Document généré le 17 avr. 2024 02:12

Ethnologies

ethnologies

e-matériel
De la virtualisation du patrimoine au musée-signe : exemples du Cameroun et du Gabon

Alexandra Galitzine-Loumpet

Volume 35, numéro 2, 2013

Paysages patrimoniaux
Heritage Scapes

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1026549ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1026549ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Association Canadienne d'Ethnologie et de Folklore

ISSN

1481-5974 (imprimé)
1708-0401 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Galitzine-Loumpet, A. (2013). e-matériel : de la virtualisation du patrimoine au musée-signe : exemples du Cameroun et du Gabon. *Ethnologies*, *35*(2), 77–100. https://doi.org/10.7202/1026549ar

Résumé de l'article

Cet article analyse le développement des zones numériques de patrimoine culturel en Afrique centrale à travers les exemples d'un musée virtuel, le Musée national des Arts et Traditions du Gabon, et aussi du projet de la « Route des chefferies » dans les Grassland de l'ouest du Cameroun. Ces espaces virtuels construisent un objet singulier, représentant un état négocié de différents types de « conscience » patrimoniale, idéologiquement ouverts aux perspectives du public. Il vise donc à examiner comment collaborent différents acteurs nationaux et étrangers, les manières d'aborder l'impact et la puissance de la restructuration de ce battage médiatique sur des réalisations patrimoniales concrètes, et enfin, à analyser les différences entre les types de réalité virtuelle et de musées. L'article explore plus particulièrement l'émergence d'un nouveau statut pour le musée virtuel, un « musée-signe » qui est intégré dans le système sémiotique plus large du patrimoine.

Tous droits réservés © Ethnologies, Université Laval, 2013

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

e-MATÉRIEL

De la virtualisation du patrimoine au musée-signe : exemples du Cameroun et du Gabon

Alexandra Galitzine-Loumpet
Fondation Maison des Sciences de l'Homme

Une avance rapide dans la forêt équatoriale, une musique néo-traditionnelle en fond sonore, un pont de liane, l'accueil par Owali, jeune femme métisse en pagne qui guide le visiteur dans des salles d'exposition... Par ces plans successifs s'ouvre le « premier musée virtuel au monde », le Musée virtuel des Arts et Traditions du Gabon. Difficile d'accès hors du haut débit, ce musée virtuel n'a pas non plus d'équivalent physique stricto sensu : il ne s'agit donc pas de la visite virtuelle d'un musée existant, mais d'une création nouvelle et indépendante.

Dans l'ouest du Cameroun en revanche, le site de « La route des chefferies » présente un Musée des Civilisations édifié dans la petite ville de Dschang et des « cases patrimoniales »[1] réalisées en différents points de la région des Grassfields. La prédominance des textes et des images sur les collections d'objets est cependant sensible dans les expositions de ce projet de tourisme culturel : le dispositif scénographique tend à subordonner le patrimoine réel aux images et à sa représentation virtuelle – et non l'inverse, comme c'est généralement le cas.

Aux extrémités opposées d'une même chaîne, ces deux exemples signalent l'émergence d'un nouvel élément du patrimoine qu'un jeu de mot pourrait qualifier d'« e-matériel »[2]. Ce néologisme a le mérite de souligner l'autonomie d'un objet nouveau, représentation de musée plutôt que musée réel reproduit virtuellement, fondé non plus seulement sur l'*avoir* ou l'*être* du patrimoine (Hartog 2003 : 165), mais sur son *paraître* – une existence

1. http://www.gabonart.com/visites-virtuelles/musee-virtuel-des-arts-et-traditions, http://www.routedeschefferies.com/fr
2. Paraphrasant Victor Segalen, Deloche évoque joliment les « immatériaux » pour désigner le caractère subjectif des musées virtuels (Deloche 2001 : 9)

en puissance plutôt qu'en acte, pour reprendre une définition du virtuel (Levy 2009 : 97). L'« e-materiel » se distingue ainsi de son homophone « immatériel » pour désigner non un savoir-faire ou un rituel mis en objet, mais la forme dématérialisée de patrimoines tangibles et intangibles. Il crée également un « musée-signe », c'est-à-dire l'expression d'une intention patrimoniale détachée des contingences réelles, adaptable à l'infini des possibilités technologiques.

Cette contribution voudrait montrer qu'en « faisant image », le musée-signe ne transforme pas nécessairement les structurations du contenu muséal : fondé au contraire sur le principe de l'analogie, il tend d'autant mieux à reproduire l'institution de référence qu'il est essentiellement destiné démontrer une capacité. L'arène virtuelle attribuerait ainsi à *l'espace muséal* en Afrique une modernité que le musée colonial n'avait jamais véritablement incarnée. Plus encore, la réapparition paradoxale du musée au travers du multimédia inscrirait celui-ci dans une surenchère de modernité, contrairement à sa situation en Europe (Dubé 2011 : 80 ; Kratz et Karp 2006 : 4). Ainsi, l'imaginaire technique du web renforce un imaginaire de la modernité (Hugon 2010 : 160-161) contribuant à son tour à de nouveaux imaginaires muséographiques (Galinier 2004 : 102). L'e-matériel interroge en conséquence la diffusion de modèles et d'expertises à l'échelle globale aussi bien que les tensions locales entre contenu scientifique, représentations de soi, attentes extérieures et impératifs de rentabilité.

Avec une question subsidiaire : ces « musées » sont-ils toujours des musées ?

Le saut patrimonial

Si ces expériences virtuelles paraissent intéressantes à étudier, c'est que le musée fut longtemps une institution de faible impact dans la majeure partie des pays africains indépendants. La notion de patrimoine culturel est elle-même d'introduction relativement récente en Afrique subsaharienne[3], longtemps incarnée par la notion d'art nègre d'inspiration senghorienne – en tout état de cause hors de structures muséales disqualifiées par un modèle colonial d'exposition (Galitzine-Loumpet 2012).

Un premier mouvement de patrimonialisation s'amorce dans la

3. La catégorie « Afrique » de la liste du patrimoine mondial ne correspond qu'à sa part subsaharienne. Les pays du Maghreb et du Machrek sont comptabilisés dans les « Pays arabes » (voir Galitzine-Loumpet, « L'"Afrique" du patrimoine mondial », à paraître).

foulée de la Convention de l'Unesco de 1972, mouvement caractérisé par l'inscription sur la liste du patrimoine mondial de biens emblématiques tels que « l'île-mémoire » de Gorée (1978) ou les biens traditionnels ashanti, au double titre d'architecture et de savoir-faire (1980).

Cette importance accordée à l'architecture autant par l'Unesco[4] que par les États indépendants semble avoir eu au moins deux conséquences en Afrique subsaharienne à partir des années 1990 : un *primat du contenant sur le contenu* se traduisant par la patrimonialisation d'édifices palatiaux ainsi que par la création d'édifices muséaux néo-traditionnels, habits neufs d'un parcours muséal peu renouvelé à l'exemple des musées nationaux de Niamey ou de Bamako ; une *renégociation du paradigme du « monument »* dans sa définition et ses applications, englobant désormais des patrimoines « traditionnels » variés. Correspondant au besoin d'affirmation d'une identité nationale, la perception du monument implique ainsi, dès l'origine, une forte charge immatérielle, comme au palais d'Abomey.

La frontière entre un bien matériel ritualisé et un patrimoine culturel immatériel « monumentalisé » paraît de ce fait bien ténue : la restitution des effigies royales Afo-A-Kom (nord-ouest du Cameroun) par les États-Unis en 1974, premier cas d'une telle portée en Afrique subsaharienne, atteste ainsi d'une « dialectique symbiotique » entre patrimoine matériel et immatériel (Shapiro 1998-1999 : 98 ; Chechi et al. 2012) à l'échelle continentale. Localement, la prise de conscience des enjeux du patrimoine national va cependant de pair avec celle de sa part potentiellement dangereuse, l'ethnie, ce qui explique l'attitude ambivalente de quelques États africains devant la Convention sur le patrimoine immatériel de 2003 et la notion de « communauté » locale ou transnationale qu'elle véhicule[5].

