

MUSEUM International N° 229 / 230

**AFRIQUE : LES SUCCES D'UN
CONTINENT**

Mai 2006

| AFRIQUE: LES SUCCES D'UN CONTINENT

4 | EDITORIAL

| Lorna et George Abungu

8 | LES SUCCES D'UN CONTINENT

La création du musée du District Six au Cap

Ciraj Rassool | 8

Les Musées nationaux du Kenya : réalisations et défis

Idle Farah | 18

Le Programme de stages pour les professionnels des musées d'AFRICOM

La gestion du patrimoine immatériel à Tsodilo

Phillip Segadika | 29

Droits culturels et droits des musées en Afrique

Vincent Négri | 39

46 | COMPLEXITES DU TERRAIN AFRICAIN

Monuments et savoir-faire traditionnel : le cas des mosquées de Tombouctou

Ali Ould Sidi | 46

Le Gule Wamkulu, une entreprise multiétatique

Mapopa Mtonga | 55

Oralité et identité culturelle : la tradition orale en pays tupuri (Tchad)

Elisa Fiorio | 64

Le conte : un moyen de disséminer la connaissance dans les musées – l'exemple de *Sigana Moto Moto*

Aghan Odero Agan | 71

Africa 2009 : l'histoire d'une prise de pouvoir

Galia Saouma Forero | 77

L'Ecole du Patrimoine Africain- l'EPA**Les musées au Maroc : état des lieux**

Sakina Rharib | 90

Genèse et structure de l'œuvre-d'art-Djenné : jeux et enjeux autour du patrimoine mondial de l'humanité

Roberto Christian Gatti | 97

Le musée de Fort Jésus à Mombassa : son expérience des réseaux sociaux dans un environnement urbain et rural

Mwadime Wazwa | 104

Le Programme de l'UNESCO pour la préservation des biens culturels meubles en péril et la création de musées

ÉDITORIAL

Le continent africain est un acteur important et incontesté du renouveau des approches de préservation du patrimoine qui a eu lieu au niveau international ces dernières décennies. Ce numéro double de MUSEUM International, qui présente les succès et les défis de l'Afrique dans ce domaine, a été préparé par deux rédacteurs en chef invités, Lorna et Georges Abungu. Ils sont l'un et l'autre très impliqués, à travers des réseaux professionnels, dans divers programmes nationaux, régionaux et internationaux. Lorna Abungu, archéologue de formation, est la directrice exécutive d'AFRICOM depuis 2000. Georges Abungu, également archéologue, fut le directeur général des Musées nationaux du Kenya entre 1999 et 2002. Il est actuellement consultant international en planification et en gestion du patrimoine.

Isabelle Vinson

L'étendue et la portée du débat engagé dans ce numéro de *MUSEUM International* nous montrent que l'Afrique est un continent d'une grande diversité et d'une immense richesse sur le plan du patrimoine culturel. Que ce soit sur le plan de l'histoire orale ou du cadre juridique ou encore de la restructuration des musées, il apparaît clairement que l'Afrique a connu des transformations majeures depuis que les concepts de musée – mais aussi de gestion du patrimoine, telle qu'elle est pratiquée de nos jours –, ont été introduits sur le continent.

L'Afrique a été confrontée à la difficulté de réconcilier non seulement les institutions qui lui ont été transmises sous forme de musées et de collections, mais aussi les besoins et les aspirations propres à ces institutions héritées du passé colonial. Face à ces défis, les différents pays du continent ont dû batailler avec la notion occidentale de musée, à savoir un lieu de collection, de conservation, d'éducation et d'exposition, accordant souvent une plus grande valeur aux collections elles-mêmes qu'aux communautés censées en bénéficier.

La plupart des musées du continent, tout comme les autres institutions culturelles, ont dû longtemps accepter de figurer au bas des priorités nationales, tandis que nos gouvernements s'attachaient à développer les services publics tels que l'éducation et la santé, et à améliorer les infrastructures. Mais les musées ont également à résoudre les questions liées aux compétences nécessaires pour assurer la gestion du patrimoine, au développement d'une prise de conscience au sein des communautés qui possèdent ce dernier et au rôle du patrimoine immatériel dans la société contemporaine. De même, il est urgent de s'attaquer au problème de la détérioration et du

vol dans les musées, ce que Sakina Rharib, dans le cas du Maroc, désigne sous le nom d'« hémorragie culturelle ».

L'espace de contestation que représente le musée est beaucoup plus flagrant en Afrique que dans n'importe quel autre endroit au monde. L'histoire de son développement, son passé colonial, l'attitude de « laisser-aller » manifestée par les élites coloniales qui continuèrent à diriger les musées après l'indépendance, le manque de valorisation des compétences parmi les populations indigènes et la tendance à se replier sur soi et à refuser tout changement sont autant de facteurs qui expliquent cette situation conflictuelle. Ce numéro de *Museum*, à travers ses différentes contributions, réussit à présenter d'une part les défis qu'ont eu à relever les musées au fil du temps et, d'autre part, les diverses transformations, souvent positives, qui ont permis aux musées africains de se positionner au centre du discours socioéconomique et politique de leurs pays respectifs, et donc de progresser sur la voie de la reconnaissance.

