment » (RASSE, 1999, p. 146-147).

En ce qui concerne les « Eco-Greniers Culturels » ils sont éloignés du modèle classique de musée au point de pouvoir parler d'une rupture avec le modèle occidental de musée. Ils ambitionnent en outre le développement par le patrimoine. Ce genre de développement « est une composante fondamentale de la société contemporaine. Il est une expression culturelle majeure, essentielle à la compréhension d'une société et de son développement. Sa conservation soulève des enjeux sociaux importants, aussi variés que la construction identitaire, le développement économique, l'organisation spatiale du territoire et la formation du tissu social » (ROCHER, 2002). On ne doit pas ignorer que le projet muséal est un projet politique et aussi, que la politique de développement est une ligne choisie par le gouvernement, qui détermine les priorités et les moyens, décide de tout prendre en main, de soutenir ou pas, de décentraliser et responsabiliser ou de centraliser (VUILLEUMIER, 1983, p. 95-96). Etant donné que les « Eco-Greniers Culturels » sont destinés à la société, aux communautés ou aux habitants, le plus pertinent serait que ces derniers soient associés dès le départ aux décisions. Sur un plan qui touche l'avenir de toute une société ou d'un territoire, les gouvernements ne devraient pas, me semble-t-il, « refuser d'écouter ce que l'on peut appeler la conscience de la nation » (VUILLEUMIER, 1983, p. 95-96) ou d'un territoire voire d'une communauté.

Pour les musées existants j'espère avoir mis en évidence les pistes²¹² susceptibles de leur permettre de se moderniser et d'être en phase avec la société actuelle : ces lieux d'études²¹³ et de conservation, exigeant et intéressant le seul spécialiste deviendraient des lieux de rencontre de tous, de débats, attentifs aux enjeux actuels et au service de la société telle qu'elle se présente aujourd'hui. Le visiteur docile que les musées existants, classiques, se proposaient d'éduquer de manière autoritaire se transforme, désormais, en visiteur actif qui explore sa vie et tente de construire et reconstruire son identité à travers les représentations de la culture que les musées étudiés peuvent lui proposer à travers leurs activités. On sait que les musées ne sont pas fermés au changement. En réalité « la majeure partie de la littérature qui leur a été consacrée ces dernières décennies est basée sur le postulat selon lequel ils évoluent dans un environnement turbulent et en transformation rapide²¹⁴ nécessitant de nouvelles méthodes de gestion, de nouvelles sources de financement pour soutenir leurs activités et faire évoluer leurs pratiques. Un grand nombre d'études ont exploré les impératifs de mutation auxquels les musées sont confrontés, avec ce que cela implique en termes de management et des conséquences traumatisantes des changements d'organisation » (PIERANTONI, 2015, p. 84). En Afrique orientale, les musées ne sont pas épargnés par cette réalité. La proposition d'un nouveau cadre juridique favorisant les missions actualisées et celle d'une gestion ou administration décentralisée se justifient dans ce contexte.

Dans les pays du tiers-monde ou en développement, la décolonisation des musées et de la muséologie doit considérer la nature actuelle de la culture africaine avec ses multiples et divers aspects ainsi que la nature de l'héritage de cette culture. L'héritage du colonialisme est l'un des aspects de la nature de l'héritage de la culture africaine. Ainsi, l'héritage colonial subsiste encore dans les structures socio-économiques, avec la concentration du pouvoir et du capital dans les mains de quelques-uns, à l'exclusion de la population qui n'a pas d'accès à la culture et à l'éducation de qualité. Le poids de la présence de l'Etat se fait encore sentir assumant le monopole de la conservation du patrimoine culturel. Depuis l'accession des pays africains à l'indépendance, les musées ne devraient donc plus être perçus comme des lieux où le vrai est énoncé ou présenté selon un seul domaine du savoir ; ils devraient plutôt se faire le porte-parole des différentes manières de voir et dénoncer la nature subjective du discours qu'ils proposent et imposent. Dans cette perspective, « ils peuvent remettre en cause les principes qui gouvernent l'arrangement et l'interprétation traditionnels des objets de musée. Et pour cela, ils peuvent,

²¹² Je rappelle par exemple, la pluridisciplinarité et l'interdisciplinarité, la prise en compte des patrimoines immatériels, la mise en valeur des relations entre l'homme et son milieu, la démarche participative, les dimensions pédagogiques, culturelles, sociales et économiques, etc.

²¹³ Ces musées deviennent des lieux où l'on rassemble des savoirs issus de la recherche pour en faire la médiation auprès des publics. Pour cela ils doivent utiliser des codes et des clés que le visiteur maîtrise (CHAUMIER, 2003).

²¹⁴ Un musée est défini par le contexte dans lequel il s'inscrit à sa création, mais également dans son rapport aux pratiques muséales qui évoluent tout au long de son existence (JEAN, 2020, p. 175).

privilégier des discours ouverts, délibérément plus accessibles, dans des accrochages, qui réfutent la tradition. Pour y parvenir, ils pourraient mettre en évidence l'épistémologie implicite de la signification qu'ils récusent. Pour la remplacer, ils peuvent raconter des histoires différentes et proposer aux visiteurs des questions ouvertes répondant ainsi à la demande d'un discours pluriel²¹⁵ » (LORENTE, MOOLHUIJSEN, 2016). Ainsi, « la mutation la plus importante est moins celle du contenu, que du rapport à ces contenus. Ce que ces musées perdent en sacralité, ils le gagnent en devenant un forum, où se débattent les controverses, des places publiques où se rencontrent des groupes sociaux diversifiés, chacun apportant ce qu'il juge intéressant » (RASSE, 1995, p. 150). Dans ce sens, ils se débarrassent d'une muséologie classique qui, pour reprendre Desvallées « se réfère à une muséologie fermée au monde réel, recroquevillée sur les collections et oublieuse de son public » (DESVALLÉES cité par MAIRESSE, 2000, p. 56).

Dans tous les cas, un musée est, comme je l'ai déjà dit, un projet politique²¹⁶ et la muséologie aussi est un choix politique qui doit décider à qui elle doit servir, avec quels objectifs et par quels moyens. La muséologie dans les pays en développement peut être « un outil de conscientisation populaire, d'identité et de développement communautaire » (HORTA, 1988, p. 72-73). Si un musée est une institution qui est au service de la société et de son développement, il faut donc une muséologie qui se penche spécialement sur les problèmes du tiers-monde et prête à aborder les thèmes jusqu'à présent non touchés. Les musées décentralisés avec une certaine autonomie pourraient exposer et défendre les causes locales, tout en faisant connaître les dangers et en alertant sur les solutions possibles. Surtout, il faut une campagne de conscientisation des conservateurs africains, constitués souvent par une élite²¹⁷ dont les yeux sont tournés vers un modèle culturel et muséal classique totalement éloigné de leur propre réalité. Il est ainsi impérieux que les décideurs, muséologues et conservateurs des musées africains « ouvrent non seulement la porte de leurs institutions à d'autres collaborations, mais aussi leur propre esprit pour aider à la transformation des musées en outils pour la construction d'un futur viable » (LAUMONIER, 1989, p. 163-164), car l'enjeu pour le musée critique consiste à ne jamais cesser de remettre en question sa propre histoire, sa propre culture et même sa propre voix. Pour cela, les décisions collectives et partagées sur le mode d'accrochage ou d'exposition, ainsi que les interprétations accessibles sur des projets ad hoc sont utiles. Mais plus encore, les idées qui naissent de l'étude conjointe des collections et du public tout comme d'un échange réciproque et continu entre les

²¹⁵ Pour plus de détails, voir LORENTE Jesus Pedro et MOOLHUIJSEN Nicole, « La muséologie critique : entre ruptures et réinterprétations », *La Lettre de l'OCIM* (en ligne), 158, mis en ligne le 01 mars 2016, consulté le 01 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ocim/1495>; DOI : 10.4000/ocim.1495.

²¹⁶ A ce sujet, voir GOB André et DROUGUET Noémie, *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels* (5^e Edition), Paris, Armand Colin, 2021, p. 81-86.

²¹⁷ La participation de la communauté dans la vie des grands et petits musées est l'un des différents remèdes mis en évidence dans ce livre.

professionnels et les visiteurs sont des voies que les gestionnaires et les destinataires des musées Est-africains peuvent explorer. Chaque musée des pays de l'Afrique orientale peut donc, « comme une machine à remonter le temps, s'ouvrir vers l'extérieur et réinterpréter ce qu'il collecte, conserve et expose, en incluant de nouvelles voies et diverses perspectives. Ceci pour vivre dans le présent, acquérir de l'importance dans la société et permettre au public de se positionner soi-même dans le monde d'aujourd'hui d'un œil réfléchi et, évidemment vigilant à son développement total » (LORENTE, MOOLHUIJSEN, 2016, p. 10). Dans cette perspective, ils deviendraient des musées en mouvement ou en marche et qui accordent une place de choix à l'innovation afin de devenir des structures muséales qui s'adaptent au temps présent sans renier leurs racines. La décolonisation²¹⁸ doit avoir lieu si ces musées veulent être à la hauteur de leurs missions et assumer leurs raisons d'être.

²¹⁸ La décolonisation concerne aussi la réclamation des œuvres ou des objets illégalement ou illicitement acquis par les « anciennes » puissances coloniales. Cet aspect n'est pas traité dans le contexte de cet ouvrage.

Bibliographie

ABANDE Alexis, « Pour un musée des arts et métiers traditionnels », dans ARDOUIN Claude Daniel et ARINZE Emmanuel (Eds), *Museums and Community in West Africa*, Washington DC, 1995, p. 49-51.

ABANDE Joseph, « Le musée, un concept à réinventer en Afrique », dans Réinventer les musées, *Africultures*, n° 70, mai-juin-juillet, 2007, p. 51-58.

ABITI ADEBO Nelson, *Postconflict memorial preservation for reconciliation and the promotion of peace: the case of the Pabbo internal people's displaced camp memorial*, Thèse de doctorat, Makerere University, Ouganda, 2013.

ABITI ADEBO Nelson, « The road to reconciliation: museum practice, community memorials and collaboration in Uganda », dans LAELY Thomas, MEYER Marc et SCHWERE Raphael (dir.), *Museum cooperation between Africa and Europe: a new field for museum studies*, *Museum*, vol. 33, Kampala, 2018, p. 83-95.

ADAM Michel (dir.), *L'Afrique indienne. Les minorités indo-pakistaines en Afrique orientale*, Paris, Khartala, 2010.

ADJETE William Wilson, « L'océan noir, une histoire de l'esclavage », dans VERGES François (dir.), *Exposer l'esclavage : méthodologies et pratiques*, Colloque international en hommage à Edouard Glissant, *Africultures*, n° 91, 11, 12 et 13 mai 2011, Musée du Quai Branly. L'Harmattan, p.183-189.

ADOTEVI Stanislas, « Le musée dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains », dans *La neuvième conférence générale de l'ICOM*, Grenoble, 1971, p. 19-30.

AGBO Komlan, « Patrimoine et artisanat », dans Caroline Gaultier-Kurhhan (dir.), *Patrimoine culturel africain*, Maisonneuve et Larose, Université Senghor d'Alexandrie, 2002, p. 364-369.

AGNUS Jean-Michel, *Economie du patrimoine : la gestion des monuments historiques*, DEP, Ministère de la Culture, Paris, 1983.

AKIMWAMI Isola, « Les ennemis de l'intérieur », dans *Le patrimoine culturel immatériel. Les enjeux, les problématiques, les pratiques*, International de l'imaginaire, Nouvelle série, n° 17, *Babel*, Maison des cultures du monde, 2004, p. 68-79.