On remarquera qu'à l'échelle internationale au moins, l'Afrique centrale paraît en retrait de ce mouvement général. Inexistence supposée d'architecture, absence de politiques culturelles ou préférence pour des projets supranationaux, les seuls biens inscrits à la liste du patrimoine mondial sont naturels ou, pour un cas récent, mixte[6]. Les pays concernés

4. Ce dont atteste le site du patrimoine mondial : http://whc.unesco.org/fr/
5. Si certains pays ont rapidement ratifié la Convention sur le patrimoine immatériel de 2003, à l'exemple du Gabon (2004), du Mali ou du Nigeria (2005), le Burkina Faso ou le Zimbabwe attendront 2010, et le Cameroun 2012. Dans ce dernier pays, aucun bien du patrimoine culturel, matériel ou immatériel, n'a encore été inscrit, bien que plusieurs dossiers aient été déposés à l'initiative d'acteurs locaux non soutenus à l'échelle nationale.
6. *Ecosystème et paysage culturel relique de Lopé-Okanda* (Gabon), inscrit en 2007 sur la liste du patrimoine mondial (voir http://whc.unesco.org/fr/list/1147).

paraissent cependant moins souffrir d'une absence de reconnaissance – certaines œuvres du Cameroun, du Gabon ou de la République Démocratique du Congo étant parmi les plus cotées du marché international de l'art africain –, que d'une « dénationalisation », c'est-à-dire d'une disjonction entre un État nation et les objets produits sur son sol. Transmués en œuvres d'art dans les musées occidentaux, définis par des références plus ethniques que nationales, ces objets appartiennent autant – sinon plus – à leurs détenteurs occidentaux qu'à une tradition essentiellement convoquée pour les authentifier.

Au Gabon comme dans nombre d'autres colonies françaises d'AEF et d'AOF, des initiatives patrimoniales apparaissent au tournant des indépendances sous l'auspice d'organismes français implantés localement. À Libreville, le Musée national des arts et traditions du Gabon présente à partir de novembre 1967 les collectes de chercheurs de l'Office (français) de la recherche scientifique et technique outre-mer (Perrois 1999 ; Prévotât 2011). Transféré dans différents locaux, le petit musée finira par trouver symboliquement place dans l'édifice d'Elf-Gabon à partir de 1976.

La situation est légèrement différente au Cameroun, ancienne colonie allemande, puis tutelle de la Société des Nations conjointement administrée par le Royaume-Uni et la France à partir de 1918. Dans la partie francophone du pays, les premières structures apparentées à des musées sont l'œuvre de personnalités publiques locales dès la fin des années 1920, à l'instar du roi bamoun Njoya dont le musée précède de peu l'ouverture de celui de son principal opposant. Ce dernier est à son tour repris par l'antenne de l'Institut français d'Afrique Noire (IFAN) au sortir de la Seconde Guerre mondiale sous la dénomination de Musée des arts et traditions bamoun (Meslé 1956). Le centre IFAN participe à la création de plusieurs autres musées à Douala puis à Yaoundé, Maroua et Dschang, alors qu'un musée est fondé en 1959 à Bamenda, en zone anglophone, par un chercheur britannique venu du Nigeria. Délaissés, dans certains cas pillés, ces musées n'ont pas été réaménagés depuis l'indépendance. Au début des années 1990, dans un contexte de crise économique et d'introduction du multipartisme, un projet de Musée national du Cameroun voit le jour[7], entraînant le réaménagement des collections conservées dans les chefferies et les royaumes, sur le modèle du Musée du palais royal de Foumban établi par le roi Njoya (Malaquais 1992 : 358), restauré en 1985 puis en 1995-1996.

7. Conduit par une équipe camerounaise dirigée par Germain Loumpet et doté d'un comité scientifique international, ce projet ne verra pas le jour pour des raisons structurelles et politiques.

Rapidement esquissé, cet état des lieux inscrit d'emblée le musée dans l'arène politique locale et nationale mais également dans un cadre de coopération bilatérale interrogeant l'emprise de partenaires solidement établis. Il signale également l'apparition de nouvelles stratégies et de nouveaux acteurs, issus soit du sommet de l'État, soit au contraire d'un cadre communautaire et associatif hétérogène, ou de domaines d'expertise spécialisés. À l'échelle intermédiaire, nous le verrons, les institutions publiques demeurent singulièrement absentes ou aisément contournées[8].

Le Musée virtuel des Arts et Traditions du Gabon

Inauguré au siège de l'Unesco le 30 novembre 2006, le *Musée virtuel des Arts et Traditions du Gabon*, encore appelé *Musée national virtuel du Gabon*, est une initiative du président Omar Bongo Odimba, poursuivie par son successeur Ali Bongo Odimba. Accessible en haut débit depuis le portail officiel de la Présidence du Gabon par la vignette « Gabon culture » placée entre les pages « Investir au Gabon » et « Gabon à l'international »[9], le musée virtuel se décline également en version française et anglaise en DVD. Il s'inscrivait en 2006 dans un programme plus vaste en cours de réalisation, celui du « Parc virtuel de la Culture » comprenant à terme le « Pavillon Virtuel du CICIBA » et celui des « Arts contemporains du Gabon »[10].

La réalisation de ce musée virtuel est l'œuvre de l'agence multimédia parisienne Novacom Associés, fondée en 1985 par Jean-Louis Lesage, également chargée de la promotion en ligne du Gabon auprès des investisseurs étrangers[11]. Sa conception a nécessité 1200 jours-hommes

8. Cette contribution est le fruit d'entretiens réalisés en juillet-août 2012 et 2013 auprès de différents acteurs au Cameroun (Ouest-Cameroun) comme en France (Nantes, Paris). Bien que servie par des recherches menées dans les Grassfields du Cameroun depuis près de vingt ans, cette première étude ne prétend pas épuiser des sujets qui mériteraient d'être analysés dans la durée. Certaines tensions restent particulièrement vives autour du projet de l'Ouest-Cameroun. Pour cette raison, j'ai protégé certaines de mes sources et délibérément esquivé des aspects encore insuffisamment documentés.
9. Voir, en ligne, http://www.legabon.org et http://www.gabonart.org
10. Le Centre des civilisations Bantu fondé par Omar Bongo en 1982 ; malgré les importants financements consentis par le Gabon et l'adhésion d'une douzaine d'États-parties, le projet n'a jamais vraiment fonctionné.
11. Voir, en ligne, www.novacom-associes.net ; Novacom Associés a réalisé d'autres musées virtuels depuis lors ; pour une présentation du parcours de son fondateur, J.L. Lesage, voir Roger Bongos, *Afrique Rédaction*, en ligne, http://www.afriqueredaction.com/article-avec-jean-louis-lesage-le-gabon-trouve-son-premier-musee-virtuel-en-3d-des-arts-et-traditions-un-81048070.html

pour un coût global non communiqué, mais dont la seule part technique est évaluée à environ 300 000 euros, somme supportée pour moitié par les entreprises Gabon Télécom, Libertis et Total Gabon[12]. Le projet aurait mobilisé une équipe internationale (essentiellement franco-gabonaise) d'une trentaine de personnes pendant neuf mois. Placée sous la coordination d'Ernest Walker-Onewin, aujourd'hui ministre de la Culture, la partie gabonaise comprenait anthropologues, musicologues et conservateurs du Musée national de Libreville ainsi que des détenteurs de savoir rituel. L'essentiel du cahier des charges a pourtant été réalisé par l'agence Novacom : 1000 heures de travail de numérisation pour 90 mn de visite, écriture finale du texte, tournages… Au-delà du contenant, l'implication multiforme de l'agence se mesure à l'aune de l'excellente introduction de son directeur au Gabon. Six années après sa conception, celui-ci chiffre à 6 millions le nombre de visites[13] du musée virtuel, soit bien plus que le musée réel depuis sa création.