À la lecture de ces articles, il ne fait nul doute que les musées africains ont reconnu tout l'intérêt du patrimoine, et en particulier du patrimoine culturel, dans la société contemporaine. Après avoir été considérés comme un terrain neutre et apolitique, ils se sont métamorphosés, abandonnant leur nature fossilisée pour devenir des espaces de dialogue vivant. L'article de Ciraj Rassool, (« La création du musée du District Six au Cap »), en est la meilleure illustration. En ayant recours aux histoires d'une population et d'un lieu, et notamment à l'expérience du déplacement forcé d'une communauté, la mémoire et l'expression culturelle sont devenues sources de solidarité et de réparation. Grâce à cette volonté de restituer l'intégrité collective du District Six, un musée portant le même nom est né et est devenu le dépositaire des intérêts de la communauté, qui se bat pour la restitution de ses terres et le droit de retourner sur son sol d'origine. On est loin ici du rôle adopté par le musée traditionnel, et pourtant cette démarche unique est fort appropriée, en ce sens qu'elle place le musée au centre du dialogue humain, lui permettant de devenir un lieu de guérison et de pardon. Un exemple qui légitime pleinement l'existence du musée communautaire.

Le cas des Musées nationaux du Kenya relève de la volonté de transformer le patrimoine national en une ressource importante pour l'humanité. Il constitue un excellent exemple du rôle que le musée, en tant qu'institution publique, peut jouer non seulement dans la protection du patrimoine mais aussi dans la présentation vivante qui en est faite au public, pour son plaisir, son enseignement et son usage. Il réfute à son tour l'idée que les musées, en particulier en Afrique, sont des entités fossilisées et passives, voire des espaces où se perpétuent le vol et la destruction du patrimoine. L'exemple des Musées nationaux du Kenya est bien celui d'une institution dynamique, entreprenante, ouverte au changement et capable d'attirer d'énormes financements

pour une entreprise de restructuration. Il s'agit là d'un succès réel qui doit servir de modèle. Si cet article, cependant, prend en compte le cas d'un seul musée, il nous faut préciser que d'autres musées africains importants ont connu un tel processus de restructuration, quoique à une moins grande échelle, notamment le Musée national du Mali à Bamako et le musée de Livingstone en Zambie.

Les musées à travers tout le continent commencent à se lancer dans un réaménagement institutionnel et cherchent à assurer leur viabilité tout en restant fidèle à leur mission – laquelle s'est élargie pour inclure désormais, au-delà de la gestion des collections et du travail d'exposition, la participation active et créative du public.

Le deuxième chapitre de ce numéro s'attache à démontrer le pouvoir de l'oralité et du savoir traditionnel, souvent partagé et transmis à la postérité. Le savoir traditionnel africain a longtemps été discrédité et a très souvent été considéré comme ne relevant pas du patrimoine. Il a retrouvé ses lettres de noblesse avec la prise de conscience qu'il faisait partie intégrante de l'être africain et qu'il constituait une source d'information essentielle pour la défense de l'identité et du patrimoine africains.

De la réflexion d'Ali Ould Sidi sur la connaissance orale des techniques de construction et des matériaux, sur l'organisation et la mise en œuvre de travaux de conservation et de restauration, à l'exemple de Mapopa Mtonga sur la danse rituelle du Gulu Wamkulu en tant qu'instrument de contrôle social forgeant l'identité du groupe et protégeant les traditions, en passant par l'étude d'Elisa Fiorio sur l'oralité et la tradition culturelle, dans lesquelles le langage vu comme un moyen de codifier l'information et le mot parlé deviennent une représentation de la vision du monde de la société, sans oublier les sessions de contes d'Odero Agan servant à disséminer la connaissance et à favoriser l'entente entre les communautés, ce chapitre conte l'histoire puissante de la tradition orale en Afrique et le rôle que joue le patrimoine immatériel dans la protection de la culture matérielle. Du reste, la mission que remplissent les institutions du patrimoine telles que les musées dans la promotion et l'utilisation de ce patrimoine ne peut être suffisamment soulignée.

L'histoire orale est un lien qui renforce les relations tant culturelles que sociales, raccordant le présent au passé, reliant les générations entre elles. Grâce à la Convention de l'UNESCO sur le patrimoine immatériel, des avancées sont désormais possibles dans ce domaine, et il serait légitime que l'Afrique, de par sa richesse et sa diversité, en soit l'initiatrice.