ALCADI Rima, « Agro » biodiversité, élément essentiel du développement », dans *Quand l'agriculture démasque la culture*, Binche et Roma, 2011, p. 7-15.

ALHAJI Saïd, *Les méthodes d'expositions des collections archéologiques romaines au musée, nature et mise en scène : Etudes comparatives entre les musées en France et en Syrie*, Thèse de doctorant, Université de Bourgogne, juillet, 2008.

ALLARD Michel, « Le partenariat école-musée : quelques pistes de réflexion », dans ALLARD Michel et LANDRY Anik (dir.), *Le musée à la rencontre de ses publics*, Editions Multimondes, Québec, 2003, p. 149-200.

ALTHABE Gérard, DE LA PRADELLE Michel, MARCADET Christian et SELIM Monique, *Urbanisation et enjeux quotidiens*, Paris, L'Harmattan, 1995.

ALTHAUS Peter, « Musée ouvert une expérience pilote », dans DESVALLÉES André, *Vagues, Une Anthologie de la nouvelle muséologie*, Vol. 1, Ed. MNES, 1992, p. 424-432.

ANDERSON Benedict, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La découverte, 1996.

ANDRIAMIRADO Virginie, « Nos musées doivent s'ouvrir à la contemporanéité », dans Réinventer les musées, *Africultures*, n° 70, mai-juin-juillet, 2007, p. 86-89.

ANGILLIS Marie-Aline, « Le récit de vie : « place et fonction muséales », dans LEMPEREUR Françoise (dir.), *Patrimoine culturel immatériel-Manuel Liège*, Presse Universitaire de Liège, 2017, p. 157-171.

ARDOUIN Claude Daniel et ARINZE Emmanuel, *Museums and the Community in West Africa*, West Africa Museums Programme, Washington DC, 1995.

ARPIN Roland, *Des musées pour aujourd'hui*, Musée de la Civilisation, Québec, 1997.

ARPIN Roland, « La révolution tranquille des musées », dans JAUMAIN Serge, *Les musées en mouvement : nouvelles conceptions, nouveaux publics (Belgique, Canada)*, Université Libre de Bruxelles, Centre d'étude Canadiennes, 2000, p. 19-37.

ARPIN Roland (dir.), *Notre patrimoine, un présent du passé*, Québec, Le groupe conseil sur la politique du patrimoine culturel du Québec, 2000.

ARSENAULT Daniel, BERGERON Yves et PROVENCHER-St-Pierre Laurence (dir.), *Musées et muséologies : au-delà des frontières. Les muséologies nouvelles en question*, Québec, Press de l'Université de Laval (Patrimoine en mouvement), 2015.

ASSANTE Christian, « Musée et tourisme », dans TOBELEM Jean-Michel et DE BARY Marie-Odile, *Manuel de muséographie, petit guide à l'usage des responsables de musée*, Biarritz, 1998, p. 281-287.

Associations coopératives à finalité sociale, (en ligne), <http://www.cairn.info/revue-innovation-2009-2-page-71.htm>.

ASSUNÇÃO, Paula ; PRIMO, Judite, *To Think Sociomuseologically*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2013. (Sociomuseology 4)

AUGE Marc, *L'impossible voyage, le tourisme et ses images*, Rivages, 1997.

BABA Aldiouma et YATTARA Mory, « Les banques culturelles au Mali : une expérience porteuse d'espoir », dans *Africultures*, 2007/1, n° 70, p. 174-179.

BADOUALOU Karka, « La banque culturelle comme instrument de mobilisation des populations sur un site du patrimoine en danger : la banque culturelle de Katammakou », dans *Les musées entre enjeux identitaires et enjeux économiques*, Ministère des Affaires étrangères (MAE), Ecole du patrimoine africain (EPA) et le Museum d'histoire naturelle (MNHN), les 10 et 11 décembre 2012, p. 125-144.

- BALANDIER Georges, *Sens et puissance. Les dynamiques sociales*, Paris, PUF, 1971.
- BALLE Catherine, CAILLET Elisabeth, DUBOST François et POULOT Dominique (dir.), *Politique et musées*, Patrimoines et sociétés, L'Harmattan, 2000.
- BARBARA Cassin, WOZNY Danièle (dir.), *Les intraduisibles du patrimoine en Afrique subsaharienne*, Paris, Editions Demopolis, 2014.
- BARILLET Christian, JOFFROY Thierry et LONGUET Isabelle, (dir.), *Guide à l'intention des collectivités locales africaines, Patrimoine culturel et développement*, Edition CRATERRE-ENSAG/ Convention France-Unesco, 2006.
- BARRE Jospin, *Vendre le tourisme culturel*, Paris, Economica-IESA, 1995.
- BATTESTTI Jacques (dir.), *Que reste-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société*, Musée basque de Bayonne et Edition Le festin, 2012.
- BAUELLE Guy, KRAUSS Gérard et POLO Jean-François (dir.), *Musées d'art et développement territorial*, Collection « Espace et territoire », Press Universitaire de Rennes, 2015.
- BAWIN Julie et MAIRESSE François, « Introduction », dans Les collections muséales entre histoire et contemporanéité, *Publics et Musées*, n° 27, 13 mars, 2016, p. 13-21.
- BENAITEAU Carole (dir.), *Concevoir et réaliser une exposition, Les métiers, Les méthodes*, Paris, Eyrolles, 2012.
- BENSARD Eva et FLOUQUET Sophie, *Notre patrimoine de proximité : un héritage à reconquérir*, Paris : Ed. du Cherche midi. (Coll. de Sandrine PICONE), 2004.
- BERMAN Bruce et LONSDALE John, *Unhappy Valley, Conflict in Kenya and Africa*, vol. 1, State and Class, Londres, James Carrey, 1992, p. 16-25.
- BIDOU Etienne, NDAYIRUKIYE Cyrille, NDAYISHIMIYE Jean-Pierre et SIRVEN Pierre, *Géographie du Burundi*, Hatier, Paris, 1991.
- BINET Jacques, « Les musées en Afrique », dans Caroline Gaultier-Kurhan (dir.), *Le patrimoine culturel africain*, Maisonneuve et Larose, Université Senghor d'Alexandrie, 2001, p. 6-13.
- BLANPIED Julien, *Un choix de typologie d'interventions d'artistes contemporains dans les collections permanentes de musées*, Monographie, Ecole du Louvre, 2003.
- BONDAZ Julien, *L'exposition postcoloniale. Musées et zoos en Afrique de l'Ouest (Niger, Mali, Burkina Fasso)*, Paris, L'Harmattan, coll. Connaissance des hommes, 2014.
- BOO Elisabeth, « Faire de l'écotourisme une entreprise durable : recommandations concernant son organisation, son développement et sa gestion », dans WHELAN Tensie (dir.), *L'écotourisme : Gérer l'environnement*, Nouveaux Horizons, Island Press, 1991, p. 179-190.
- BORTOLOTTI Chiara, ARNAUD Annick et GRENET Sylvie, *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris, MSH, 2011.

BOUCKSOM Audrey, « L'artisanat d'art nigérien, de la mise en patrimoine à la mise en tourisme : entre politique nationale et aide internationale », dans GIVRE Olivier et REGNAULT Madina, *Patrimonialisations croisées : jeux d'échelles et enjeux de développement*, Presses Universitaires de Lyon, 2015, p. 79-96.

BOUJU Raphaël, CLERC Marie et CAVIGLIA Jérôme, « L'éco-conception des expositions : un enjeu majeur pour les structures muséales et les centres d'exposition », dans CHAUMIER Serges et PORCEDDA Aude (dir.), *Musées et développement durable*, La documentation française, Paris, 2001, p. 95-105.

BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.

BOUSQUET Mireille, *Les musées du patrimoine rural*, Cahier de l'AFIT, 1996.

BOUTTIAUX Anne-Marie (Dir.), *Afrique : Musées et patrimoine pour quels publics ?* Paris, Editions Karthala, Culture Lab, 2007.

BOUTTIAUX Anne-Marie, *Persona*, Masques d'Afrique : identités cachées et révélées, 5 continents, Milan, 2009.

BOUVIER Jean-Claude (et, al.), *Traditions orales et identité culturelle, problématiques et méthodologie*, Paris, Editions du Centre nationale de la Recherche Scientifique, 1980.

BOYA I BUSQUET Jusèp, « Un musée ouvert sur le monde : le projet du Musée national d'histoire, archéologie et ethnographie de Catalogne », dans CHEVALIER Denis (dir.), *Métamorphoses des musées de société*, Paris, La documentation française, 2013, p. 189.

BRABANT Delphine et VALENTIN manuel « Réinventer la collecte ethnographique, les collections d'anthropologie culturelle du nouveau musée de l'homme », dans HAMADY Bocoum, CREMIERE Cédric et FEAU Etienne (dir.), *Vers le musée africain du XXI^e Siècle : ouverture et coopération*, Journées d'étude, Musée d'Histoire naturelle de Havre, MkF éditions, 2018, p. 104-110.

BRAGUE Rémi, *L'Europe, la voie romaine*, Paris, Criterion, 1992.

BRINGER Jean Pierre et TORCHE Jean, *Pratique de la signalétique d'interprétation*, ATEN, 1996.

BRYAN Bill, « L'écotourisme dans l'Ouest américain : accueil à la ferme et dans les hanches familiaux », dans WHELAN Tensie (dir.), *L'écotourisme : gérer l'environnement*, Nouveaux Horizons, Island Press, 1991, p. 71-78.

BURING Vicky, « L'exposition Le modèle noir : de Géricault à Matisse au Musée d'Orsay, un exercice de décolonisation dans un musée de beaux-arts ? », dans BERGERON Yves et RIVET Michèle (dir.), *Décoloniser la muséologie : musées, métissages et mythes d'origine*, ICOFOM/ICOM, 2021, p. 62-66.

BUSCA Joëlle, *L'Art contemporain africain, du colonialisme au postcolonialisme*, Paris, Éditions, L'Harmattan, 2001.

CALAME-LEVERT Florence, « Tout autour de la morue, voyage en patrimoine culinaires : quand la médiation souffle à l'oreille du chercheur » ; dans BATTESTI Jacques (dir.), *Que reste-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société*, Musée basque de Bayonne et Edition Le festin, 2012, p. 292-297.

CAPPART Kim, *Comment la scénographie d'exposition peut aider à sensibiliser les publics sur des problématiques contemporains dans un musée de société ? Le cas de Mucem*, Mémoire de Master, Ecole Supérieure des Arts Saint-Luc Bruxelles, 2016.

CARON Rémi, *L'Etat et la culture*, Paris, Economica, 1989.

CARRARA Stefania, CRAMIA Iliaria, PRATESI Carla et BALDINI Iside, « Le programme agrobiodiversité, culture et développement local », dans COSA Egido et DELIEGE Christel (dir.), *(Agri)-Culture (s) : quand l'agriculture démasque la culture*, Roma, Binche. 2011, p. 16-23.

CASTAININGTS Jean Pierre et DUCOURNAU Colette, « Territoire, Patrimoine et formation socio-spatiale (exemples gascons) », *Annales de géographie*, n° 573, 1993, p. 472-502.

CASTEIGNAU Marc, « Analyse comparée du territoire de musée et des territoires administratifs », dans *Ecomusées et musées de société pourquoi faire ? Actes de Colloque*, Fédération des écomusées et des musées de société, 6-7 novembre, Besançon. Besançon : conseil régional de Franche-comté et fondation crédit coopératif, 2002, p. 21-23.

CASTELLI Enrico, « Différentes façons de cataloguer les œuvres d'art de l'Afrique traditionnelle », dans *Alerte in Africa 2 : collecting, documenting, preserving, restoring and exhibiting works of Africa traditional art*, édité par Ezio Bassani e Gaetano Speranza, 1991, p. 40-46.