Le musée virtuel *des Art et traditions du Gabon* comprend cinq sections d'exposition : « Origines », « Archéologie », « Rites », « Cultes des ancêtres », « Vie quotidienne », qui devaient être complétées par une médiathèque de documentation des œuvres.

On peut s'interroger sur la pertinence d'une distinction entre origines et archéologie, rites et cultes des ancêtres. Tel quel, ce parcours muséographique reproduit un modèle colonial courant en Afrique francophone à partir des années 1940, caractérisé par une perception ethnographique insistant sur le « sacré ». Intentionnelle ou non, cette influence est perceptible dans le style architectural, au travers de la forme arrondie du hall, ou encore de la police du « Pavillon des Arts & Traditions »[14] (Figure 1).

Figure.1. Hall d'entrée. Musée virtuel du Gabon (www.gabonart.com)

La reprise de ce modèle colonial influe évidemment sur les modes de présentation et le contenu, reconduisant sans réserve des présupposés contredits

12. Les données chiffrées sont issues du dossier de presse (2006). J'en profite pour remercier J.-L. Lesage pour les éléments mis à ma disposition.
13. La durée moyenne de visite n'est pas précisée. Le site du musée virtuel apparaît au 3 084 632e rang du classement Alexa.
14. Le découpage en « Pavillons » du projet du Parc virtuel de la Culture du Gabon n'est pas sans évoquer l'Exposition universelle de 1931.

par les recherches archéologiques récentes, à l'instar des « pygmées premiers habitants de la forêt » ou de la célébration des plus anciens outils taillés d'Afrique centrale. De tels exemples pourraient être multipliés : ils attestent à la fois de l'actualisation du grand récit national, incarné par « Owali »[15], et de l'emprise de normes de représentation de la culture et de l'origine, « imaginaire rétrospectif » de l'Occident (Jewsiewicki et Moniot 1987 : 235-236) auquel l'espace numérique offre un nouveau cadre de vraisemblance.

Les ambitions du virtuel

On remarquera que l'architecture d'ensemble du site, comme l'appellation du lieu, se garde de toute mention de son caractère virtuel. L'image numérique magnifie le musée réel, y compris dans son parcours : à partir du hall central, le visiteur choisit de rester au rez-de-chaussée (sections Origine, Rites), de descendre dans une grotte au sous-sol (Archéologie), ou de suivre un long couloir vitré pour emprunter un ascenseur. Celui-ci le mène à l'étage dévolu à la « Vie quotidienne » et aux « Cultes des ancêtres » coiffé d'une grande verrière (Figure 2). Cette arène complexe n'est pas sans évoquer un vaisseau spatial, ou un stade dans sa partie supérieure ; en tout état de cause, un monde autosuffisant lové autour de son propre axe.

Le visiteur virtuel n'aperçoit pourtant jamais que des fragments de cette superstructure. Ceux-ci font une large place aux baies vitrées et à l'ouverture à une nature omniprésente. Effacement des limites et transparence symbolisent une conception du patrimoine complémentaire et participative, lui accordant les vertus morales des deux postures.

Figure 2. Plan d'ensemble du Musée virtuel

Le musée virtuel expose une identité gabonaise idéelle, fondée sur une harmonie célébrée entre nature et culture. D'entrée de jeu, le paysage de forêt et de mangrove, monumentalisé, est conçu pour imprégner le visiteur « des éléments à l'origine de la culture : l'eau, les arbres, la terre et les Esprits » (dossier de presse 2006 : 4). Cette position de principe, fondée sur un imaginaire ancien de la « nature » africaine, traduit également un principe programmatique *ad hoc* intitulé « Développement durable culturel

15. Hors du musée virtuel, Owali se prénomme moins romantiquement Christiane et est journaliste à *Africa n°1*.

intelligent » (DDCI)[16] .

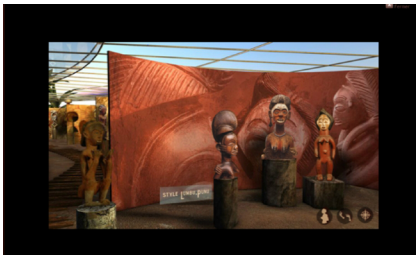
Ce choix pragmatique repose sur la valorisation à l'échelle mondiale de la conservation de la biodiversité tout autant que sur la catégorie compensatoire de « paysage culturel » élaborée par l'Unesco, qui comptabilise les sites de cette catégorie comme des biens *culturels*. Le report de l'élaboration de la médiathèque du musée virtuel au profit de la visite virtuelle des parcs nationaux, *Gabon designed by Nature,* illustre ce changement de priorité. Présenté comme le « pionnier des Muséums d'histoire naturelle du futur », plus ambitieux que le musée virtuel et techniquement plus élaboré, ce projet totalise 6 heures de contenu interactif et une surface équivalente à 15 000 m^2. Il comporte également une section culturelle, le *Pavillon des Peuples et des Cultures*[17].

Dans les deux sites, les pavillons se prévalent de leur qualité de musée pour maintenir une ambiguïté terminologique – les notions de collection, d'authenticité, sinon d'objet y prennent des significations différentes. Les concepteurs du site estiment ainsi que 85% des « objets » (sur 250) exposés dans le Musée virtuel des arts et traditions du Gabon sont issus des collections du Musée national de Libreville, le reste provenant de collections particulières et de musées étrangers. La liste des crédits mentionne cependant aussi bien des « donneurs privés » anonymes, la collection de Gérard Boyer à Paris – dont on peut remarquer qu'elle trouve là une arène de légitimation –, que certains musées (de l'Homme, d'Aquitaine, de Neuchâtel, de Madrid), ainsi qu'un catalogue d'exposition et deux ouvrages consacrés à l'art du Gabon. De fait, la confusion porte autant sur la *nature* que sur la localisation des pièces exposées. Les objets tangibles du musée national et des collections privées numérisés pour l'occasion acquièrent le même statut que des clichés photographiques reproduits ; des catalogues « valent » des expositions ; les objets anciens ne peuvent être distingués des récents non plus que, dans les archives audiovisuelles, les cérémonies réelles des scènes rejouées à différentes époques.

Le dispositif scénographique joue également avec les dimensions des œuvres sans jamais fournir d'échelle, ou en saturant les arrière-plans d'images

16. Dossier de presse (2006 : 2-3).
17. *Gabon designed by Nature* a été initié par le président Ali Bongo Odimba et réalisé par l'agence Novacom Associés (www.gabon-nature.com et dossier de presse). Sa visite commence ainsi : « Vous pénétrez au cœur d'un paradis terrestre, la forêt tropicale du Gabon, deuxième poumon vert de la planète. Vous avancez sur les pas des explorateurs du XIX^e siècle. Comme eux, découvrez les étendues sauvages authentiques, une nature vierge, une terre intacte… »

multiples, plus décoratives que didactiques. Bracelets et pointes de flèches plus hautes que des maisons, pierres taillées et masques disproportionnés déréalisent d'autant plus les œuvres qu'ils s'inscrivent dans les proportions encore réalistes de l'architecture virtuelle (Figures 3 et 4). À quoi sert donc un tel musée ?