Sur la question de la mémoire et du développement, il est évident que l'Afrique a remarquablement progressé, en reconnaissant non seulement l'importance de son patrimoine culturel mais aussi la nécessité de le gérer d'une manière viable. L'Afrique est un continent unique

qui est confronté à de multiples défis, mais c'est aussi un précurseur. À la lecture de l'article de Galia Saouma-Forero, pour peu que l'on soit familiarisé avec le programme dont il est question, on ne peut qu'approuver cette conclusion : « *Africa 2009* a démontré que la protection du patrimoine culturel africain par les Africains eux-mêmes consolide leur sentiment d'identité, souligne la richesse et la diversité de celle-ci, et ouvre de nouvelles voies au développement ».

Les formations menées actuellement en Afrique dans le domaine du patrimoine sont très ciblées et ont pour but de résoudre les problèmes actuels tout en préparant le futur. Le travail accompli par le programme PREMA¹ de l'ICCROM – qui a conduit au développement du PMDA (à présent, le CHDA) et de l'EPA – ainsi que les efforts fournis par AFRICOM², le WAMP³ et le Samp⁴ sont la meilleure preuve de l'engagement de l'Afrique pour la sauvegarde de son patrimoine. Même le programme de stages d'AFRICOM, loin d'être traditionnel dans son approche de la formation, a été d'une importance déterminante.

Il ne fait aucun doute que l'Afrique, autrefois plus connue pour ses problèmes et ses résultats médiocres, est devenu un continent entièrement tourné vers la sauvegarde et l'utilisation de sa ressource la plus précieuse : son patrimoine.

Le voyage offert par ce numéro double de *MUSEUM International* témoigne de l'engagement de l'Afrique et de ses partenaires dans le domaine du patrimoine, ainsi que des divers succès qu'ils ont remportés. Mais il serait faux de prétendre pour autant que l'Afrique a résolu tous ses problèmes. Bien au contraire, nous devons continuer à former des professionnels, à développer et à améliorer les cadres juridiques, à intégrer les communautés dans tous les aspects de la gestion du patrimoine, à exploiter les systèmes de savoir traditionnel et les autres formes de patrimoine immatériel, dont dépendra la viabilité de l'entreprise, et enfin à travailler avec le reste du monde pour la sauvegarde du patrimoine de l'humanité dans son ensemble. Mais le fil conducteur des contributions de ce numéro est clair : l'Afrique donne davantage qu'elle reçoit.

Lorna Abungu

Notes

¹ Prévention dans les musées africains.

² Le Conseil international des musées africains.

³ Le Programme des musées de l'Afrique de l'Ouest.

⁴ Le Programme des musées africains et suédois.

La création du musée du District Six au Cap¹

Par Ciraj Rassool

Ciraj Rassool est professeur d'histoire à l'université de Western Cape, où il dirige le Programme africain d'études sur les musées et le patrimoine. Il siège au conseil d'administration du musée du District Six et préside le comité scientifique du Conseil international des musées africains (AFRICOM). Il est l'auteur, par ailleurs, de nombreux ouvrages et articles sur les thèmes de la muséologie, du patrimoine, de l'histoire visuelle et de l'historiographie de la résistance.

C'est en 1994, année où l'Afrique du Sud devint une démocratie, que le musée du District Six fut inauguré, dans l'église méthodiste centrale en bordure du District Six au Cap. Ce musée fut conçu comme un lieu centré sur les histoires du District Six, sur le déplacement forcé de sa population, et sur la mémoire et l'expression culturelle comme instruments de solidarité et de réparation. Sa création fut l'aboutissement de plus de cinq ans de planification de la part de la Fondation du musée du District Six, un organisme instauré en 1989 par le Comité Hands-Off du District Six (HODS – Pas touche au District Six). Né à la suite d'un mouvement civique dans des quartiers proches du centre du Cap à la fin des années 1980, HODS monta une campagne contre les initiatives des grandes entreprises et de la municipalité, dont le but était de développer le District Six pour les classes moyennes, dans une optique dite « multiraciale » – et ce afin d'attester de leurs efforts à réformer l'apartheid alors même que se poursuivaient les opérations de son appareil répressif².

La Fondation figurait parmi les multiples organisations non gouvernementales et projets culturels qui virent le jour entre les années 1970 et 1990 dans le but de préserver la mémoire du District Six, ce quartier central et déshérité du Cap, situé au pied de la montagne de la Table, qui avait vécu l'évacuation forcée de 60 000 personnes du cœur de la ville. En 1992, la Fondation organisa une exposition photographique de deux semaines dans l'église méthodiste centrale. Les anciens habitants du quartier se rassemblèrent sur les bancs de l'église, où ils échangèrent leurs souvenirs tandis qu'une impressionnante collection de photographies, de diapositives et de séquences de vieux films les ramenaient en arrière, dans le district de leurs souvenirs. Ce fut ce désir de recueillir et de restituer l'intégrité physique du District Six à travers la mémoire qui mena à la création du musée deux ans plus tard.