CEDRIK Vincent (dir.), *Art contemporain africain : histoire(s) d'une notion par celles et ceux qui l'ont faite, 1920-2020*, Fondation Antoine de Galbert et JRP/Editions, 2021.

CHARTON Hélène, « Les enjeux d'une ouverture d'une galerie d'histoire au Musée de Nairobi », dans Communication au colloque international, *La fabrique des savoirs en Afrique subsaharienne. Acteurs, lieux et usages dans la longue durée*, Université Paris 7, Denis Diderot ; 13-15 mai 2009.

CHARTON Hélène, *La genèse ambiguë de l'élite kenyane : origine, formations de 1945 à l'indépendance du Kenya*, Thèse de doctorat en histoire, Paris 7, 2002.

CHARTON Hélène, « Jomo Kenyatta et les méandres de la mémoire de l'indépendance au Kenya », dans *Revue Vingtième Siècle*, 2013/2, n° 118, p. 45-59.

CHAUMIER Serge, « Réinventer un modèle : des leçons du passé, faisons table pleine », dans CHAUMIER Serge et PORCEDDA Aude (dir.), *Musées et développement durable*, Paris, La documentation française, 2011, p. 155-169.

CHAUMIER Serge, *Des musées en quête d'identité, écomusées versus technomusée*, Paris, L'Harmattan, 2003.

CHAUMIER Serge et PORCEDDA Aude (dir.), *Musées et développement durable*, Paris, La documentation française, 2011.

CHAUMIER Serge, « Ambivalences des processus identitaires dans les musées », dans RASSE Paul, MIDOLE Nancy et TRIKI Fathi, *Unité-Diversité : les identités culturelles dans le jeu de la mondialisation*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 229-245.

CHAUMIER Serge « Les ambivalence du devenir d'un écomusée : entre repli identitaire et dépossession », dans *Publics et Musées*, n° 17-18, Janvier-juin, PUL, 2000, p. 83-113.

CHAUMIER Serge, « L'identité : révélateur ou mystification colporté par l'exposition ? », dans Actes du colloque du 26-27 février 2013, *Le musée d'ethnographie, entre continuité et renouvellement*, 2014, p. 198-205.

CHAUMIER Serge, *Altermuséologie : Manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition*, Paris, Hermann Editeurs, 2018.

CHAVALANNE Blandine, Les musées plateforme, in situ, hors les murs, dématérialisé », dans EIDELMAN Jacqueline, *Inventer des musées pour demain : Rapport de la mission Musées XXIe siècle*, La documentation française, paris, 2017, p. 90-95.

CHEVALIER Denis et FANLO Aude, *Métamorphoses des musées des sociétés*, La documentation française, Paris, 2013.

CHINNAPPAN Nicholas, « Accès et contrôle de la terre en Inde, un défi pour les communautés paysannes », dans DUTERME Bernard (dir.), *Pression sur les terres : devenir des agriculteurs paysans*, *Alternative sud*, vol. 17, Editions Syllepse, Louvain-La-Neuve (Belgique), 2010, p. 79-91.

CIAIS Florence, « Expressions des identités domestiques, sociales et professionnelles dans les musées locaux », dans RASSA Paul, MIDOL Nancy et TRIKI Fathi (dir.), *Inité-diversité : les identités culturelles dans le jeu de la mondialisation*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2001, p. 247-267.

CLAIR Jean, « Du marteau-pilon à l'écomusée », dans DESVALLÉES André, *Vagues, Une Anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 1, Mâcon et Savigny-le-Temple, MNES, 1992, p. 516-530.

CLASSEN Constance, « Museums manners : The sensory life of the early museum », *Journal of social history*, vol. 40, n° 4, 2007, p. 895-914.

CLAVEL-LEVEQUE Monique, « Les parcs culturels : présentation d'une initiative européenne », dans SAGNES Jean (dir.), *Deux siècles de tourisme en France*, Presses universitaires de Perpignan, Béziers, 2000, p. 165-183.

CLERC Marie, CAVIGLIA Jérôme et BOUJU Raphaël, « L'éco-conception des expositions : un enjeu majeur pour les structures muséales et les centre d'exposition », dans CHAUMIER Serge et PORCEDDA Aude (dir.), *Musées et développement durable*, La documentation française, Paris, 2011, p. 95-105.

CLIFFORD James, *Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle*, Paris, ENSBA, 1996.

CLIFFORD James, « Museums as contact zones », dans CLIFFORD James. (ed.), *Routes: Travel and translation in the late Twentieth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. 188-219.

COLARDELLE Michel (dir), *Réinventer un musée. Le musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002.

COLLECTIF, « Dossier musées et territoire », *Musées et collections publiques de France*, n° 208, 1995.

COLEMAN James, « Social Capital in the Création of Human Capital », dans *American Journal of sociology*, vol. 94, (supplément), 1988, p. 95-120.

CONDORCET Nicolas, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, Paris, Pons et Garnier-Flammarion, 1988.

COOMBES Annie, HUGHES Lotte et KAREGA Munene, *Managing Heritage, Making Peace: History, Identity and Memory in Contemporary Kenya*, I. B Tauris Editions, 2013.

COQUET Michel, « Des objets et leurs musées : en guise d'introduction », dans *Journal des africanistes*, tome 69, fascicule 1, 1999, p. 14-18.

COSSA Egidio, « Le grand sage de la savane, entre tradition... », dans *Quand l'agriculture démasque la culture*, Binche et Roma, 2011, p. 76-83.

COTE Michel, « Les musées de société : le point de bascule », dans *Hermès* 2011/3 (n° 61), p. 113-118.

COUTTENIER Maarten, *Si les murs pouvaient parler, le Musée de Tervuren*, Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 2010.

CREMIERE Cédric et FEAU Etienne « postface », dans HAMADY Bocoum,

CREMIERE Cédric et FEAU Etienne (dir.), *Vers le musée africain du XXIe Siècle : ouverture et coopération*, Journées d'étude, Musée d'Histoire naturelle de Havre, MkF éditions, 2018, p. 138.

CRENN Gaëlle, « Muséologie collaborative et souci du public : Penser/panser les relations entre musées et communautés autochtones au Québec », dans LE MAREC Joëlle et MACZEK Ewa (dir.), *Musées et recherche : le souci du public*, OCIM, 1ère Ed., 2020, p. 71-78.

CUTOLO Armando, « Politique Africaine sur les Enjeux de l'autochtonie en Afrique, autochtonie et gouvernementaliste en Afrique », dans *Politique Africaine*, N°112, 2008/4.

D'ALMEIDA Francisco Ayi, « Des musées de développement, espoir pour l'Afrique », dans GAULTIER-HURHAN Caroline (dir.), *Le Patrimoine culturel africain*, Maisonneuve et Larose, Paris, 2001, p. 397-406.

D'AMICO Federica, PRATESI Carla, ABOUCHRIF Hrou et EL RHAFARI Lhoussaine, « La préservation du patrimoine culturel et de la biodiversité : un facteur de développement durable dans la région d'Errachidia », dans COSA Egidon et DELIEGE Christel (Agri)-Culture (s) : *quand l'agriculture démasque la culture*, Binche et Roma, 2011, p. 91-111.

DAIGNAULT Lucie et SCHIELE Bernard (dir.), *Les musées et leurs publics, savoirs et enjeux*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2014.

DAVALLON Jean, GRANDMONT Gérald et SCHIELE Bernard, *L'Environnement entre au musée*, Lyon, PUL et Québec, Musée de la Civilisation de Québec, 1992.

DAVALLON Jean, « Médiation et représentation du public dans les musées », dans *Musées en mutation*, Acte du colloque international, Musée d'art et d'histoire, Genève, 2001, p. 95-115.

DAVALLON Jean, IDJERAOUI Linda, *Le témoignage exposé. Du document à l'objet médiatique*, Paris, L'Harmattan, 2012.

DAVALLON Jean, *L'exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999.

DAVIS Peter, *Ecomuseums: A sense of place*, Leicester University press, 1999 (1ère Edition), 2011 (2ème Edition).

DE BLAVIA GOMEZ Milagros, « Le musée, un médiateur », dans *Museum international*, n° 200, Paris, Editions de l'Unesco, 1998.

DE GEEST Joost et DUVOSQUEL Jean-Marie (dir.), *Musée royal de l'Afrique centrale*, Tervuren, Ludion Editions SA-Gand, 1994.

DE LA ROCHA-MILLE Raymond, « Un regard d'ailleurs sur la muséologie communautaire », *Publics et Musées*, n°17-18, Janvier-juin 2000, PUL, p. 157-174.

DELAVELEYE Bérengère, VANDENBULCKE Anne et VANRIE Angré, (dir.), *Un musée pour une ville*, Actes de colloque « Le concept de musée de ville » à Bruxelles (du 25 au 27 avril 2002), Bruxelles, Musée de la ville de Bruxelles (Studia Bruxallae, 2), 2003.

DE L'ESTOILE Benoît, *Le goût des autres de l'exposition des autres aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007.

DELCOURT Laurent, « Crise alimentaire : émeutes de la fin et lutte pour la souveraineté alimentaire », dans DUTERME Bernard, DELCOURT Laurent, LEROY Aurélie et POLET François (dir.), *Mondialisation : gagnants et perdants*, Editions couleurs livres, Belgique, 2009, p. 14-38.

DELCOURT Laurent, « L'avenir des agriculteurs paysannes face aux nouvelles pressions sur la terre », dans DUTERME Bernard, *Pression sur les terres : devenir des agriculteurs paysans*, *Alternative du sud*, vol. 17, Editions Syllepse, Paris, 2010, p. 7-34.

DELIEGE Christel, COSSA Egidio et BOTTELDOORN Emilie, « L'exposition (Agri) -culture (s), », dans *Quand l'agriculture démasque la culture*, Binche et Roma, 2011, p. 24-34.

DELOCHE Bernard, *La nouvelle culture. La mutation des pratiques sociales ordinaires et l'avenir des institutions culturelles*, Paris, L'Harmattan, 2007.

DES PORTES Elisabeth, « Les rencontres de Lomé et le programme AFRICOM, », dans NEGRI Vincent, *L'autonomie des musées en Afrique*, ICOM, Paris, 1995, p. 3-8.

DE SABRAN Marguerite, La maison du Pays. « L'exposition du patrimoine dans les musées privés d'Afrique de l'Ouest et du Cameroun », dans *Cahier d'études africaines*, vol. 39, n° 155-156, 1999, p. 885-9009.

DE VARINE Hugues, « L'écomusée », dans DESVALLÉES André, *Vagues, Une Anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 1, Mâcon et Savigny-le-Temple, MNES, 1992, p. 446-487.

DE VARINE Hugues, *L'initiative communautaire : recherche et expérimentation*, PUL, 1991.

DE VARINE Hugues, « Le musée au service de l'homme et du développement », DESVALLÉES André, vol. 1, *Vagues, Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Macon et Savigny-Le-Temple, MNES, 1992, p. 49-68.

DE VARINE Hugues, « Le musée, agent et acteur de soutenabilité du développement des territoires. L'outil Agenda 21 », dans CHAMIER Serge et PORCEDDA Aude (dir.), *Musées et développement durable*, Paris, La documentation française, 2011, p. 311-316.

DE VARINE Hugues, *Les racines du futur, le patrimoine au service du développement local*, ASDIC éditions, 2005.

DE VARINE Hugues, *L'écomusée singulier et pluriel : un témoignage sur cinquante ans de muséologie communautaire dans le monde*, Paris, L'Harmattan, 2017.

DE VARINE Hugues, *Initiative communautaire*, (en ligne), <https://www-hugues-devarine.eu>.