Figures 3 et 4. Exemples de scénographie virtuelle. Des bracelets et colliers se trouvent à la droite de la conférencière, dont l'absence, jointe aux arrière-plans, achève d'enlever toute échelle, même erronée, aux objets présentés. (www.gabonart.com)

En exposant ainsi sa bonne volonté et sa capacité à remplir un devoir patrimonial valorisé à l'échelle mondiale, en lui attribuant également une vertu réconciliatrice, l'État du Gabon se met également en position d'en revendiquer droits et dividendes. Plus encore que par sa forme, la proposition véritablement originale du musée virtuel est en effet présentée dans une rubrique facultative préalable à la visite : « Pourquoi un tel musée ? »

Mais notre ambition est encore davantage, c'est un espoir, comme le préconise l'Unesco […] le Gabon, grâce à la cyberculture souhaite recevoir en retour, sous forme numérique, des collectionneurs des institutions publiques ou parapubliques, des œuvres historiques du patrimoine gabonais aujourd'hui dispersées de par le monde, récréant ainsi un droit à la mémoire culturelle pour nos enfants et nous tous. (gabonart.com)

Pour intéressant qu'il soit, ce « droit à la culture » paraît moins neuf que les modalités de la restitution proposant une double substitution : l'image à la place de l'objet, le musée virtuel à la place du musée. L'appel légitime la finalité morale du musée virtuel, *espace du milieu* (Maffesoli cité par Hugon 2010 : 9) dorénavant ouvert à l'imaginaire de nouvelles communautés globalisées, pacifiées des passions postcoloniales. L'image virtuelle acquiert là, en puissance, un pouvoir politique et social sans équivalent.

Reflet sans doute de l'ambivalence de la démarche, cette invitation a été peu suivie. Jean-Louis Lesage évoque à ce propos des réactions opposées : insuffisante pour des spécialistes africains du patrimoine ; trop précise pour

certains collectionneurs privés soucieux de conserver l'anonymat ; sans intérêt pour des visiteurs n'en connaissant pas les enjeux[18]. En évitant de reproduire des œuvres gabonaises prestigieuses conservées dans des collections privées[19], le musée virtuel se garde de prendre clairement position dans un débat houleux. La proposition se superpose également au « partage » de données numériques de documentation des collections, fournies en version hors ligne par de grands musées occidentaux[20], mais où la propriété et le droit sur l'image restent conservés par le musée détenteur des collections. Déplacé, le débat sur la propriété des objets reste ouvert.

Du virtuel au tangible

Cette scénographie permet toutefois d'aborder la question des publics et des expertises sur le contenu. Quand elle est disponible au Gabon dans les centres urbains, la connexion ne permet guère l'accès à la totalité du musée virtuel. Celui-ci s'adresse à un public extérieur, membres de la diaspora et/ou amateurs occidentaux, c'est-à-dire à des visiteurs et investisseurs potentiels qu'il d'agit d'attirer. Ainsi que le soulignait déjà une étude menée sur les premiers sites Internet de musées africains, le numérique tend à accentuer les disparités sociales (Cafuri 2004 : 996). Il se meut également dans un espace encore colonial (Hall 1999 : 39), influencé par les maîtres d'œuvre et la domiciliation du site. Ainsi, la « démocratisation » de l'accès à l'art, présentée comme un des objectifs du musée virtuel du Gabon, semble offrir avant tout un « merveilleux moyen pour le Gabon d'obtenir une réelle visibilité sur Internet mais aussi de moderniser son image »[21].

Cette stratégie de communication est par ailleurs relayée par des réalisations complémentaires, virtuelles ou tangibles, également réalisées par Novacom Associés. Ainsi dès 2005, un « Carnet de voyage » au Gabon[22], associant diverses créations contemporaines à une présentation interactive de masques, rituels et musiques, était présenté sur le même portail, offrant

18. Entretien avec J.L. Lesage (2 juillet 2013).
19. Par exemple le fameux masque Ngil de la collection Vérité vendu au prix record de 5 904 176 euros.
20. Par exemple par le Musée du quai Branly qui favorise « l'échange de données numériques entre professionnels » à travers une version « hors ligne » développée dans le cadre du programme « Les musées au service du développement » (voir La coopération internationale. Des partenaires sur les cinq continents, rapport d'activité du Musée du Quai Branly, 2011).
21. http://www.buzzeum.com/2007/05/30/le-musee-virtuel-des-arts-et-traditions-du-gabon/
22. Présenté sur le site gabonart. Le carnet de voyage existe également en DVD.

une version plus ludique des œuvres présentées dans le musée virtuel.

De façon plus significative, le musée virtuel a donné lieu à deux expositions temporaires. La première, intitulée « Gabon Passions », a été présentée au musée du Touquet (France) en 2007. Elle regroupait des pièces de la collection Boyer, l'œuvre d'un photographe et des extraits du musée virtuel pour dessiner, selon le musée-hôte, un espace à la fois didactique et passionnel[23].

La seconde exposition, « Gabon, Ma Terre, Mon Futur », fut conçue pour les célébrations du cinquantenaire de l'Indépendance du Gabon, et eut lieu à Libreville d'août à décembre 2010. Réalisée à l'initiative de la première dame, Sylvia Bongo Ondimba, et présentée comme une « manifestation inégalée au Gabon »[24], l'exposition reprend des articulations thématiques déjà familières aux visiteurs virtuels : « Le jardin des origines », *Designed by Nature*, « Le patrimoine des cultures », « Regards sur le passé » (du XVI^{e} siècle à 1960), « La République cinquantenaire », « La nouvelle ère ». L'exposition, qui aurait drainé 35 000 visiteurs, se termine par un « Arbre à souhaits ». Elle souligne, comme la précédente, l'apparition de nouveaux acteurs du patrimoine, les experts des expositions virtuelles devenant sans apparente difficulté maîtres d'œuvre des expositions tangibles.

Expositions réelles et musée virtuel se garantissent ainsi réciproquement, tout autant qu'ils légitiment la valeur d'exposition. La notion benjaminienne trouve ici une nouvelle amplification : un État s'expose au travers d'objets retrouvant une aura dans le monde virtuel. L'intention patrimoniale n'a plus besoin du musée réel, sinon pour signifier sa propre qualité.

Le recul manque pour étudier l'impact d'une muséalisation de la nation en dehors de tout musée tangible (Dubé 2011 : 86), pour préciser à quel degré un musée imaginaire idéal, somme de représentations dispersées, élaboré enfin dans un cadre technique occidental, contribue à la constitution d'un modèle de patrimonialisation national alternatif et accessible à un public renouvelé. Il semble pourtant dès à présent exportable : des pays voisins ont fait part de leur intérêt à la société de production française, et il paraît aisé de pronostiquer que la modernité du support multimédia, tout comme la fluidité de son contenu, retiendront dans les prochaines années l'intérêt d'un nombre croissant d'initiatives patrimoniales, nationales ou locales.

23. « Elle permettra au plus large public de découvrir différents aspects de la vie de ce pays envoûtant… » (http://www.africultures.com/php/index.php?nav=evenement&no=12494)
24. http://infosgabon.com/?p=5009

La route des chefferies (Ouest-Cameroun)

La « Route des chefferies » (RDC) s'oppose à l'exemple précédent par la prééminence des réalisations tangibles ; elle s'en rapproche par l'influence des représentations et du numérique. Ambitieux dès l'origine, sinon démesuré sur certains plans, le projet présenté comme issu de la diaspora camerounaise en France et soutenu par les collectivités territoriales de Dschang (Cameroun) et de Nantes (France), s'auto-désigne comme un « pôle culturel et touristique inédit » (Piou et al. 2012 : 30), mais également d'aménagement urbain et de développement durable.