Le travail culturel de la Fondation du musée du District Six fut également à l'origine de la revendication des terres de ce quartier – revendication établie par le *Restitution of Land Rights Act*³ (loi sur la restitution des droits fonciers). Cette requête, menée par des groupes organisés d'anciens habitants du District Six, parmi lesquels l'Association civique du District Six, préconisait la reconstruction de cette zone dévastée et le retour de sa communauté, qui en avait été expulsée à la suite du *Group Areas Act* (loi sur l'habitat séparé) de 1950. Après que le District Six fut déclaré secteur blanc en 1966, des déplacements de population eurent lieu dans les années 1970 et au début des années 1980 afin de détruire le tissu social du quartier, tandis que les édifices, à l'exception des mosquées et de quelques églises, étaient rasés. Au cours de la procédure de revendication, le musée s'interrogea régulièrement sur la façon dont un processus de restitution de la terre et de redéveloppement, centré principalement sur l'habitat et une croissance urbaine intégrée, pouvait ménager une place aux questions de l'histoire et de la commémoration. Par ailleurs, la naissance de ce musée ne pouvait être dissociée de l'instauration de la Commission Vérité et Réconciliation, en raison de leur objectif commun qui consistait à « déterrer » le passé et à consigner le souvenir d'une expérience traumatisante⁴. Cette association reflétait, de fait, un point de vue moral et théologique intrinsèque à la création du musée et indiquait que l'enceinte de ce dernier serait utilisée comme un lieu de guérison et de pardon⁵.

Un musée centré sur la communauté

Le musée du District Six, comme d'autres projets de musées communautaires à Lwandle, Somerset West, Crossroads ou Protea Village au Cap, à East Bank à East London et South End à Port Elizabeth, a existé surtout « en marge », c'est-à-dire en dehors de la structure des musées nationaux et du patrimoine national, et donc en dehors des budgets nationaux officiels alloués à l'art, à la culture et au patrimoine. Si cet état de fait a conduit à une certaine vulnérabilité institutionnelle et à une dépendance envers la générosité aléatoire des donateurs, l'exclusion de ces jeunes musées des structures et des priorités de l'État en matière de patrimoine national semble également avoir favorisé la création d'une plateforme culturelle indépendante et a eu pour conséquence inattendue d'accroître les possibilités de constituer une culture populaire dynamique, indépendante et controversée.

En Afrique du Sud, la catégorie des « musées communautaires » est devenue fortement associée au travail culturel effectué par le musée du District Six. Les musées locaux nés récemment en divers endroits du pays dans le sillage – et sur le modèle – du musée du District Six ont également commencé à se considérer eux-mêmes comme des musées communautaires. Il est nécessaire d'évaluer la nature exacte de cette catégorie afin de comprendre les débats et les

controverses qui ont accompagné son inauguration dans le domaine en plein essor des musées, que ce soit en Afrique du Sud ou ailleurs, et de considérer ses origines intellectuelles et politiques variées. Il nous faut pour cela reconsidérer aussi la catégorie de « communauté » et les types d'identité et d'identification qu'elle affirme et vise à atteindre, ainsi que les façons dont elle a été appropriée dans les revendications et les projets culturels. Ce sont là d'importants points à clarifier afin que l'expression « musée communautaire » ne se contente pas d'être un terme technique à l'heure où de nouveaux musées locaux sont créés et que les caractéristiques du musée du District Six sont reproduites.

Depuis ses débuts, le musée du District Six a constitué un lieu d'action indépendant, un espace de questionnement sur l'après-apartheid, ainsi que sur les institutions, les relations et les discours enchâssés dans sa production et sa reproduction. Il a également fonctionné comme un lieu hybride de recherche, de représentation et de pédagogie, grâce auquel des savoirs et diverses sortes de pratiques culturelles et intellectuelles ont été échangés entre différents sites, institutions et domaines sociologiques⁶.

L'exposition organisée par le musée du District Six à l'occasion de son inauguration en 1994 s'intitulait « Rues : la reconstitution du District Six ». Elle fut créée à partir de vestiges du quartier et s'appuyait sur des documents, des photographies, des souvenirs et des pièces de musée. Une vaste carte peinte du District Six y occupait la majeure partie de l'espace au sol, surplombés par les panneaux des noms de rues d'origine, qui avaient été suspendus en colonnes. Cette collection de panneaux avait été acquise auprès du chef de l'équipe de démolition qui avait passé au bulldozer le district : il les avait conservés dans sa cave. Exposés ainsi dans le musée, ils devinrent des signifiants tangibles de la matérialité du district. Par ailleurs, des rangées de portraits grand format d'anciens habitants, imprimés sur du papier calque transparent et accrochés en hauteur, fixaient les visiteurs qui déambulaient sur la carte, tandis que, tout autour, dans des alcôves peintes à la main, des photographies extraites d'albums et de collections légués par d'anciens habitants témoignaient de la vie sociale et des modes d'expression culturelle dans le District Six. Sur le pourtour de la carte, enfin, des vitrines transparentes contenant de la terre et des pierres du district révélaient des fragments déterrés de la vie domestique : bouteilles, débris de vaisselle, couverts et jouets d'enfant⁷.