DESVALLÉES André, (Introduction), *Publics et Musées*, n°17-18, Janvier-Juin 2000. L'écomusée : rêve ou réalité (sous la direction d'André Desvallées), PUL, p. 11-31.

DESVALLÉES André, « La muséographie des musées dits « de société » : raccourci historique », dans *Musées et sociétés*. Actes du colloque de Malhouse Ungersheim (1991) / Sous la direction de Barroso Eliane et Vaillant Emilia, Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1993, p. 130-136.

DIAS Nélia, *Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro (1878-1908)*, Paris, Editions du CNRS, 1991.

DIDJANI-SERPOS Nouréini et FAURE Jean, « avant-propos », dans BARILLET Christian, JOFFROY Thierry et LONGUET Isabelle, *Guide à l'intention des collectivités*

locales : patrimoine culturel et développement local, CRATerre-ENSAG/France Unesco, Unesco, 2006, p. 5.

DI MEO Guy, « Patrimoine et territoire, une parenté conceptuelle », *Espaces et sociétés*, n° 78, 1994, p. 15-34.

DOMINO Christophe et MAGNIN André, *L'art africain contemporain*, Paris, Editions Scala, 2005.

Dossier de presse-site des casernes (ville de Namur), (en ligne), <http://www.Namur.be>.

DOUKI Caroline et MINARD Philippe, « Histoire globale, histoire connectée : un changement d'échelle historiographique », (Introduction), dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 54, 5/2007, p. 7-21.

DROUET Véronique (dir.), La médiation d'un site culturel, *Guide-âne*, n°1, Journées professionnelles au domaine de découverte de la vallée d'Aulps, 26-27-28 mai 2010, Editions Réseau empreintes, disponible sur : www.reseau-empreintes.com.

DROUGUET Noémie, *Le Musée de société. De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*, Paris, L'Armand Colin, 2015.

DROUGUET Noémie, L'inconfort du conservateur face au « musée indiscipliné » : la mise en exposition dans les musées de société. *THEMA. La revue des musées de la civilisation* 4, p. 10-22, 2016.

DROUGUET Noémie, « Exposer une matière vivante et renouveler la relation au public » dans *Patrimoine culturel immatériel*, Presse universitaire de Liège, 2017.

DUARTE CÂNDIDO Manuelina Maria, « La muséologie sociale, l'expérience brésiliennes », dans GOB André et DROUGUET Noémie, *La muséologie : Histoire, développements, enjeux actuels*, 5e Edition, Paris, L'Harmattan, 2021, p. 316-319.

DUARTE CÂNDIDO Manuelina Maria, « La recherche en Muséologie ou... pour une recherche adjectivée », dans Gouveia Inês, Chagas Mario, Duarte Cândido (dir.), *Muséologie sociale, Cahiers de muséologie*, hors-série N° 2, 2022, Université de Liège. <https://popups.uliege.be/2406-7202/index.php?id=906>

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria; PAPPALARDO, Giusy (eds.). *Babel Tower: museum people in dialogue*. Paris: *ICOFOM/ICOM*, 2022. 218 p. <http://hdl.handle.net/2268/267933>

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria, *Ondas do Pensamento Museológico Brasileiro*. Lisboa: ULHT. (Cadernos de Sociomuseologia, 20), 2023.

DUBUC Elise et TURGEON Laurier, « Musée d'ethnologie ; nouveaux défis, nouveaux terrains », dans *Ethnologues*, vol. 24, n° 2, 2002, p. 5-8.

DUBUC Elise et TURGEON Laurier, « Musées et premières nations : la trace du passé, l'empreinte du futur », dans Musée d'ethnologie, *Anthropologie et société*, n° 2, vol. 28, octobre, 2004, p. 7-18.

DUCLOS Jean-Claude (dir.), *Musées et société aujourd'hui*, Actes du colloque tenu les 24 et 25 mai 2007 à Grenoble, au Musée Dauphinois, FEMS, Musée dauphinois, Grenoble, 2008.

DUMAS Helène et KORMAN Rémi, « Espaces de la mémoire du génocide des Tutsis au Rwanda. Mémoires et lieux de mémoire », *Afrique contemporaine* 2/ 2011 (n° 238), p. 11-27.

DUPUIS Annie, *Du terrain au musée : le parcours de « l'objet » ethnographique*. Thèse de doctorat, sous la direction de Serge Tornay, soutenue en janvier 2002 au Museum d'histoire naturelle.

DUTERME Bernard, « Déforestation : à qui profite le désastre ? », dans DUTERME Bernard (dir.), *Déforestation : causes, acteurs et enjeux*, *Alternative sud*, vol. 15, Editions Syllepse, Paris, 2008, p. 7-29.

DUTERME Bernard, DEICOURT Laurent, LEROY Aurélie et POLET François (dir.), *Mondialisation : gagnants et perdants*, Editions couleurs livres, Bruxelles, 2009.

DUTERME Bernard, « Déforestation : ressorts d'un désastre écologique et social », dans DUTERME Bernard, DEICOURT Laurent, LEROY Aurélie et POLET François (dir.), *Mondialisation : gagnants et perdants*, Editions couleurs livres, Bruxelles, 2009, p. 63-85.

DUTERME Bernard (dir.), *Déforestation : causes, acteurs et enjeux*, *Alternative sud*, vol. 15, Editions Syllepse, Paris, 2008.

DUTERME Bernard (dir.), *Pression sur les terres : devenir des agriculteurs paysans*, *Alternative sud*, vol. 17, Editions Syllepse, Paris, 2010.

Ecomusées en France. Premières rencontres nationales des écomusées, L'Isle-d'Abeau (13-14 novembre 1986), Grenoble.

« Ecomusées et musées de société : dire l'histoire et gérer la mémoire au présent », *Pour*, n° 153, mars 1997. Paris, L'Harmattan.

Economusées, (en ligne), <http://www.persee.fr/weeb/revues/home/prescript/article/pumus>.

Economusées, (en ligne), <http://www.id.erudit.org/iderudit/7843ac>.

Fédération des écomusées et musées de société, (en ligne), www.fems.asso.fr.

EIDELMAN Jacqueline (dir.), *Inventer les musées pour demain : rapport de la mission musées XXIe Siècle*, La documentation française, Paris, 2017.

EZRATI Jean-Jacques, MERLEAU-PONTY Claire, *L'exposition, théorie et pratique*, Paris, L'Harmattan, 2005.

FALAB Idle « Les musées nationaux du Kenya : réalisations et défis », dans *Museum International*, L'Afrique : succès d'un continent, N° 229/230, mai 2006, p. 18-29.

FALGUIERES Patrician (dir.), *Art contemporain africain : histoire(s) d'une notion par celles et ceux qui l'ont faite, 1920-2020*, Fondation Antoine de Galbert et JRP/Editions, 2021.

FEAU Etienne, « L'art africain dans les collections publiques européennes », dans GAULTIER-KURHAN Caroline (dir.), *Le patrimoine culturel africain*, Maisonneuve et Larose, Université Senghor d'Alexandrie, 2001, p. 229-295.

FINGER-STIKH Andréa et GHIMIRE Krishna, *Travail, culture et nature : le développement local dans le contexte des parcs nationaux et naturels régionaux de France*, Paris, L'Harmattan, 1997.

FIORIO Elisa, « Oralité et identité culturelle : la tradition orale en pays Tupuri (Tchad) » dans *Museum International*, Afrique : succès d'un continent, n° 3, mai 2006, p. 64-70.

FOUCAULT Michel, « La vérité et les formes juridiques (conférence à l'Université pontificale catholique de Rio de Janéiro, 21-25 mai 1973) », dans FOUCAULT Michel (dir.), *Dits et écrits*, I, 1954-1975, Paris, Quarto-Gallimard, 2001, p. 1406-1514.

FOUÉRÉ Marie-Aude, (Re), *Presenting the History and Memories of Slavery: The Controversial Case of the Slave Market in Zanzibar. Past Experience, Current Challenges and Future*, Direction, Addis Ababa, First International Conference of IES Museum, Nov, Addis Ababa, Ethiopie, 2013.

FOURES Angèle, LOCHOT Serge et GRISOT Delphine (dir.), Le rôle social du musée : agir ensemble et créer des solidarités, *Les dossiers de l'OICIM*, Université de Bourguignonne, 2011.

FRANCO Marie-Charlotte, « La décolonisation et l'autochtonisation de la muséologie », dans BERGERON Yves et BRUNON Brulon Soares, (dir.), *Décoloniser la muséologie*, ICOFOM/ICOM, 2021, p. 105-107.

FRANCO Marie-Charlotte, « La muséologie collaborative au Canada : le positionnement du musée MacCord à l'égard des communautés autochtones depuis 1992 », dans LE MAREC Joëlle, SCHIELLE Bernard et LUCKERHOFF Jason (dir.), *Musées et mutations*, Editions Universitaires de Dijon, OCIM, 2019, p. 281-299.

FRASER Marie, Les collections muséales entre histoire et contemporanéité, Mona Hatoum à la fondation Querini Stampalia, *Publics et Musées*, n° 27, 13 mars, 2016, p. 23-24.

FURIT François, *Patrimoine, temps, espace. Patrimoine en place, patrimoine déplacé*, Paris, Fayard, 1997.

GABRE-MADHIN Eleni et HAILU Michael, « Une nouvelle vision du commerce : articuler les maillots de la chaîne », dans Système d'échanges structurés, *Spore*, NHS, août, 2013, p. 3-10.

GADOUA Marie Pierre, *L'inclusion sociale à la bibliothèque et archives nationales du Québec : stratégies et pratiques innovantes avec des publics marginalisés*, OCIM, (1ère Ed.), 2020.

GAHAMA Joseph, *Le Burundi sous l'administration belge. La période du mandat 1919-1939*, Paris, 1983.

GALINIER Jacques « Détruire pour conserver : notes sur l'imagination muséographique en Mésoamérique » dans Elise Dubuc et Laurier Turgeon (dir.), *Musées et premiers nations, Anthropologie et sociétés*, n° 2, vol. 28, octobre, 2004, p. 101-119.

GATUNDU-GALAVU Lydia, « A journey through time: the national museums of Kenya permanent Art collection », dans *Kenya past and present/issue* n° 41, 2014, P. 11-16.

GAUGUE Anne, *Les Etats africains et leurs musées. La mise en scène de la nation*, Paris, L'Harmattan, Géographie et Cultures, 1997.

GAUGUE Anne, « Musées et colonisation en Afrique tropical », dans *Cahiers d'études africaines*, vol. 39, n° 155, 1999, p. 727-731.

GAUGUE Anne, « La mise en scène de la nation dans les musées d'Afrique tropicale », dans *Musée, Nation après colonies*, n° 3, Juillet-Septembre, *Ethnologie française*, Presse Universitaire de France, 1999, p. 337-344.

GAULT Michel, *Équipements culturels territoriaux, projets et modes de gestions*, Observatoire des politiques culturelles, CNFPT, ministère de la Culture, Paris, La documentation française, 1994.

GAULTIER-KURHAN Caroline (dir.), *Le patrimoine culturel africain*, Maisonneuve et Larose, Université Senghor d'Alexandrie, 2001.

GENARD Jean-Louis et LE MAIRE Judith, *Enjeux patrimoniaux en contexte postcolonial : patrimonialisation et développement en République démocratique du Congo*, L'Harmattan, 2017.

GENSBURGER Sarah et LAVABRE Marie-Claire, « Entre devoir de mémoire et abus de mémoire : la sociologie de la mémoire comme tierce position », dans Muller Bernard, *Histoire, mémoire, épistémologie. Autour de Paul Ricœur*, Payot, 2005, p. 76-95.

GESCHIERE Peter, *the perils of belonging: autochtony, citizenship, and exclusion in Africa and Europe*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009.