Ce programme s'expose sur un site Internet, vitrine d'un « voyage hors des sentiers battus à la découverte de l'Ouest Cameroun et de la culture bamiléké » (Figure 5). Conçu et hébergé en France, le site édite une lettre d'information irrégulière depuis 2006 et présente huit rubriques placées sous une bannière mobile de douze photographies alternant sites naturels, cérémonies et lieux culturels. L'offre touristique est variée et occupe une place importante au sein d'une rubrique entière alors que des activités telles que l'agrotourisme ou les activités nautiques sont réparties dans les onglets consacrés aux structures patrimoniales. L'ensemble de l'offre paraît être essentiellement destinée à un public expatrié comme en attestent les informations sur les visas et les modalités sanitaires[25]. Aujourd'hui, présenté comme rédigé au Cameroun par la chargée de communication du musée, après l'avoir été à Nantes, le contenu de la plateforme met en tension une présentation internationale à vocation touristique et une actualité plus locale focalisée autour du musée central (visites des autorités administratives et diplomatiques, dernière parution, etc.)[26], ainsi qu'une disparité entre la structure centrale, le Musée

Figure 5. Site de la Route des chefferies http://www.routedeschefferies.com

25. http://www.routedeschefferies.com/fr/index.php?option=com_content&view=article&id=44&Itemid=90

26. Entre mars et mai 2011, le site aurait été visité par 1012 internautes. L'origine géographique des visiteurs était majoritairement française (41, 64%), puis camerounaise (17,60%) (chiffres communiqués par l'agence Augea, Nantes). Ce chiffre est à corréler aux statistiques de fréquentation du site présentés par la « Route des chefferies » : entre novembre 2010 et 2011, soit une période beaucoup plus longue, 8520 visiteurs ont été recensés, dont les deux tiers sont des jeunes ; 95 % des visiteurs étaient nationaux (Piou et al. 2012 : 39).

des Civilisations de la ville de Dschang et les cases patrimoniales dont ce site constitue la seule inscription numérique[27].

Cette double filiation tourisme/culture laisse entrevoir certaines des ambiguïtés d'un projet qui connut plusieurs réorientations, allant dans le sens d'une réification progressive de l'entité « chefferie bamiléké » et d'une indétermination des contenus, entre présentation numérique, expositions réelles et mises en spectacle.

« L'approche intégrée » du patrimoine

Le Musée des Civilisations est situé sur les berges du lac de la ville de Dschang, à peu de distance de l'Alliance française. Il est entouré d'un Jardin des civilisations, de la base nautique et de l'aire de beach volley, ainsi que d'un village artisanal en cours de réalisation (Figure 6). Il constitue ainsi l'épicentre de « cases patrimoniales » situées dans des chefferies avoisinantes, cette désignation[28] affirmant à la fois l'enracinement d'une conscience patrimoniale et leur différence avec les anciens « trésors de chefferies », dépôts ouverts à la visite établis depuis plusieurs décennies dans différents micro-royaumes.

Figure 6. Dossier mécénat (library.wobook.com/WBRM0od5m72h-19)

Le projet est justifié par le constat d'une absence de politique nationale du patrimoine (Piou et al. 2012 : 30-31). Méconnaissance ou volonté délibérée, cette appréciation sévère fait table rase des différentes réflexions ou projets menés depuis l'indépendance, imposant le caractère providentiel d'un projet satisfaisant aussi bien aux recommandations de la Convention Unesco 2003 qu'aux besoins présumés des communautés locales.

Dans les faits, les communautés concernent essentiellement des élites locales ou urbaines en quête de différentes formes de légitimité. La mobilisation de la diaspora[29] comme des chefs traditionnels fut réalisée

27. Cette absence de visibilité constitue un des griefs fréquemment mentionnés dans les chefferies concernées (entretiens d'août 2013). Des chefferies partenaires de la « Route des chefferies » possèdent un site Internet, souvent peu actualisé, à l'exemple de Bandjoun (http://bandjoun.org/), ou Batoufam (http://www.batoufam.org).
28. Le terme a à l'origine été forgé dans le cadre du projet du Musée national du Cameroun comme un substitut à la désignation « case traditionnelle ».
29. La notion de diaspora doit être ici comprise dans le sens large qu'elle prend au

dans un second temps par le promoteur du projet, l'architecte d'origine camerounaise Sylvain Djache Nzefa, installé à Nantes. Directeur du bureau d'architecture AUGEA International dans cette ville, mais également conseiller de la mairie de Dschang au Cameroun, il est l'auteur d'un ouvrage intitulé *Les chefferies Bamiléké dans l'enfer du modernisme. Pour une chefferie de demain* (2001), dans lequel il dresse un constat alarmant du « chaos culturel, social, traditionnel et religieux »[30] des chefferies, qui sera repris dans les publications ultérieures du projet.

Le patrimoine matériel et immatériel est en déperdition, en décadence, dans un chaos culturel. Il est absorbé par l'absence de structure locale capable de résister à la pression des marchands d'arts, des collectionneurs, des musées d'ethnologie dans le monde. Notre société souffre d'une véritable crise culturelle qui perdure depuis une vingtaine d'années et à laquelle il convient d'apporter, enfin, une réponse. (Charte de la Route des chefferies 2006)

Allié à un programme de développement urbain de la ville de Dschang portant principalement sur l'aménagement des berges du lac municipal, ce diagnostic alarmiste a rencontré l'intérêt de la coopération décentralisée de la ville de Nantes qui devient maître d'ouvrage du projet à la faveur de deux conventions (1999, 2002). La maîtrise d'œuvre est confiée à une association ad hoc créée en 1999, l'Association Pays de la Loire-Cameroun (APLC), installée dans les mêmes locaux que le cabinet d'architecture AUGEA (cette proximité posera question lors de différents audits[31]). Le montant total du financement reste difficile à évaluer, les fonds provenant essentiellement de la coopération décentralisée, des ministères des Affaires étrangères et européennes et de l'Intérieur français[32]. Le projet se prévaut

Cameroun lorsqu'elle se rapporte aux peuples bamiléké : est en diaspora tout ressortissant ne résidant pas sur le territoire de sa chefferie d'origine.

30. http://www.routedeschefferies.com/fr/index.php?option=com_content&view=article&id=6:quest-ce-que-la-route-des-chefferies&catid=1&Itemid=108

31. L'APLC, association de loi 1901 subventionnée par la Ville de Nantes, se trouve placée dans une position cardinale. Elle partage les mêmes locaux qu'AUGEA, cabinet d'architecture qui pilote le projet. S. Djache Nzefa, s'il n'en assure pas officiellement la direction, la dirige de fait en sa qualité de coordonnateur de la route des chefferies (http://www.paysdelaloire-cameroun.info/).

32. Au total plus de 1,5 millions d'euros en 2011 pour la totalité du projet d'aménagement urbain de la ville de Dschang (y compris le musée et certes cases patrimoniales), au titre de la coopération décentralisée française, d'un financement du Ministère des Affaires étrangères et européennes Français. D'autres fonds proviennent du Ministère de l'outre-mer, des collectivités territoriales et de l'immigration (programme Prodeso), de l'Union européenne pour le centre

également d'un mécénat, principalement d'entreprises françaises (Air France, Total, Orange notamment), de même que de dons de personnalités physiques et morales du Cameroun et de sa diaspora (pour environ 8% du total). En 2010, la ville de Nantes, le principal bailleur, se retire cependant du projet culturel en raison de difficultés structurelles importantes, et n'assistera pas à l'inauguration du musée[33]. La région Pays de la Loire reste pourtant impliquée et le projet bénéficie de subventions européennes.

Cette brève présentation souligne la complexité d'un projet marqué par la quasi-absence des pouvoirs publics camerounais. Si le ministère du Tourisme fut un temps impliqué, l'omission du petit musée régional de la ville dans le plan d'implantation des berges du lac Dschang semble marquer l'indifférence du ministère de la Culture[34]. Une telle situation ne souligne pas seulement une disparition du national entre les échelons du local et de l'international, ou encore le pouvoir grandissant du communautaire et du diasporique, mais aussi l'instrumentalisation du tourisme pour la mise en place d'une institution culturelle à vocation nationale. En contradiction avec les objectifs de développement communautaire mis en avant, cette offre précède une demande touristique encore très faible[35]. Cette absence des pouvoirs publics met enfin en évidence l'importance des relations interpersonnelles à l'origine du projet.

La diversité des « élites » mentionnées masque d'ailleurs leur hétérogénéité : il en est ainsi des chefs traditionnels dits « bamiléké », dont l'investissement est présenté comme à la fois individuel et communautaire. L'établissement d'une case patrimoniale est en effet conditionné par la

artisanal, etc.