À travers l'exposition « Rues » – et toutes ses strates de représentation visuelle, d'objets retrouvés et de documents, disposés dans les espaces recréés du district –, le musée constituait une « archéologie de la mémoire » qui visait à reconstruire la structure matérielle et le paysage social du District Six selon une approche très imaginative. Cette installation dans « l'arène spatiale ouverte » de la vieille « église de la Liberté », autrefois lieu de culte pour les descendants des

esclaves, puis plus tard refuge pour les activistes politiques, équivalait à une stratigraphie de l'expérience, de la signification et de l'interprétation qui ouvrait la voie à une possible guérison de la « communauté ravagée » du District Six⁸. Ce fut sans surprise que, peu de temps après sa création, de nombreux visiteurs commencèrent à se référer au musée simplement comme au « District Six », le site de la mémorialisation et de la commémoration du quartier devenant investi d'une mission : celle de satisfaire le désir de voir renaître le district.

Dans le musée, une arène esthétique dédiée au travail de mémoire offrait un espace « à la communauté pour qu'elle se réunisse et partage ses expériences et ses souvenirs⁹ ». Ces actes et ces processus étaient souvent éphémères. Ce furent l'éloquence avec laquelle les alcôves du musée témoignèrent « d'histoires poignantes encore jamais rapportées », ainsi que les inscriptions portées sur la carte et les bannières de tissu qui donnèrent au musée sa signification dramatique. Il devint dès lors un « espace public interactif » où la « réaction des gens au District Six » fournissait « le drame et la trame¹⁰ ». L'annonce, la conversation et le débat faisaient partie intégrante de son processus créatif et de sa politique de mémoire.

Au sein du musée, les débats portaient sur l'expression culturelle, l'histoire sociale et la vie politique du district, l'histoire locale et les passés nationaux, ainsi que sur les meilleures façons de les refléter. Le personnel commença à discuter des différents moyens d'aborder l'histoire plus large de l'ingénierie sociale au Cap et des expériences d'évacuations forcées dans d'autres parties d'Afrique du Sud. Il fut admis que le statut symbolique du District Six avait éclipsé d'autres expériences similaires au Cap et dans le reste du pays. Néanmoins, le mouvement de revendication des terres du District Six fut l'occasion pour le musée d'intervenir dans des débats sur le futur du Cap et sur les processus de régénération civique et sociale dans la ville. Les rencontres officielles organisées dans son enceinte pour soutenir ce mouvement illustrèrent parfaitement sa transformation en une véritable tribune. En 1997, afin de mettre un terme à la controverse provoquée par une tentative prématurée de réunir toutes les réclamations dans un plan de développement intégré, le tribunal spécialisé dans les affaires foncières tint une session spéciale dans le musée pour ratifier une décision du gouvernement local visant à reconnaître les réclamations individuelles. L'année suivante, c'est dans un musée bondé qu'eut lieu la signature d'un Protocole d'entente entre les gouvernements central et local d'une part, et le Trust des bénéficiaires d'autre part, dans le but de faciliter une procédure de restitution des terres rendue fort complexe par le grand nombre de parties.

Le musée, un espace hybride

Parfois, les débats et les actions engagés avaient trait à la nature du musée lui-même, ainsi qu'à la politique culturelle associée à la notion de « musée » et à la catégorie que la Fondation du musée du District Six avait choisie pour définir son projet d'histoire et de mémoire. Le musée du District Six doit être interprété comme un lieu hybride qui combine l'érudition, la recherche, la collection et l'esthétique muséale avec des formes communautaires de gouvernance et de gestion financière et une politique de représentation et de restitution des terres. L'énergie et la vision de personnalités très variées ont été rassemblées à cette occasion : des universitaires liés à la communauté locale, dont certains se considéraient comme des « intellectuels activistes », mais dont la pensée restait souvent prisonnière d'un certain académisme, et d'anciens habitants, dont beaucoup avaient milité durant des décennies dans les organisations politiques et culturelles du District Six. Les structures et les programmes du musée servirent de tremplin aux échanges entre les différents types de savoir et d'expression culturelle, tout en intégrant ces interactions dans les rythmes de travail du musée. Les synergies et les débats d'une assemblée aussi diverse sont restées depuis au cœur des méthodes de conservation et de la pédagogie interactive adoptées par le musée du District Six.