GINEAU Joy, *Le Musée national des Arts et Traditions du Gabon : des problématiques africaines dans une structure héritière de la colonisation*, Université de Liège, Mémoire de Master, 2012.

GIRARD Mélanie, « L'exposition comme média du changement social », *Les Cahiers d'études supérieures*, vol. 4, n° 1, Muséologies, 2009, p. 92-107.

GIRAULT Yves, « Des premiers musées africains aux banques culturelles : des institutions patrimoniales au service de la cohésion sociale et culturelle », dans Mairesse François, *Nouvelles tendances de la muséologie*, Paris, La documentation française, 2016, p. 111-144.

GOB André, « De la « race » à la société : identité et musées d'ethnographie régionale en Europe », dans *Museology - an Instrument for Unity and Diversity ?* Actes du colloque ICOFOM à Krasnoyarsk, ICOFOM Study Series-ISS33, Munchen, 2004/1, p. 51-59.

- GOB André, *Le musée une institution dépassée ?* Paris, Armand Colin, 2010.
- GOB André, « Patrimoine et patrimonialisation », dans LEMPEREUR Françoise, *Patrimoine culturel immatériel*, Presse universitaire de Liège, 2017, p. 15-22.
- GOB André et DROUGUET Noémie, *La muséologie : Histoire, développement, enjeux culturels*, (5ème édition), Paris, Armand Colin, 2021.
- GOUVEIA Inês; CHAGAS Mario; DUARTE CÂNDIDO Manuelina Maria; SCHOENI Dominique (Dirs.), *Les Cahiers de Muséologie - La Muséologie Sociale*, Édition hors-série, n. 2 – 2022. 225 p. <https://popups.uliege.be/2406-7202/index.php?id=906>
- GRANGE Sylvie, « Où se niche le contemporain ? », dans BATTESTI Jacques (dir.), *Que reste-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société*, Musée basque de Bayonne et Edition Le festin, 2012, p. 112-117.
- GRANOVETTER Mark, « The strength of weak ties », *American journal of sociology*, Vol. 78, n° 6, mai 1973, p. 1360-1380.
- GREFFE Xavier, *La gestion du Patrimoine culturel*, Paris, Anthropos, 1999.
- GRYSSELS Guido, « La rénovation de l’AfricaMuseum », dans GOB André et DROUGUET Noémie, *La muséologie : Histoire, développement, enjeux culturels*, (5ème édition), Paris, Armand Colin, 2021, p. 98-101.
- GROGNET Fabrice, *Le concept de musée. La patrimonialisation de la culture des « Autres » d’une rive à l’autre du Trocadéro à Branly : Histoire des métamorphoses*. Thèse de doctorat en ethnologie, Ecole des hautes études en sciences sociales, (EHESS), Paris, 2009.
- GUIBAL Jean, « Quelles attentes dans la société d’aujourd’hui ? », dans *Musées et sociétés d’aujourd’hui*. Actes du Colloque, 24, 25 mai 2007, Grenoble, Musée Dauphinois. Patrimoine en Isère /Musée Dauphinois, 2008, p. 25-38.
- Guide à l’intention des collectivités locales africaines, (en ligne), <http://www.wch.unesco.org/uploads/activities/documents/activity>.
- Guide de la banque culturelle (en ligne), <http://epa-prema.net/documents/ressources/guide-banque-culturel>.
- GUIYOT-CORTEVILLE Julie, *Territoire du présent. Plaidoyer pour une collecte du contemporain*, Musées et Collections publiques de France, 2004.
- HAINARD Jacques et KAEHR Roland (dir.), *Temps perdu, Temps retrouvé : Voir les choses du passé au présent*, Neuchâtel, Musée d’ethnographie de Neuchâtel, 1958.
- HAMADY Bocoum, « Les grandes lignes du projet de musée des civilisations noirs à Dakar : nouvelles conceptions muséographiques », dans HAMADY Bocoum, CREMIERE Cédric et ETIENNE Féau (dir.), *Vers le musée africain du XXIe Siècle : ouverture et coopération*, MkF éditions, 2018, p. 120-135.

HAPPAZ-WIRTHNER Suzanne et HERTZ Ellen, (Introduction), « Le Patrimoine a-t-il fait son temps ? » *Ethnographiques*, n° 24, 2012.

HAWORTH John, « Le musée du XXI^e siècle comme forum de collaboration communautaire, l'exemple du Musée national des Indiens d'Amérique à New York », dans CHEVALIER Denis (dir.), *Métamorphoses des musées de société*, Paris, La documentation française, 2013, p. 167-173.

HEINICH Nathalie, *La fabrication du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, Maison des Sciences de l'homme, Coll. « Ethnologie de la France », 2009.

HELIAS Yves, « Sémiologie politique des monuments aux morts », dans *Revue française de science politique*, n° 4-5, août-octobre 1979, p. 739-759.

HERREMAN Yani, « Les musées et le tourisme : culture et consommation », dans *Museum International*, n° 199, vol. 50, n° 3, 1998, p. 4-12.

HLFRICH Christine et RIVIÈRE Dominique (dir.), *écomusée de la Bresse bourguignonne*, Paris, Roy-Chagny, 1993.

HOLT-GIMENEZ Eric, « De la crise alimentaire à la souveraineté alimentaire, le défi des mouvements sociaux », dans DUTERME Bernard, *Pression sur les terres : devenir des agriculteurs paysannes*, vol. 17, Editions Syllepse, Paris, 2010, p. 37-56.

HORTA Maria de Lourdes Barreto, *La muséologie dans les pays en développement*, Icofom/Studies series, N° 14, 1988, p.71-73.

HUBERT François, « De nouveaux musées pour des territoires en crise ? L'exemple du musée d'Aquitaine », dans CHEVALIER Denis (dir.), *Métamorphoses des musées de société*, Paris, La documentation française, 2013, p. 59-64.

HUGHES Lotte, « Truth be Told: some problem with historical revisionism in Kenya », *African Studies*, Vol. 70, n° 2, 2011, p. 182-201.

ICHLON Olivier, « Question de contexte, que faire des collections coloniales ? », dans *le journal des Arts*, n° 123, 16 mars 2001.

ILIONOR Louis, « Haïti : Combattre le déboisement ou les inégalités sociales ? », dans DUTERME Bernard, *Déforestation : causes, acteurs et enjeux*, *Alternatives du sud/points du Sud*, vol. 17, Editions Syllepse, Paris, 2008, p. 193-209.

JACOMY Bruno, « Le musée des confluences et le monde contemporain », dans BATTESTI Jacques, *Que reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société*, Le Festin, 2012, p. 232-239.

JEONG-OK Kim, « Les problématiques du patrimoine culturel immatériel en Corée », dans *Le patrimoine culturel immatériel. Les enjeux, les problématiques, les pratiques*, International de l'imaginaire, Nouvelle série, n° 17, *Babel*, Maison des cultures du monde, 2004, p. 80-82.

JOXE Pierre, *Guide d'ouverture de l'Ecomusée de la Bresse Bourguignonne*, Ecomusée de Bresse Bourguignonne, 1981.

JOSSE-DURAND Chloé, *Bâtir les mémoires locales, « pluraliser » le récit national. Le musée communautaire au prisme des usages politiques de la mémoire et du patrimoine au Kenya et en Ethiopie*, Thèse de doctorat en Science politique, Université de Bordeaux, septembre 2016.

JUNGBLUT Marie-Paule, « Communication externe et mission interne : le musée en tant que social hub », dans André GOB et Noémie DROUGUET, *La muséologie : Histoire, développements, enjeux actuels*, 5è Ed., Armand Colin, Paris, 2021, p. 161-164.

KAREGA Munene, « Museums in Kenya: Spaces for selecting, Ordering and Erasing Memories of Identity and Nationhood », dans *Africa Studies*, n° 70, 2011, p. 224-245.

KAREGA Munene, « Production of identity ethnic in Kenya », dans NJOGU Kibutu, NGETA Kabiri and WANJAU Maina. (ed.), *Ethnic diversity in Eastern Africa: opportunities and challenges*, Nairobi, Twaweza Communications, 2010, p. 41-54.

KARP Ivan et KRATZ Caroline, (Eds), *Museum's frictions: Public cultures/global transformations*, Durham, North Carolina: Duke University Press, 2006.

KARP Ivan, MULLEN Christine Kreamer et LAVINE Steven (Eds), *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*, Washington D. C, Smithsonian Institution Press, 1992.

KINARD John, « Intermédiaire entre musée et communauté », dans DESVALLÉES André, *Vagues, Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 1, Mâcon et Savigny-le-Temple, MENES, 1992, p. 99-108.

KINARD John, « Le musée de voisinage, catalyseur de l'évolution sociale », dans *Museum International*, 4, Vol. 37, décembre, janvier, 1985, p. 217-223.

KINARD John, « pour satisfaire les besoins du public d'aujourd'hui », dans DESVALLÉES André, *Vagues, Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 1, Mâcon et Savigny-le-Temple, MNES, 1992, p. 238-242.

KINARD John et NIGHBERT Esther, « Le musée de voisinage d'Anacostia », dans *Museum International*, 2, vol. 24, Washington D. C. : Smithsonian Institution, 1972, p. 102-109.

KIIRU Kahithe, « Bomans of Kenya: local dances put to the test of the national stage », dans *Mambo*, Vol. 12, n° 1, 2014.

KONARE Alpha Oumar, « Pour d'autres musées d'ethnographie en Afrique », dans *Museum*, vol. 35, 1983, p. 147-150.

KONARE Alpha Oumar, « Des écomusées du Sahel : un programme », dans DESVALLÉES André, *Vagues, Une Anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 2, Mâcon et Savigny-le-Temple, MNES, 1994, p. 302-313.

KONATE Yacouba, « Musées en Afrique : esthétique du désenchantement », dans *Africultures*, n° 70, L'Harmattan, 2007, p. 18-27.

KOTLER Philippe et LEE Nancy, *Social Marketing Influencing Behaviors for Good*. Los Angeles, Sage Publications, 2008.

KUHNEKHAT Klaus et MENDOZA René, « Nicaragua : exploiter la forêt pour qu'elle vive », dans DUTERME Bernard, *Déforestation : causes, acteurs et enjeux*, *Alternatives sud*, vol. 15, Editions Syllepse, Paris, 2008, p. 177-192.

LABOURET Henri « Ethnologie coloniale. Un programme de recherche », dans *Outre-mer*, n° 4, 1932, p. 48-52.

LACHAPPELLE Pauline, « A vos insectes...Prêts ? Croquez. », dans *La lettre de l'OCIM*, n° 104, Mars-avril, 2006, p. 13-21.

LACROIX Bernard, *Ordre politique et ordre social, objectivisme, objectivation et analyse politique*, Paris, PUF, 1985.

LA FORGE Valérie et TOUPIN Sylvie, « Voir venir » La collecte du contemporain au Musée de la civilisation : entre rigueur et intuition », dans BATTISTI Jacques (dir.), *Que reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société*, Musée basque de Bayonne et Edition Le festin, 2012, p. 222-231.

LAGARDE François, *Une campagne sociétale, ça ne change pas le monde, sauf que...*, Présentation powerpoint à l'occasion de la journée des communications gouvernementales, le novembre, 2005.

La Lettre de l'ICOM, (en ligne), <http://journals.openedition.org/ocim/1495>.

La lettre de l'OCIM, (en ligne), <http://ocim.fr>.

La muséologie selon Georges Henri Rivière, Paris, Bordas, 1989.

LANDRY Anik et ALLARD Michel, *Le musée à la rencontre de ses publics*, Editions Multimondes, Québec, 2003.

LARDON Sylvie, MAUREL Patrick et PITEVEAU Vincent, *Représentations spatiales et développement territorial*, Paris, Editions Hermès, 2001.