33. Les critiques majeures portent également sur la démesure du projet, son extension hors de la ville de Dschang, la faible place laissée à la municipalité, une gestion personnelle entretenant une confusion des opérateurs AUGEA et APLC. Nantes continue cependant de coopérer avec la ville de Dschang pour son aménagement urbain et touristique.
34. Le Musée public de Dschang est une petite bâtisse coloniale située entre l'Alliance française et le nouveau Musée des Civilisations, face au tertre supportant les drapeaux camerounais et français et l'espace culturel « Manu Dibango ». Ces collections sont disparates et mal présentées : de fait, comme tous les musées régionaux, le musée public manque cruellement de moyens.
35. Le nombre de touristes au Cameroun est difficile à estimer : 238 198 entrées par air en 2011, selon des statistiques du Ministère du Tourisme. La catégorie des touristes paraît extensive à d'autres formes de visites familiales puisque sont également présentées les arrivées par mer (53 607) et par terre (280 924). 45 % des visiteurs seraient français, dont une grande partie d'expatriés vivant au Cameroun et visitant plusieurs sites (voir http://www.mintour.gov.cm/index.php/Quick-Access/Statistics).

ratification d'une « Charte de la route des chefferies », dont la signature à la chefferie supérieure de Foto à Dschang fut largement médiatisée en octobre 2006. On remarquera à ce sujet que la plupart des chefferies partenaires se trouvent être administrativement classées dans les chefferies de second degré (Bamendjida, Batoufam, Bamendjou, Bangwa, etc.)[36], et que trois d'entre elles sont situées à l'écart des axes routiers principaux, soulignant à quel point la participation au projet intègre des stratégies de recomposition politiques locales.

Encore faudrait-il préciser les contextes d'implantation et de mise en situation. À Bamendjou, la case patrimoniale inaugurée en 2009 prend place dans un paysage patrimonial préexistant et potentiellement concurrentiel : les rares visiteurs font ainsi l'expérience de la visite successive de la case patrimoniale du projet RDC et d'une partie du palais, puis de l'édifice royal conservant les collections non exposées, impressionnantes en qualité, en diversité et en nombre (Figure 7). À Batoufam, il s'agit moins d'une case patrimoniale que d'un parcours à l'intérieur de la chefferie, d'un « musée-site » intégré dans un complexe incluant aires de jeux, restaurant, cases d'hôtes et réception éventuelle par un chef jouant benoîtement son propre rôle[37].

Ce tourisme culturel reconfigure de fait la « tradition » pour ses propres besoins – à l'exemple d'un masque punu du Gabon accueillant le visiteur sur le porche d'entrée –, et contribue à folkloriser davantage un pouvoir coutumier en perte d'influence politique, qui trouve là une nouvelle arène d'expression en même temps que des espoirs économiques. Le projet de la Route des chefferies est contraint de laisser une

Figure 7. Bamendjou (Photo de A. Galitzine-Loumpet, 2012)

36. Comme tout héritage colonial, la hiérarchisation par degrés de chefferies auxiliaires de l'administration territoriale peut être arbitraire – elle est dans tous les cas suivie avec attention. La ville de Dschang est ainsi constituée de différents groupements et chefferies de degrés différents : Foto est une chefferie supérieure de 1er degré, Foreké du 2e degré.
37. La chefferie s'enorgueillit d'être un lieu de villégiature de différents ambassadeurs en poste, fait porté au crédit du chef plus qu'à celui du projet de la Route des chefferies.

importante marge de manœuvre aux chefs, et de courir ainsi le risque d'être débordé sur ses marges. Ce danger est aussi réel que la responsabilité du projet, comme en atteste *a contrario* la fréquente réitération d'une nécessaire relation de confiance et de transparence entre les parties prenantes (*Atelier d'élaboration de plans d'action…* 2009 : 2). En tout état de cause, ces recompositions de la tradition alimentent une surenchère entre chefferies limitrophes, contribuant également à brouiller les thématiques : « Forges, Arts et Traditions » (Bandjoun), « Arts, Chasse et Tradition » (Bangwa), bientôt « Arts, Nature, Environnement » (Bapa), « Une chefferie, des créateurs » (Bamendjou), « Une architecture de pouvoir et de cohésion sociale » (Batoufam). Seule l'exposition « Arts, tradition, esclavages » de Bamendjida, élaborée avec l'association nantaise *Les anneaux de la mémoire*, parvient à rompre une certaine monotonie des contenus tout en soulevant d'autres questions[38]. Les panneaux descriptifs, expurgés de toutes scories pour rencontrer l'aval de chefs dont les biographies occupent une partie conséquente des expositions, s'en tiennent partout à un niveau de généralités tel que les textes peuvent être rédigés à l'extérieur du pays par des personnes sans aucune connaissance préalable de la région[39].

Ethnie virtuelle / ethnie idéelle

Plus largement, ces recompositions-réinventions légitiment une perception réductrice de « la chefferie bamiléké ». Ce terme générique inventé par un explorateur allemand à la fin du XIX^{e} siècle regroupe une centaine de peuples et plusieurs familles linguistiques et n'a cessé de poser question, de la période des maquis indépendantistes jusqu'à aujourd'hui. Le projet de la Route des chefferies l'impose cependant comme un cadre univoque et consensuel « permettant aux visiteurs, surtout aux communautés locales, de renouer avec leurs racines tout en découvrant les cultures d'autres régions » (Piou et al. 2012 : 33). Outre que cette essentialisation met en évidence l'absence d'un espace narratif pluriel, elle disqualifie au passage l'idéal apolitique de l'ethnie (Malaquais 1992 : 359) célébré dans le projet. À l'échelle régionale, l'adjectif « bamiléké »

38. L'exposition a été mise en place par une association nantaise, *Les Anneaux de la mémoire* (http://www.anneauxdelamemoire.org/), qui travaille sur le passé esclavagiste de la ville et de la région. On peut s'interroger cependant sur le déséquilibre de la comparaison entre le premier port de la traite et un petit royaume des Grassfields.

39. Dans une des chefferies au moins, mais probablement dans d'autres, les panneaux furent rédigés par une personne qui ne s'était jamais rendue au Cameroun et n'avait pas spécialement de connaissances sur les cultures de la région.

devient synonyme du terme « Grassfields » désignant les régions de l'Ouest et du Nord-Ouest ; à l'échelle nationale, par un procédé allusif, le syntagme « La route des chefferies (de l'Ouest) » se transforme en celui de « La route des chefferies traditionnelles (du Cameroun) ». Il devient alors possible d'annoncer, par exemple dans l'agenda des festivals culturels de l'Ouest, la fête des Batangas de Kribi du Sud-Cameroun[40].

De tels glissements sémantiques ne sont pas sans conséquence et se trouvent déjà à l'œuvre dans la désignation du musée de la ville de Dschang. À l'origine, le projet prévoyait un « centre d'interprétation des cultures (ou des civilisations) des hautes terres de l'Ouest Cameroun », bientôt abrégé en « Centre des Civilisations »[41], dénomination apparemment neutre dont les attributions sont progressivement étendues à tout le Cameroun. Cette vocation nationale pourrait s'expliquer par plusieurs raisons : désir d'éviter la trop forte régionalisation d'une aire politiquement active depuis les Indépendances, de ne pas mécontenter les autorités centrales, redondance des collections et des contenus entre le musée de Dschang et les cases patrimoniales, volonté de reconnaissance, etc. À l'inverse, l'omission de la mention « du Cameroun » souligne la crainte de se substituer trop clairement au Musée national – et ceci bien que le parcours muséographique reprenne en quasi-totalité le projet du Musée du Cameroun élaboré en 1992.