L'exposition « Creuser plus profond », organisée en 2000 dans « l'église de la Liberté » restaurée et rénovée, représentait une approche plus complexe du travail du musée et de la culture populaire. Cette exposition, conçue comme une sorte de réflexion sur elle-même, cherchait à évoquer l'impatience ressentie au sein du musée, qui souhaitait raconter l'histoire du District Six avec davantage de nuances et de complexité. Tandis que « Rues » mettait l'accent sur des espaces et des vies construits en public, « Creuser plus profond » tentait d'examiner les espaces intérieurs et privés de la vie des gens. En organisant cette exposition, le musée choisit de fouiller dans ses collections et ses propres processus, tout en portant plus loin la réflexion sur le district. Le texte commémoratif placardé à l'entrée du musée réaménagé reflétait ce désir de soulever des questions importantes : « Nous cherchons à travailler avec nos mémoires, nos accomplissements et *nos hontes*, nos moments de gloire, de courage et d'amour les uns pour les autres, mais aussi avec *les blessures que nous nous sommes infligées*¹¹ ».

D'un point de vue esthétique, l'artiste Peggy Delpont, qui est membre du conseil d'administration du musée, a évoqué la « matérialité, la transparence, la flexibilité et l'agencement par strates » de l'exposition, ainsi que la « douceur et la rugosité particulières » des surfaces sur lesquelles étaient disposés les photographies et les éléments créés par numérisation. Des clichés agrandis étaient intégrés dans des reconstitutions à taille réelle de lieux ou de scènes du passé, tandis que des panneaux historiques, des séquences temporelles, une série de cartes et des textes

retracant des parcours personnels extraits de recherches sur l'histoire orale démontraient l'évolution culturelle, intellectuelle et politique complexe du District Six. Des bannières cousues et brodées à la main témoignaient pour leur part de la variété des institutions dans la sphère publique du district – institutions tant religieuses que politiques éducatives ou culturelles. Des bandes-son retransmises dans différents lieux du musée faisaient retentir les voix de narrateurs, « le contenu principal et la source de vie du musée ». La reconstitution de l'intérieur d'une pièce du District Six – la chambre de Nomvuyo – s'appuyait sur des recherches concernant les conditions de vie passées pour reproduire l'environnement d'une pièce multifonctionnelle, qui était le lieu de survie de bien des pauvres¹². La carte, le tissu, les panneaux des rues et les portraits agrandis demeuraient par ailleurs des éléments centraux de l'exposition, avec une plus grande attention portée cette fois aux questions de la conservation et de l'espace.

À partir d'un projet de recherche et de conservation clairement défini, le musée bénéficia d'un réagencement grâce à la participation d'artistes, de chercheurs, de volontaires, de groupes de brodeuses, et grâce aux contributions incessantes des anciens habitants du District Six. Un cadre visuel et spatial fut créé pour une exposition « constituée de témoignages d'expériences personnelles et d'éléments expressifs tissés ensemble en un tout indissociable ». En devenant plus provocateur et en bousculant les conventions – conséquence directe de sa position critique et interrogatrice –, le musée recréait avec audace son « espace vivant, productif », en même temps qu'il refusait de devenir « un objet à consommer, que l'on regarde à peine et qu'on laisse derrière soi sans y avoir touché ». Son espace, au contraire, était conçu pour subir « de constants changements, ajouts et subversions de la part des visiteurs¹³ ». En adoptant cette approche, le musée du District Six proclamait qu'il ne constituait ni un espace d'innocence, ni un lieu d'authenticité simpliste. Son intégrité et sa viabilité à long terme étaient fondées sur la défense de ses espaces indépendants de discussion et de critique, et sur son engagement à continuer de construire sa raison d'être et sa communauté à travers des pratiques fondées sur le dialogue, l'interprétation et le débat.

Cette démarche est d'autant plus importante que les ressources du musée sont utilisées en adéquation avec sa mission de soutien à la procédure de restitution des terres et à l'accueil des requérants du district qui ont vu leur réclamation acceptée. Tandis que l'on préparait le District Six aux premiers stades d'un redéveloppement effectué pour une communauté reconstituée, il devint évident que la mission du musée était entrée dans une nouvelle phase, une phase d'intervention dans un travail culturel et politique visant à la « reconstitution de la communauté » à partir d'un groupe disparate d'individus de retour au district après avoir expérimenté les espaces de vie et les mentalités de l'apartheid. L'espoir prévalait alors que les échanges et les transactions

réalisés dans les forums du musée permettraient à ce processus de s'accomplir avec succès, même si cette nouvelle phase d'intervention (dite « Hands-on District Six ») faisait surgir de nouveaux défis pour le musée, à commencer par la nécessité de lier le travail de mémoire et d'inscription commémorative à un paysage reconstruit.