La Revue *Africultures*, (en ligne), <http://www.africultures.com>.

La revue *Guide-âne*, (en ligne), www.reseau-empreintes.com.

La Revue *Spore*, (en ligne), <http://www.spore.cta.int>.

LATARJET Bernard, *L'aménagement culturel du territoire*, Paris, DATAR/ministère de la Culture/La documentation française, 1992.

LATTANZI Vito, « Le monde intérieur du monde extérieur du monde intérieur », dans COSA Egidio et DELIEGE Christel (dir.), *(Agri)-Culture (s) : quand l'agriculture démasque la culture*, Binche et Roma, 2011, p. 61-67.

LAUMONIER Isabel, *Les musées comme agent de transformation*, Icofom/Studies series, N° 16, 1989, p. 161-164.

LAURANCE Jean-Pierre, « Des choses ou des gens ? », dans DESVALLÉES André, *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 2, Mâcon ET Savigny-le-Temple, MNES, 1994, p. 232.

LAVIGNE-DELVILLE Philippe, « Courtiers en développement ou entrepreneurs politiques ? Les responsables d'associations villageoises de développement dans une région d'émigration internationale », dans BIERSCHEK Thomas, CHAUVEAU Jean Pierre et DE SARDAN Olivier Jean Pierre, (dir.), *Courtiers en développement. Les villages africains en quête de projet*, Paris, Karthala, 2000, p. 165-188.

LAVINE Steven, KARP Ivan et MULLEN Christine Kreamer (Eds), *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*, Washington D.C, Smithsonian Institution Press, 1992.

LAZZAROTTI Olivier, « Patrimoine », dans LEVY Jacques et LUSSAULT Michel, *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, 2003, p. 692-693.

LECLERC Jean-François, *Pour établir une relation authentique avec les publics : nos expositions permanentes à repenser*, OCIM, (1ère Ed.), 2020.

LEFEBVRE Bernard, « L'éducation muséale, la formation des enseignants et la recherche », dans ALLARD Michel et LANDRY Anik (dir.), *Le musée à la rencontre de ses publics*, Editions Multimondes, Québec, 2003, p. 149-158.

LEFERT Marie (dir.), *Petit guide du Musée Africain de Namur*, Namur, Musée Africain de Namur, L'Imprimerie Provinciale, 2004.

LEIRIS Michel, *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 1988.

LE MAIRE Judith et GENARD Jean-Louis (dir.), *Enjeux patrimoniaux en contexte postcolonial : patrimoine et développement en République démocratique du Congo*, Paris, L'Harmattan, 2017.

LEMAIRE Raymond, *Evaluation économique du patrimoine monumental. Présentation d'une méthode d'analyse. Etude effectuée à la demande de CEE*, Commission des Communautés européennes, Bruxelles, 1984.

LEMAISTRE Anne et CAVALIER Sébastien, « Analyses et perspectives de gestion du programme international d'Angkor », dans *Museum International* ISSN 0304-3002, n° 213-214 vol. 54, p. 116-125.

LEMAY-PERREAULT Rébéca, « Les œuvres d'art contemporain dans les musées de société : que nous disent-elles ? », dans *Muséologies. Les Cahiers d'études Supérieures*, vol. 7, n° 2, Association Québécoise de Promotion des Recherches Etudiantes en Muséologie (AQPREM), 2015, p. 111-136.

LEMAY-PERREAULT Rébéca et PAQUIN Maryse, « Perspective agoniste : proposition pour l'inclusion des communautés culturelles et leur participation dans les musées », dans BERGERON Yves et RIVET Michèle, *La décolonisation de la muséologie : musées, métissages et mythes d'origines*, ICOM/ICOFOM, 2021, p. 145-149.

LE MAREC Joëlle, *Musées et recherche : le souci du public*, OCIM, 1^e Edition, 2020.

LEMERISSE Tamara, LOPES Inès et LUSSIER-DESCROCHERS Dany, « L'approche de l'inclusion sociale dans les musées : application auprès de groupes d'adolescents », dans ALLARD Michel et LANDRY Anik (dir.), *Le musée à la rencontre de ses publics*, Editions Multimondes, Québec, 2003, p. 200-2005.

LE MENESTREL Sara, « La collecte de l'objet contemporain. Un défi posé au Musée de la Civilisation de Québec », dans *Ethnologie française*, XXVI, 1, Presse Universitaire de France, 1996, p. 74-91.

Le monde du 2 février 1993, disponible sur <https://www.jstor.org/stable/40989624>.

Les journées nationales d'étude sur les parcs naturels régionaux, Paris, La documentation française, 1967.

LIOT Françoise, *Projets culturels et participation citoyenne : le rôle de la médiation et de l'animation en question*, (Animation et territoires), Paris, L'Harmattan, 2006.

LOISEAU Francine et GRISOT Delphine, « La médiation culturelle : le métier, les publics, les projets », dans DROUET Véronique, *La médiation d'un site culturel, Guide-âne*, n°1, Journées professionnelles au domaine de découverte de la vallée d'Aulps, 26-27-28 mai, Editions Réseau empreintes, 2010, p. 3-8.

LONSDALE John, « La pensée politique Kikuyu et les idéologies du mouvement mau-mau », dans *Cahiers d'Etudes africaines*, vol. 27, n° 107, 1987, p. 329-357.

LORENTE Jesus Pedro et MOOLHUIJSEN Nicole, « La muséologie critique : entre ruptures et réinterprétations », dans *La Lettre de l'OCIM*, n° 158, mars-avril 2015, p. 1-11.

LUCAS Rosemarie, *L'invention de l'écomusée : Genèse du parc d'Armorique (1957-1997)*, Presses universitaires de Rennes, 2012.

LUGAN Bernard, *Histoire de l'Afrique des origines à nos jours*, Paris, Les éditions ellipses, 2011.

LYNCH Gabrielle, *I say to you. Ethnic Politics and the Kalenjin in Kenya*, Chicago, Unversty of Chicago Press, 2009.

LYNCH Gabrielle, « Kenya's New Indigenes: Negotiating local Identities in Global Context », dans *Nations and Nationalism*, vol. 17, n° 1, 2011, p. 148-167.

MACCARTHY John David et ZALD Mayer, « Ressource mobilization and Social movements: A Partial Theory », dans *The American Journal of Sociology*, vol. 82, n° 6, 1997, p. 1212-1241.

MACMANUS Paulette, « Le contexte social : une détermination du comportement d'apprentissage dans les musées », dans *Publics et Musées*, n° 5, PUL, Lyon, 1995.

MAIRESSE François, « La belle histoire, aux origines de la nouvelle muséologie », dans *Publics et Musées*, n° 17-18, L'écomusée : rêve ou réalité (sous la direction d'André Desvallées), 2000, p. 35-56.

MAIRESSE François (dir.), *Nouvelles tendances de la muséologie*, Paris, La documentation française, 2016.

MAIRESSE François, *Le musée, temple spectaculaire, une histoire du projet muséal*, Lyon, Presse universitaire de Lyon, 2002.

MAIRESSE François et DESVALLÉES André. (dir.), *Vers une définition du musée ?* Paris, L'Harmattan, 2007.

MAIROT Philippe, « Publics ou habitants : la question des publics dans les écomusées et dans les musées de société », dans *Ecomusées et musées de société pourquoi faire ? Actes de Colloque*, Fédération des écomusées et des musées de société, 6-7 novembre Besançon. Besançon : conseil régional de Franche-comté et fondation crédit coopératif, 2002, p. 52-55.

MAMBO Robert, « Local native councils and education in Kenya: the case of the coast Province 1925-1950 », dans *Transafrican Journal of History*, vol. 10. N°1/2, 1981, p. 61-86.

MARAUSKAYA Hanna et ROLLAND Solène (dir.), *De nouveaux modèles de musées, formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe, XIXe-XXIe siècles*, Paris, L'Harmattan, 2008.

MARCEL Olivier, « Patrimonialisation aux marges et désir de territoire. Les Nubiens de Kibera et l'appropriation d'un dispositif muséal au Kenya », dans *Géographie et Cultures*, n° 79, 2001, p. 127-143.

MARIMOUTU Carpanin et VERGES Françoise, « La maison des civilisations et de l'Unité réunionnaise, pour un musée du temps présent », dans *Réinventer les musées, Africultures*, n° 70, mai-juin-juillet, 2007, p. 180-185.

MARION Bertin, « Que signifie « décoloniser » les musées », dans BERGERON Yves et BRUNON Brulon Soares, (dir.), *Décoloniser la muséologie*, ICOFOM/ICOM, 2021, p. 44-46.

MARTINEZ Luc, « Oyez-Le son s'expose », dans *Le son s'expose. Profession : muséographe, Lettre de l'ocim*, n° 107, septembre-octobre 2006, p. 4-12.

MATHEZ Philippe, « Un virage dans l'approche de société et des cultures : les orientations récentes du Musée d'ethnographie de Genève (MEG), vues à travers ses expositions », dans CHEVALIER Denis (dir.), *Métamorphoses des musées de société*, Paris, La documentation française, 2013, p. 183-187.

MATSON Alex, « Réflexions of the Growth of political Consciousness in Nandi », dans OGOT Bethwell Allan(ed.), *Hadith: Politics and nationalism in Colonial Kenya*, Nairobi, East African Publishing House, 1972b, p. 117-137.

MAZE Camile, « Le musée comme lieu de savoir », dans CHEVALIER Denis (dir.), *Métamorphoses des musées de société*, Paris, La documentation française, 2013, p. 77-94.

McEVILLEY Thomas, *L'identité culturelle en crise : Art et différences à l'époque postmoderne et postcoloniale*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1999.

MEDARD Claire, *Territoires de l'ethnicité. Encadrement, revendications et conflits territoriaux au Kenya*, Thèse de doctorat en géographie, Université de Paris, 1999.

MENDOZA René et KUHNEKATH Klaus, « Nicaragua : exploiter la forêt pour qu'elle vive », dans DUTERME Bernard, *Déforestation : causes, acteurs et enjeux, Alternatives du sud*, vol. 17, Editions Syllepse, Paris, 2008, p. 177-192.

MENZ Casar, *Contrat de prestation, marketing, controlling. Au joyeux monde des nouveaux musées*, Musée d'art et d'histoire, Genève, 2001.

MERHAV Racheli et KILLEBREW Ann, « Ouverture au public : pour le meilleur et pour le pire », dans *Museum International*, n° 20, Editions de l'Unesco, Paris, 1998, p. 15-20.

MICHONNET Alice, « La perspective de l'art contemporain », dans HAMADY Bocoum, CREMIERE Cédric et FEAU Etienne, *Vers le Musées africains de XXIe siècle : ouverture et coopération*, MkF éditions, Havre, 2018, p. 68-79.

MIRARA Keroro, « developing a 21st century museum in Kenya », dans *Intercom conference paper*, Taipei, Taiwan, 2006.

MOHEN Jean-Pierre, *Les sciences du patrimoine. Identifier, conserver, restaurer*, Paris, Odile Jacob, 1999.

MORY YATTARA Aldiouma Baba, « Les banques culturelles au Mali : une expérience porteuse d'espoir », dans *Africultures*, 2007/1, n° 70, p. 174-179.

MOULINIER Pierre, *Politique culturelle et décentralisation*, Paris, ADELS-Territoires, 1995.

MOUTINHO Mario ; SOTO Moana, *to know about sociomuseology*, <https://www.phil.uni-wuerzburg.de/fileadmin/04100630/MakingMuseumsMatter/Sociomuseology/2021SocioMuseology.pdf>;

Musée Dauphinois, (en ligne), <http://musée-dauphinois.fr>.