On remarquera que cette inscription nationale déplace la fonction régalienne de l'État vers une « communauté » peu définie, tour à tour locale, « traditionnelle », diasporique, scolaire etc. En tout état de cause, le projet s'investit lui-même d'une mission de « sauvegarde et […] valorisation du patrimoine culturel au Cameroun », selon l'intitulé de l'article écrit par ses promoteurs (Piou et al. 2012). Il déclare également sa volonté de candidature à l'inscription sur la liste du patrimoine mondial de l'Unesco[42]. Une telle ambition nécessiterait un engagement fort de l'État, mais elle exclurait également les chefferies non-signataires de la charte du projet, produisant de nouvelles hiérarchies entre acteurs et patrimoines. Cette éventualité interroge de même la neutralité présumée des expertises et des participations françaises ou européennes, parties prenantes d'une opération dont les enjeux locaux leur échappent en partie.

40. À quelque 500 km des Grassfields (voir http://www.routedeschefferies.com/fr/index.php?option=com_content&view=article&id=252:les-festivals-culturels-de-louest-avril-juillet-2013&catid=42:news-rdc&Itemid=43).
41. Majuscules et pluriels proviennent des documents du projet.
42. Selon les termes du dossier de l'Union européenne (voir eas.europa.eu/delegations/cameroon/documents/press_corner/dossier_de_presse_fr.pdf).

Le musée-masque

Un autre des points problématiques de ce projet concerne les collections et expositions du projet, sinon le statut de la collection.

Le programme d'inventaire et la sélection des pièces exposées s'articulent autour d'un principe d'authenticité de l'ensemble des objets conservés dans la chefferie quelle que puisse être leur nature. Or les « trésors de chefferie » contiennent fréquemment des objets similaires à l'échelle régionale, en raison de structures sociales proches, de politiques internes d'échanges de biens, du remplacement de pièces détruites ou vendues depuis l'époque coloniale ou encore d'engouements pour certains types d'objets. La plupart des objets réalisés à partir des années 1950 ont été fabriqués ou acquis hors de la chefferie, sinon de la région et proviennent de différents centres spécialisés de la zone (Babungo, Foumban…), sinon de plus loin encore. En elles-mêmes, ces acquisitions n'ont rien d'illégitime du point de vue de la chefferie : utilisées par des détenteurs de pouvoir, elles pourraient permettre de revisiter une représentation figée de la tradition. La difficulté vient du statut d'ancienneté et d'authenticité qui leur est appliqué[43].

Le Musée des Civilisations présente ses expositions sur une surface de 1200 m^2 et sur deux étages, dont un entièrement dévolu aux peuples des Grassfields du Cameroun, point qui atteste déjà du déséquilibre entre le local et le national. Le vocabulaire utilisé reprend avec aisance une rhétorique d'inspiration coloniale.

Le visiteur est invité à découvrir le peuple camerounais dans son identité à la fois plurielle et fusionnelle : les seigneurs de la forêt et leur *expression totémique*, les peuples de la mer avec la renaissance du Ngondo, les *rois de la savane* avec ses Lamidos et *cases pittoresques*, l'ouest Cameroun avec *ses chefferies mystérieuses* (Piou et al. 2012 : 33)[44].

Le support d'exposition préférentiel est celui du panneau alliant textes et images : c'est donc un musée sans vitrines et surtout presque sans objets (environ 500 objets pour plus de 1500 images et 10 diaporamas). Le musée ne revendique d'ailleurs pas une collection qui lui soit propre et l'origine des objets est reconnue comme multiple (prêts par les chefferies, copies d'objets emblématiques, commandes…). Posés à même le sol ou sur des présentoirs souvent inadaptés, les objets sans cartels restent peu attractifs

43. « Chaque objet a été choisi pour sa qualité pédagogique, son authenticité et sa valeur culturelle » (Piou et al. 2012 : 34).
44. C'est moi qui souligne.

pour le visiteur, et d'ailleurs non expliqués[45]. L'équipe paraît consciente des critiques possibles et développe une argumentation préventive articulée autour d'une « muséographie africaine ».

Le Musée des civilisations développe une *expérience muséographique africaine* visant à mettre le public au cœur de la démarche à travers des supports didactiques et des décors contextuels […]. Il ne s'agit pas tant de donner à voir mais bien de créer une expérience de visite en provoquant sensations et émotions (Piou et al. : 34).

Ce primat de l'émotion expliquerait-il l'exposition de statuettes mumuye (Nigeria) pour illustrer les peuples Fang-Beti du Sud Cameroun ou d'un masque punu du Gabon pour le Royaume Bamoun ? Parmi d'autres, de telles erreurs d'attribution pourraient n'être qu'anecdotiques si elles ne s'appuyaient sur d'autres « pratiques scénographiques populistes » pour reprendre une expression utilisée ailleurs (Dubuc et Turgeon 2004 : 9)[46]. On pressent que l'objectif est ailleurs, dans la mise en scène d'une fierté régionale, parée pour l'occasion d'une légitimité pseudo-scientifique, à l'instar du panneau intitulé « Matérialité du caractère céphale des peuples des Grassfields », ou des analyses iconographiques très personnelles de S. Djache largement développées sur le site Internet comme dans l'exposition[47].

Le second argument de cette muséographie africaine déplace l'expérience du visiteur vers l'extérieur : l'architecture est présentée comme un support de savoir et « l'acte de bâtir » proprement dit comme l'objet principiel du musée. Une telle proposition n'est pas nouvelle, comme je l'ai souligné plus haut. Ici pourtant, la « symphonie de symboles » de l'édifice atteint un lyrisme quasi initiatique (Figure 8).

La façade elle-même est traitée comme un masque […]. Il y a une volonté de masquer ce qui se trouve derrière. N'oublions pas que chez le négro-africain, les masques parlent ; le porteur est possédé par son masque. Ici le porteur, c'est le musée. (Piou et al. 2012 : 34)

Le musée possédé par son architecture, ici tangible, ailleurs virtuelle, ultime point de convergence entre utopie, désir de rassemblement et de ressemblance, mais aussi entre projet patrimonial et impératif touristique.

45. Les cartels individuels sont absents, remplacés par des panneaux génériques présentant parfois la catégorie d'objets (par exemple : masques, trônes…)
46. Par exemple une reconstitution de trône de chef sur fond de batik royal représentant un « lion indomptable ».
47. Voir la section des Grassfields sur le site Internet de la Route des Chefferies (ww.routedeschefferies.com/fr/index.php?option=com_content&view=article&id=110&Itemid=117).

De quoi tout ceci est-il le masque ?

On s'en doute, les réponses engagent des responsabilités à la fois nationales et bilatérales, l'ensemble des acteurs se trouvant pris au piège des contradictions d'une rhétorique vertueuse de développement et d'une surabondance d'attentes potentiellement antagonistes.

Figure 8. Musée des Civilisations, Dschang (Photo de A. Galitzine-Loumpet, 2012)

Le musée-signe

Ces deux exemples de virtualisation du patrimoine circonscrivent ainsi, malgré leurs divergences, un nouveau statut du musée, celui du *musée-signe*.

Participant d'une réflexivité patrimoniale et de son « dédoublement spectaculaire » (Jeudy 2008 : 14), la finalité majeure du musée-signe serait de mettre en scène un consensus patrimonial et non nécessairement de le faire advenir sur le terrain – le musée-signe n'est pas un musée, ni une visite virtuelle, il en est la projection subjective, en quelque sorte le nouvel objet. Pour des nations encore jeunes, anciennement colonisées, cette inversion des processus de patrimonialisation conventionnels est favorisée, sinon légitimée à l'échelle globale, par l'incorporation de cadres épistémologiques éprouvés – ce nouvel imaginaire du musée s'élabore en miroir. Le site Internet en constitue le cadre contrôlé : sa gestion technique précise les partenaires centraux du projet tout autant que la mise en scène de la multiplicité des acteurs tend à diluer les responsabilités.