L'orientation institutionnelle et l'engagement social

Malgré la gêne et l'ambivalence qui ont existé en son sein autour des concepts de « musée » et d'« exposition », il nous faut préciser que, dès ses débuts pour ainsi dire, le musée du District Six a subi de profonds processus de « muséification ». Sa formalisation a induit la professionnalisation de presque tous les aspects de sa vie institutionnelle, le début d'une division du travail entre les collections, les expositions et le domaine éducatif, ainsi que le rejet progressif du bénévolat. De plus, le musée a été dans l'obligation de démontrer qu'il pouvait envisager un développement institutionnel et se pencher sur la question de la viabilité sans trahir sa mission, qui est de permettre à un espace indépendant et analytique de production culturelle et historique de prospérer dans le cadre d'une nouvelle citoyenneté critique.

Bien que le musée du District Six se définisse lui-même comme un musée des processus, c'est-à-dire un espace continuellement fait et défait par l'inscription, l'articulation, le débat et la contestation, il a commencé à de multiples égards à acquérir certaines caractéristiques conventionnelles propres aux musées, dans le sens de structures organisées gérant des collections. Ce qui a débuté comme un centre muséal où travaillaient bénévolement d'anciens habitants du district est devenu une institution dans laquelle différents types de savoirs spécialisés ont commencé à s'exprimer dans le domaine de la conception des expositions comme dans la gestion de l'histoire orale et des collections de musiques ou de photographies. Cette expertise reflète la capacité – qui est aussi une nécessité – du musée du District Six à comprendre et à interroger de façon critique le savoir disciplinaire qui entoure et nourrit son travail. Pour un petit musée indépendant qui se place lui-même dans le domaine public, l'existence d'une telle expertise et d'un savoir spécialisé génère en effet certaines énergies et capacités qui contribuent à son caractère distinctif.

Quelle que soit l'approche adoptée, la catégorie de « musée communautaire » est celle qui a été le plus utilisée pour décrire le musée du District Six. C'est, du reste, un concept qui est employé délibérément par le musée pour définir la politique culturelle de son travail de mémoire. L'usage du terme « communautaire » n'est pas anodin ; c'est au contraire un choix stratégique, qui marque la volonté du musée d'affirmer une politique de gouvernance et une orientation institutionnelle spécifiques, et qui exprime un engagement envers la mobilisation sociale ainsi

qu'envers la construction et la défense d'espaces indépendants de discussion et de contestation dans le domaine public. Les possibilités d'une telle démarche ont incontestablement été renforcées par les ouvertures démocratiques et égalitaires de la politique culturelle post-apartheid, laquelle cherche à faciliter les expressions de l'autonomie civique et les initiatives non gouvernementales. Mais la particularité essentielle du musée du District Six, à savoir celle d'être un lieu de savoir, tient d'une part à la longue série de forums ayant existé dans le quartier depuis les années 1930 autour de l'expression intellectuelle, culturelle et politique, et d'autre part à la politique d'organisation communautaire des années 1980.

L'expression « musée communautaire » tend à évoquer les notions d'authenticité et de représentativité dans une institution locale censée travailler avec un public composé d'une communauté délimitée. Dans un système typologique, les musées communautaires sont parfois vus comme les structures les plus « simples », par rapport à un ensemble de musées de rang différent, une hiérarchie dans laquelle les musées nationaux sont considérés comme plus complexes. Ils font naître une attitude paternaliste et des idées d'innocence et de naïveté, la communauté ayant désormais accès à des modes d'expression culturelle et historique dont elle avait été jusque-là exclue.

La notion de musée communautaire suggère également que ce lieu serait un centre qui dispense des services éducatifs et culturels. Dans le cas présent, le musée est dissocié des communautés avec lesquelles il pourrait souhaiter entretenir des relations formelles de service et de consultation, et avec lesquelles il pourrait même introduire des formes de partenariat, de gestion conjointe ou des relations de réciprocité. Le concept de communauté a été accueilli avec suspicion en raison de son usage ethnique sous l'apartheid. Mais la communauté a également été au centre de la mobilisation anti-apartheid, en particulier dans les années 1980, qui ont vu l'émergence de l'organisation communautaire comme l'un des « lieux de lutte » les plus décisifs.

Le musée du District Six se définit lui-même comme un musée communautaire parce qu'il se considère comme un nœud de mobilisation et d'organisation sociales. Cette définition souligne aussi son souhait de créer un cadre participatif d'interprétation et de prise de pouvoir, et d'envisager son projet comme un processus continu. Ce projet ne peut pour sa part avoir de longévité et de viabilité qu'à travers le développement de capacités et d'expertises institutionnelles internes et à travers un encouragement des débats au sein du musée. Si l'existence de ce dernier est liée aux poursuites judiciaires concernant la restitution des terres menées par une communauté de requérants – principalement des locataires –, la notion de communauté sur laquelle il se fonde n'est pas déterminée par l'origine familiale, ni par la revendication historique ou la seule présence spatiale.