Musée ethnographique de Huye (Rwanda), (en ligne), <http://www.museums.gov.rw>.

Musée d'Ethnographie et Mission Scientifique Dakar-Djibouti, *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*, Paris, Palais du Trocadéro, 1931.

Musée : outil du lien social, (coll.), Lyon, Fage, 2007.

Musée Vivant de Bujumbura, *Guide du Musée Vivant de Bujumbura*, Bujumbura, Centre culturel Burundaise, 1997.

MOYO Sam, « Perspective en matière de réforme agraire en Afrique australe », dans DUTERME Bernard, *Pression sur les terres : devenir des agriculteurs paysannes, Alternatives sud*, vol. 17, Editions Syllepse, Louvain-La-Neuve (Belgique), 2010, p. 181-200.

MuséeAfrica, (en ligne), [http : //www.musafrika.net](http://www.musafrika.net).

Musée africain de Namur, (en ligne), [Http:// www.Namur.be](Http://www.Namur.be).

MWOROHA Emile (dir.), *Histoire du Burundi : des origines à la fin du XIXe Siècle*, Hatier, Paris, 1987.

Nairobi National Museum, (en ligne), <http://www.museums.or.ke>.

Site du collectif de l'école bonne nouvelle (Belgique), (en ligne), <https://www.collectif-alternatives.be>.

NDAYAWEL Isidore è NZIEM, *Histoire générale du Congo*, Bruxelles, De Boeck et Larcier, 1998.

NDENFFO FONGUE Joseph, *Perspectives de développement pour l'héritage culturel africain : les biens culturels africains*, Paris, L'Harmattan, 2000.

NDIAYE Malick, « Les musées en Afrique, l'Afrique au musée : quelles nouvelles perspectives ? », dans *Africultures*, n° 70, L'Harmattan, 2007, p. 12-17.

NDIAYE Malick, « Le Musée des Civilisations noires (MCN) : histoire, politiques et défis », dans MYRIAM Odile Blin et NDOUR Saliou (dir.), *Musées et restitutions : place de la concorde et de la discorde*, Presses Universitaires de Rouen et de Havre, 2020, p. 79-90.

NDIAYE Pape Toumané, « Le cadre légal des musées indépendants », dans ARDOUIN Claude Daniel et ARINZE Emmanuel, *Museums and Communiât in West Africa*, Londres, West African Museums Programme, 1995, p. 42-47.

NDORO Webber et PWITI Gilbert, « Heritage Management in Southern Africa: local national and international discourse », dans CORSANE Gerard. (ed.), *Heritage, Museums and Galleries*, Londres. Psychology Press, 2005, p. 84-95.

NEGRI Vincent, *L'autonomie des musées en Afrique*, Paris, UCOM, 1995.

NEGRI Vincent, « La création du droit du patrimoine culturel en Afrique », dans GAULTIER-KURHAN Caroline (dir.), *Le patrimoine culturel africain*, Maisonneuve et Larose, Université Senghor d'Alexandrie, 2001, p. 321-342.

NEGRI Vincent, « Droits culturels et droits des musées en Afrique », dans *Museum International*, n° 229/230, mai, 2006, p. 39-45.

NEVEU Erik, *Sociologie des mouvements sociaux*, Paris, La découverte, 2015.

NGALA Chome Killian, « Marginalisation politique et politisation des structures alternatives de pouvoirs dans la province de la côte au Kenya en 2013, Analyses des dynamiques électorales et des pouvoirs politiques locaux », dans *Afrique contemporaine*, n° 247, 3/2013, p. 87-105.

NGANGA Wanguhu, *Kenya's ethnic Communities. Foundation of the nation*, Gatundu Publishers, Nairobi, 2006.

NGETA Kabiri et WANJOU Maina, *Ethnic Diversity in Eastern Africa: opportunities and Challenges*, Twaveza Communications, Nairobi, 2010.

NOUDELMANN François, « Le contemporain sans époque : une affaire de rythmes », dans *Qu'est-ce que le contemporain ?* Lionel Ruffel, Nantes : Cécile Défaut, 2010.

NTAHOKAJA Jean-Baptiste, *Plaidoyer pour l'Afrique, Université du Burundi, FLSH, Bujumbura*, 1993.

NTIRO SAM Joseph, « Le Musée-village de la République-Unie de Tanzanie : centre d'artisanat », dans *convergences culturelles*, Museum, n° 4, Vol. XXXIII, Unesco, 1981, p. 250-252.

NYST Nathalie, « Des butins de guerre à l'arme muséale : un exemple du Nord-Ouest Camerounais », dans GOB André, *Des musées au-dessus de tout soupçon*, Armand Colin, 2007, p. 42-50.

NYST Nathalie, « Le trésor de chefferie de Bafut : un musée ? », dans *Civilisation* (en ligne), mis en ligne le 01 octobre 2009. Disponible sur <http://civilisation.revues.org>.

NZOYIHERA Edouard, *Transmission de l'état colonial au Burundi : exemple de la contrainte dans le domaine agricole*, Mémoire de Licence, FSH, Université du Burundi, 2008.

NZOYIHERA Edouard, « Le Musée national de l'Ouganda, un héritage national à repenser », dans *Habitus*, vol. 17, n° 1, jan./jun., 2019, p. 185-196.

ODERO Agan Aghan, « Le conte : un moyen de disséminer la connaissance dans les musées, l'exemple de Sigana Moto Moto », dans *Museum Interenational*, n° 229/230, 2006, 71-76.

OGOT Bethwell, *Kenyans, who are we? Reflexions of the meaning of national identity and nationalism*, Nairobi, Anyange Press Ltd, 2012.

OKELO Otieno David, *Une Législation Protectrice, la Politique et la Pratique de la Gestion du patrimoine archéologique au Kenya*, Pau, Thèse de doctorat, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2013.

ORANGE Eloïse, *Ateliers de réflexions sur les banques culturelles. Compte rendu sur le volet microfinance des banques culturelles*, Ecole du patrimoine africain, Porto Novo, (Planet Finance, le réseau des SCAC et instituts français de la zone concernée), 2013.

ORELLANA Isabel Maria Rivera, « Science, contexte politique et musées en Amérique latine », dans *Les Musées au prisme de la communication*, Hermès, n° 61, 2011, p. 175-180.

OYORTEY Zagba : « améliorer l'approche contemporaine des artefacts africains », dans *Réinventer les musées, Africultures*, n° 70, mai-juin-juillet, 2007, p. 141-142.

PELTIER Philippe, « Les musées : art ou ethnographie ? Quelques exemples pour servir à l'histoire de ce demi-siècle », dans TAPHIN Dominique (dir.), *Du musée colonial au musée des cultures du monde*, Actes du Colloque, Musée national des arts

d'Afrique et d'Océanie, Centre Georges-Pompidou, 3-6, juin, 1998, Ed., Maisonneuve et Larose, 2000, p. 205-218.

PEREZ DE CUELLAR Javier, « La variable culturelle », dans Patrimoine culturel immatériel : Les enjeux, les problématiques, les pratiques (Internationale de l'imaginaire, Nouvelle série n° 17), *Babel*, Maison des cultures du monde, 2004, p. 19-25.

PETERSON Derek, GAVUA Kodzo et RASSOL Ciraj. (eds.), *The politics of heritage in Africa: Economies, Histories and Infrastructures*, New York, Cambridge University Press, 2015.

PICARD Michel, *Tourisme culturel et culture touristique*, Paris, L'Harmattan, 1992.

PIERANTONI Laura, « Les nouveaux musées en Europe central et oriental, entre rêves et réalité », dans BAUDERELLE Guy, KRAUSS Gerhard et POLO Jean-François (dir.), *Musées d'art développement territorial*, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 77-86.

PIJAUDIER Joëlle, « Le musée inclusif et collaboratif », dans EIDELMAN Jacqueline, *Inventer des musées pour demain : rapport de la mission musées XXIe Siècle*, La documentation française, Paris, 2017, 112-115.

PLAZA Béatriz et HAARICH Silke, « Le Musée Guggenheim de Bilbao et la régénération urbaine : explorer les conditions d'un renouvellement urbain réussi », dans BAUDERELLE Guy, KRAUSS Gerhard et POLO Jean-François (dir.), *Musées d'art développement territorial*, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 45-60.

POLLAK Michael, « Mémoire oubliée, silence », dans *Une identité blessée, études de sociologie et d'histoire*, Paris, Métailié, 1993, p. 15-39.

POMIAN Krzysztof, « Les musées d'ethnographie dans l'Europe d'aujourd'hui », dans *Rencontres européennes des musées d'ethnographies*, Paris, Ecole du Louvre, 1996, p. 75-84.

POMMEROLLE Marie Emmanuelle, « Une mémoire vive : débats historiques judiciaires sur la violence coloniale au Kenya », dans *Politique africaine*, n° 102, 2006, p. 85-100.

PORCEDDA Aude, « Le musée de la civilisation et le développement durable », dans CHAUMIER Serge et PORCEDDA Aude (dir.), *Musées et développement durable*, Paris, La documentation française, 2011, p. 311-316.

PORCEDDA Aude, *Musées et développement durable*, La documentation française, Paris, 2001.

POSTULA Jean-Louis, *Le musée de ville, une catégorie muséale ?* Thèse de doctorat, Université de Liège, 2012.

PRATESI Carla, CRAMIA Ilaria, CARRARA Stefania et BALDINI Iside, « Le programme agrobiodiversité, culture et développement local », dans *Quand l'agriculture démasque la culture*, Binche et Roma, 2011, p. 16-23.

PRESTON BLIER Suzanne, « Les neuf contradictions du nouvel âge de l'art africain », dans FALGUIERES Patrician (dir.), *Art contemporain africain : histoire(s) d'une notion par celles et ceux qui l'ont faite, 1920-2020*, Fondation Antoine de Galbert et JRP/ Editions, 2021.

PROVENCHER-ST-CYR Geneviève « L'action coopérative. Une proposition d'ancrage des musées dans la vie régionale », dans Alexandra Mariani, *Muséologies, les cahiers d'études supérieures*, Québec, vol. 2, n° 2, avril 2008, p. 96-111.

PROVENCHER-ST-CYR Geneviève, *Guide de l'action coopérative pour un meilleur ancrage des musées dans la vie régionale*, Université Laval, Québec, 2007.

Publics et Musées, vol. 17, 2000. http://www.persee.fr/weeb/revues/home/prescript/article/pumus_1164-5385_200_num_17-1_1154.

QUERINJEAN Anne, « L'accès au musée, vers la reliance sociale et (inter)culturelle », dans *L'observatoire*, n° 70, 2011, p. 30-32.

RASSE Paul, *Les musées à la Lumière de l'espace public*, L'Harmattan, collection logiques sociales, Paris, 1999.

RASSOOL Ciraj et PROSALENDIS Sandra (eds), *recalling Community in Cap Town*, Cap Tawn, 2001.

RIMA Alcadi, « Agro) biodiversité, élément essentiel du développement », dans *quand l'agriculture démasque la culture*, Binche et Roma, 2011, p. 7-15.

RIVIÈRE Georges Henri, « rôle du musée d'art et du musée de sciences humaines et sociales », dans DESVALLÉES André, *Vagues, Une Anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 1, Macon/Savigny-le-Temple MNES, 1992, p. 297-316.

ROBERT Yves, *Quels musées pour l'Afrique, patrimoine en devenir*, Actes des rencontres, Bénin, Ghana, Togo, 18-23 novembre 1991, Paris, ICOM, 1992.

ROCHER Marie-Claude (dir.), *la pertinence sociale du patrimoine dans la cité contemporaine*, Actes de la table ronde sur le patrimoine urbain à l'occasion de l'inauguration de l'Institut sur le patrimoine culturel et de la chaire Unesco en patrimoine culturel, Collection patrimoine en mouvement, Université Laval, 2002.