Démonstration d'une capacité à représenter un patrimoine lui-même mythifié, le musée-signe reste soumis aux orientations de bailleurs extérieurs, aux prescriptions des conventions internationales et plus profondément encore, prend racine dans une volonté de dépassement. Il est donc tendu vers un idéal de réconciliation et de participation à différentes échelles : créateur d'un nouveau contrat social dans lequel la visibilité des partenaires et la finalité du projet l'emportent sur le contenu, il constitue une forme particulièrement séduisante de collaboration.

Cette séduction compensatoire du musée-signe esquive hiérarchies

implicites et sujets délicats par l'invention d'un tout-patrimonial, objectivant sur un plan similaire contenants et contenu ; objets et territoires ; nature et culture ; culture, tourisme et développement ; acteurs locaux, « communautés » et diasporas. Le recours à la diaspora est ici central : à la fois expression d'une finalité du musée et garantie de sa valeur, la diaspora agit comme un équivalent de l'espace médian du virtuel, incarnant le paradoxe d'une expérience qui serait à la fois de dépaysement et d'enracinement, d'ici et de là-bas.

Articulés par les hiatus qu'ils prétendent réduire en offrant l'image d'une patrimonialisation en action, les musées-signes s'émancipent de toute évaluation de leur mise en place ou de leur pertinence scientifique, esthétique ou muséographique… jusqu'à la confusion des genres[48]. Mais ces musées sans objets, déterminés par la nouveauté dont ils se prévalent et la publicité qu'ils se donnent, sont-ils toujours des musées ? Ne seraient-ils pas plutôt une performance du consensus patrimonial, un théâtre d'ombres aux signifiants polyvalents agissant différemment selon les contextes ?

Au-delà d'une représentation polie et idéalisée, articulée par une rhétorique du partage et du « dialogue culturel », l'analyse conjointe de l'état virtuel et concret offre l'opportunité de circonscrire un espace interstitiel, dissymétrique, dans lequel se logent les tensions fondatrices de la « réalité » des processus de patrimonialisation. On se tromperait pourtant à ne restreindre cette analyse qu'aux seuls musées de l'ancien œkoumène colonial ; en miroir, justement, l'analyse des différents sites de grands musées occidentaux de référence ouvrirait un fructueux champ d'analyse comparé.

Références

Atelier d'élaboration de plans d'actions annuels pour les cases patrimoniales du Cameroun, 2009, Rapport n° 22 (résumé), Bafoussam, 30 novembre-4 décembre.

Cafuri, Roberta, 2004, « Les musées africains en ligne. Du public local au public mondial ». *Cahiers d'études africaines* 4 (176) : 923-936.

Chechi, Alessandro, Anne Laure Bandle et Marc-André Renold, 2012, *Afo-A-Kom – Furman Gallery and Kom people*. Platform ArThemis, Art-Law Centre, Université de Genève, en ligne, http://unige.ch/art-adr

48. Par exemple, l'exposition-vente « Art, perles et cauris du Cameroun » (septembre 2013) dans une galerie parisienne sur une initiative de la RDC sponsorisée par Bolloré et Activa Assurances (voir http://www.routedeschefferies.com/fr/index.php?option=com_content&view=article&id=260:exposition-art-perles-et-cauris-du-cameroun&catid=42:news-rdc&Itemid=43).

Deloche, Bernard, 2001, *Le musée virtuel. Vers une éthique des nouvelles images*. Paris, PUF.

Dubé, Philippe, 2011, « Le musée dans ses états gazeux, vu sous l'angle de deux concepts : muséalité et communalité ». *Sociétés* 4 (114) : 79-93.

Dubuc, Élise et Laurier Turgeon, 2004, « Musées et premières nations : la trace du passé, l'empreinte du futur ». *Anthropologie et sociétés*, volume 28 (2) : 7-18.

Galinier, Jacques, 2004, « Détruire pour conserver : notes sur l'imagination muséographique en Mésoamérique ». *Anthropologie et sociétés* 28 (2) : 101-119.

Galitzine-Loumpet, Alexandra, 2001, « An Unattainable Consensus ? National Museums and Great Narratives in French-speaking Africa ». *Great Narratives of the Past, Traditions and Revisions in National Museums. Conference Proceedings from EuNaMus, European National Museums : Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen*, Paris, 28 juin-1er juillet et 25-26 novembre : 617-634 et en ligne, 2012, http://www.ep.liu.se/ecp_article/index.en.aspx?issue=078;article=038

Galitzine-Loumpet, Alexandra, (à paraître), « Quels patrimoines et quelles Afriques ? L'"Afrique" du patrimoine mondial ». *Actes de la journée d'étude Élaboration et diffusion des savoirs, regards croisés Afrique-Chine*, Paris, Fondation de la Maison des Sciences de l'Homme.

Hall, Martin, 1999, « Virtual Colonization ». *Journal of Material Culture* 4 (1) : 39-55.

Hugon, Stéphane, 2010, *Circumnavigations. L'imaginaire du voyage dans l'expérience Internet*. Paris, CNRS Éditions.

Jeudy, Henri-Pierre, 2008, *La machinerie patrimoniale*. Strasbourg, Éditions Circé.

Jewsiewicki, Bogumil et Henri Moniot, 1987, « Présentation ». *Cahiers d'études africaines* 27 (107) : 235-240.

Lévy, Pierre, 2009, « Virtuel : Abécédaire ». Dans Régis Debray, *Les Cahiers de médiologie. Une anthologie*. Paris, CNRS Éditions : numéros de pages.

Meslé, Émile, 1956, *Les musées de l'IFAN au Cameroun. Études camerounaises 52*. Douala, Institut français d'Afrique noire.

Musée du Quai Branly, 2001, *La coopération internationale. Des partenaires sur les cinq continents. Rapport d'activité*. Paris, Musée du Quai Branly.

Perrois, Louis, 1999, « La formation d'un "patrimoine" du Sud : le musée des Arts et Traditions du Gabon ». *Ethnologie française* 29 (3) : 345-354.

Piou, Estelle, Sylvain Djache-Nzefa, Ambroise-Flaubert Taboue Nouaye et Anita Kamga Fotso, 2012, « La sauvegarde et la valorisation du patrimoine culturel au Cameroun ». *La lettre de l'OCIM* 139 : 30-39.

Prévôtat, Maëlle, 2001, « Du tangible au virtuel, la mise en valeur du patrimoine au Gabon ». *Africultures* (En ligne) : http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=7054#sthash.5f8AqAHE.dpuf

Shapiro, Daniel, 1998-1999, « Repatriation : A Modest Proposal ». *New York University International Journal of Law and Politics* 31 : 95-108.

Sources Internet

Bongos, Roger, *Afrique Rédaction*, http://www.afriqueredaction.com/article-avec-jean-louis-lesage-le-gabon-trouve-son-premier-musee-virtuel-en-3d-des-arts-et-traditions-un-81048070.html

Charte de la Route des Chefferies, 2006, http://www.paysdelaloire-cameroun.info/images/stories/IMAGESAPLC/DOCS/charte1.pdf

Musée virtuel du Gabon, 2006, Dossier de presse, http://www.gabonart.com/le-musee-virtuel-des-arts-et-traditions-du-gabon-dossier-de-presse

http://eas.europa.eu/delegations/cameroon/documents/press_corner/dossier_de_presse_fr.pdf

http://infosgabon.com/?p=5009

http://whc.unesco.org/fr/list/stat#d1

http://www.africultures.com/php/index.php?nav=evenement&no=12494

http://www.anneauxdelamemoire.org/

http://www.buzzeum.com/2007/05/30/le-musee-virtuel-des-arts-et-traditions-du-gabon/

http://www.gabonart.com/visites-virtuelles/musee-virtuel-des-arts-et-traditions,

http://www.legabon.org

http://www.paysdelaloire-cameroun.info/

http://www.routedeschefferies.com/fr

http://www.gabon-nature.com

http://www.novacom-associes.net