ROUE Marie, « Les trois scènes de la confédération crie à Chisasibi (Baie James) : Réunion politique, lieu de mémoire et naissance d'un musée », dans DUBUC Elise et TURGEON Laurier (dir.), *Musées et premiers nations, Anthropologie et sociétés*, n° 2, vol. 28, octobre, 2004, p. 121-139.

ROY Claude, *L'art à la source. Arts premiers, arts sauvages*, Paris, Folio, 1992.

SAEZ Guy, « Les musées au tournant culturel métropolitain », dans BAUDELLE Guy, KRAUSS Gerhard et POLO Jean-François (dir.), *Musées d'art et développement territorial*, Collection « Espace et territoire », Press Universitaire de Rennes, 2015, p. 17-33.

SALIMATA Diop, « Les artistes contemporains, annonciateurs du future et gardiens de notre mémoire ; l'exposition : Le Havre-Dakar, partager la mémoire », dans HAMADY Bocoum, CREMIERE Cédric et FEAU Etienne, *Vers le Musées africains de XXIe siècle: ouverture et coopération*, MkF éditions, Havre, 2018, p. 80-85.

SAGNES Jean (dir.), *Deux siècles de tourisme en France*, Presses universitaires de Perpignan, Béziers, 2000.

SASKIA Cousin, « un brin de culture, une once d'économie : écomusée et économusée », dans *Public et Musées* (en ligne) n° 17-18, 2000, p. 115-137, <http://www.percee.fr/web/revues/home/prescript/pumus-1184-5385-2000-num17-11158> (consulté en juin 2015).

SATURNINO Borrás et JENNIFER Franco, « Codes de bonne conduite : une réponse à l'accaparement des terres ? », dans DUTERRME Bernard, *Pression sur les terres : devenir des agriculteurs paysannes*, *Alternatives sud*, vol. 17, Editions Syllepse, Louvain-La-Neuve (Belgique), 2010, p. 57-78.

SAUTY François, *Ecomusées et musées de société au service du développement local, utopie ou réalité ?* Centre national de ressources du tourisme en espace rural, n° 3, 2001.

SCHARER Martin, *Les vingt ans du Musée de l'alimentarium*, Alimenatrium Vevey, 2005.

SCHIELE Bernard, *Patrimoines et identités*, Québec, Musée de la Civilisation de Québec, Editions Multimondes, 2002.

SCHULTZ Kiri, « Arts et traditions populaires pour demain », dans *Museum international*, Angkor, un musée vivant, n° 213/214, Mai 2002, p. 56-63.

SEGALEN Martine, « Des ETP au MUCEM : exposer le social », *Ethnologie française*, n° 4, vol. 38, 2008, p. 639-644.

SIMARD Cyril « Le patrimoine au temps présent : les économusées », dans *Cap-aux-diamants : la revue d'histoire de Québec* (en ligne), 1991, n° 25, p. 64-65, <http://id.erudit.org/iderudit/7843ac> (consulté le 8 juin 2015).

SIMARD Claire, « Le musée de la civilisation : pourquoi et pour qui il existe », dans *Des collections pour dialoguer : musée, identité, modernité*, Actes de Colloque, Province de Liège/Musée de la Vie wallonne, mai 2002.

SIMON Jean, « Le Musée national Te Papa Tongarewa de Wellington, ou la reconnaissance d'un système administratif biculturel », dans MYRIAM Odile Blin et NDOUR Saliou (dir.), *Musées et restitutions : place de la concorde et de la discorde*, Presses Universitaires de Rouen et de Havre, 2020, p. 175-192.

SOME Roger, *Le musée à l'ère de la mondialisation pour une anthropologie de l'altérité*, Paris, L'Harmattan, 2003.

SOMJEE Sultan, *The heritage factor in the Constitution*, Nairobi, 2003.

SORON Emmanuel, *La muséologie participative, concepts et expérimentations. L'expérience d'un comité de visiteurs au nouveau musée de l'homme*, Mémoire de Master II Recherche, Culture

et Communication (Section muséologie). Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2006.

SOUMAYA Gharsallah-Hizem, « Les musées tunisiens à l'heure du développement durable », dans CHAUMIER Serge et PORCEDA Aude (dir.), *Musées et développement durable*, Paris, La documentation française, 2011, p. 51-60.

SPINELLI-FLESCHE Marie, « Quand le développement durable et projet politique se rejoignent au musée : l'exemple du musée des maisons comtoises », dans CHAUMIER Serge et PORCEDA Aude, *Musées et développement durable*, Paris, La documentation française, 2011, p. 33-49.

STONE Marla, « The return of joy Adamson », dans *Kenya past and present, issue*, n° 41, 2014, p. 42-45.

SYLVIE Brunel, *La planète disneylandisée*, éditions Sciences Humaines, 2006.

TAFFIN Dominique (dir.), *Du musée colonial au musée des cultures du monde*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2000.

TERRISSE Marec, *Le Musée dans tous ses états*, Paris, Editions Complicités, 2012.

TERVANIAN Pierre, *La mécanique raciste*, Paris, Edition Dilecta, 2008.

THIBON Christian et MAUPEU Hervé (dir.), *Election de 2013 au Kenya. Les bégaiements de l'histoire politique kenyane*, 2013/3, n° 247.

THOMAS Nicolas, *Entangled objects: exchange, material culture and colonialism in the pacific*, Cambridge, Mass, 1991.

TOBELEM Jean Michel, *Musées : Gérer autrement, un regard international*, Paris, La documentation française, 1996.

TOBELEM Jean-Michel, *Le nouvel âge des musées, Les institutions culturelles au défi de la gestion*, Paris, Arman Colin, 2005.

TOYODA Makiko, « Bienvenu dans le monde bancaire : récépissé d'entrepôt. Un système crédible », dans GABRE-MADHIN et HAILU Michael (dir.), *Système d'échanges structurés : une nouvelle vision du commerce*, *Spore*, numéro hors-séries-août, 2013, p. 21-26. Téléchargeable sur <http://spore.cta.int>.

TURGEON Laurier, (Introduction), *Du matériel à l'immatériel. Nouveaux défis, nouveaux enjeux*, *Ethnologie française*, n° 3, Vol. 40, 2010.

TURING Pierre Roger, « Création actuelle et identité », dans BOUTTIAUX Anne-Marie, *Persona. Masque d'Afrique : Identité cachées et révélées*, 5 Continents, Milan, 2009, p. 257-284.

VAN DE WALLE Isabelle, *Le patrimoine local : un outil du développement*, Paris, Association nationale pour le développement local et les pays, 1987.

- VAN GEERT Fabien, *Du musée colonial au musée des diversités. Intégration et effet du multiculturalisme sur les musées ethnographiques*, Thèse de doctorat en gestion de la culture et du patrimoine, Faculté de Géographie et d'Histoire, Université de Barcelone, 2014.
- VAN GEERT Fabien, *Du musée ethnographique au musée multiculturel. Chronique d'une transformation globale*, Paris, La documentation française, 2020.
- VANSINA Jean, *La légende du passé. Traditions orales du Burundi*, Tervuren, 1972.
- VERGES Françoise, « Redonner de l'hétérogénéité, de la complexité », dans Réinventer les musées, *Africultures*, n° 70, mai-juin-juillet, 2007, p. 186-188.
- VIEL Annette, « Une muséodiversité au cœur d'un développement dit durable », dans CHAUMIER Serge et PORCEDDA Aude, *Musées et développement durable* ; Paris, La documentation française, 2011, p. 317-332.
- VILLEGAS-IVICH Carlas, « Territoire et exposition du territoire dans les pays du tiers-monde », dans DAVALLON Jean (dir.), *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers : la mise en exposition*, Alors (coll.), Editions de Centre Georges-Pompidou, Paris, 1986, p. 185-200.
- VOURCH Anne (dir.), *Grands sites et stratégies touristiques des territoires*, Actes du 8ème rencontre des grands sites, Editions Réseau des grands Sites de France, 2006.
- VUILLEUMIER Jean-Pierre, « Programmation du musée et politique de développement », dans *Museum*, vol. XXXV, n° 138, UNESCO, Paris, 1983, p. 94-97.
- WALSH Martin et WYNNE-JONES Stephanie, *Heritage, tourism, and slavery at Shimoni: Narrative and Metanarrative on the East Africa Coast History in Africa*, n° 37, 1992, p. 247-273.
- WATREMEZ Anne, « Les approches renouvelées de sociétés et des cultures. Trente ans d'expérimentation pour les musées de société », dans CHEVALIER Denis (dir.), *Métamorphoses des musées de société*, Paris, La documentation française, 2013, p. 21-34.
- WHELAN Tensie, « L'écotourisme et son rôle dans un programme de développement durable », dans WHELAN Tensie, *L'écotourisme. Gérer l'environnement*, Island Press, Washington, D.C., 1991, p. 3-20.
- WIEVIORKA Anette, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.
- WOLTON Dominique, « Les musées. Trois questions », dans *Hermès*, 2011/3 (n° 61), p. 195-199.
- WOZNY Danièle, « Les banques culturelles interrogent les musées », dans MAIRESSE François (dir.), *Nouvelles tendances de la muséologie*, La documentation française, Paris, 2016, p. 143-144.
- YATTARA Alidiouma, « Expérience des Banques culturelles du Mali : une action innovante en matière de gestion du patrimoine adapté au contexte africain », dans BATTESTI Jacques (dir.), *Que reste-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société*, Musée basque de Bayonne et Edition Le festin, 2012, p. 358-367.

YTHIER Bruno, « Comment le musée local s'ouvre à la dimension mondiale », dans *Ecomusées et musées de société pourquoi faire ? Actes de Colloque*, Fédération des écomusées et des musées de société, 6-7 novembre, Besançon. Besançon : conseil régional de Franche-comté et fondation crédit coopératif, 2002, p. 24-29.

Note sur la Bibliographie

Cette collection est plurielle à bien des égards et nous avons choisi de ne pas exiger des auteurs un nouveau formatage complet des références bibliographiques, bien que les Éditions Lusophones travaillent particulièrement avec les normes APA.

De cette façon, nous acceptons les travaux qui ont utilisé à l'origine d'autres systèmes de normes comme ABNT, MLA, Chicago, AFNOR, etc. Nous avons également des particularités non existantes dans les normes, lorsque l'intention de l'auteur/autrice est de mettre des prénoms d'auteurs féminins en toutes lettres ou de signaler avec des couleurs d'auteurs/autrices autochtones, africaines, LGBTQIA+, etc.

Note on Bibliography

This collection is plural in many ways and we chose not to require authors a new complete formatting of bibliographic references, although the Lusophone Editions work especially with the APA standards.

In this way, we admit works that originally used other standards systems such as ABNT, MLA, Chicago, AFNOR, etc. We also use other particularities not existing in the standards, when it is the intention of the authorship to put first names of female authors in full or to mark with colours indigenous, African, LGBTQIA+ authorship, etc.

A propos
de l'auteur

A propos de l'auteur

Edouard Nzoyihera est Docteur en Histoire de l'art archéologie, option muséologie (Université de Liège). Il a enseigné à temps partiel l'Ecole Normale Supérieure et à l'Université nationale du Burundi. Ses recherches actuelles portent sur la restitution des collections, réinvention des systèmes muséaux et l'expérimentation de nouveaux types de musées.

About the author

Edouard Nzoyihera has a PHD in a art history and archaeology, with a specialisation in museology (University of Liège). He taught part-time at the Ecole Normale Supérieure and at the National University of Burundi. His current research focuses on reinventing museum systems and experimenting with new types of museum.



Edouard Nzoyihera
Contact : edynzoyihe18@gmail.com