L'idée de communauté qu'entretient le musée du District Six est bien plutôt stratégique : elle exprime le désir de formes particulières de reconstruction sociale. La communauté elle-même est une identité imaginée à partir de caractéristiques et d'intérêts communs. Ses paramètres sont l'essence même de la contestation. À travers ses expositions, ses programmes et ses forums, ainsi que ses processus internes de négociation, le musée du District Six est constamment amené à redéfinir et à reformuler ses notions de communauté. Il continue d'être un lieu où les identités post-apartheid se façonnent sans cesse – et non un lieu investi passivement par celles que l'apartheid a créées.

Notes

¹ Cette étude se base sur mon article à paraître prochainement, « Community Museums, Memory Politics and Social Transformation in South Africa: Histories, Possibilities and Limits », in I. Karp, C. A. Kratz, L. Szwaja et T. Ybarra-Frausto, avec la collaboration de G. Buntinx, B. Kirshenblatt-Gimblett et C. Rassool (dir. publ.), *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*, Durham, NC, Duke University Press (à paraître). Les lecteurs pourront y trouver une étude plus détaillée de l'origine, du développement et des caractéristiques essentielles du musée du District Six, avec pour toile de fond les défis posés par la transformation du patrimoine en Afrique du Sud.

² Pour un compte-rendu de l'histoire de la campagne « Hands-Off District Six » (HODS), de l'émergence du District Six comme « terre dévastée » et d'autres aspects de l'histoire culturelle et politique du District Six, voir S. Jeppie et C. Soudien (dir. publ.), *The Struggle for District Six: Past and Present*, Cape Town, Buchu Books, 1990. Ce livre rassemble des présentations faites lors d'une conférence organisée par HODS dans le District Six en 1988. Parmi les résolutions adoptées à cette occasion figuraient la demande que le redéveloppement du district n'ait pas lieu sans l'implication des anciens habitants et une motion exigeant la création d'un musée du District Six.

³ Le *Restitution of Land Rights Act* (loi sur la restitution des droits fonciers) n° 22 de 1994, l'un des mécanismes instaurés par l'État après l'apartheid pour résoudre les conflits du passé, créait un cadre extrêmement contesté pour la restitution de la terre et établissait une Commission pour la restitution des droits fonciers dans le but de superviser la procédure.

⁴ Ingrid de Kok explore cette association dans « Cracked Heirlooms: Memory on Exhibition », in S. Nuttall et C. Coetzee (dir. publ.), *Negotiating the Past: the Making of Memory in South Africa*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

⁵ Voir par exemple l'approche du musée reflétée par la contribution de S. Abrahams, « A Place of Sanctuary », in C. Rassool et S. Prosalendis (dir. publ.), *Recalling Community in Cape Town: Creating and Curating the District Six Museum*, Cape Town, musée du District Six, 2001.

⁶ Concernant cet espace d'échanges et de transactions intellectuels et culturels, on peut trouver des similitudes avec le concept du musée considéré comme une « zone de contact » chez Clifford. Voir J. Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1997, ch. 7.

⁷ Voir les descriptions détaillées des caractéristiques de l'exposition dans l'essai interprétatif sur le travail esthétique du musée du District Six écrit par P. Delpont, « Signposts for Retrieval: a Visual Framework for Enabling Memory of Place and Time », in C. Rassool et S. Prosalendis (dir. publ.), *Recalling Community in Cape Town*, op. cit.

⁸ P. Delpont, « Signposts for Retrieval », art. cit., p. 34 ; T. Morphet, « An Archaeology of Memory », in *Mail and Guardian*, Johannesburg, 30 février 1995.

⁹ Note d'information, musée du District Six, 2001.

¹⁰ S. Prosalendis et al., « Punctuations: Periodic Impressions of a Museum », in C. Rassool et S. Prosalendis (dir. publ.), *Recalling Community in Cape Town*, op. cit., pp. 75-76.

¹¹ C. Rassool et S. Prosalendis (dir. publ.), *Recalling Community in Cape Town*, op. cit., p. vi.

¹² P. Delport, « Digging Deeper in District Six: Features and Interfaces in a Curatorial Landscape », in C. Rassool et S. Prosalendis (dir. publ.), *Recalling Community in Cape Town, op. cit.* ; « A guide to the District Six Museum and the 'Digging Deeper' exhibition », brochure, musée du District Six, 2000.

¹³ Ibid.

Les Musées nationaux du Kenya : réalisations et défis

Par Idle Farah

Idle Farah est actuellement le directeur général des Musées nationaux du Kenya où il travaille depuis seize ans. Il est primatologue, titulaire d'un doctorat de l'université d'Uppsala obtenu en 2000. Avant de devenir le directeur général du NMK(National Museum of Kenya), Idle Farah a été le directeur de l'Institut de recherche sur les primates au Kenya. Il est membre de la Commission pour l'enseignement supérieur au Kenya et du conseil universitaire de l'université de Nairobi. Il est également le président du conseil d'administration du Centre pour le développement du patrimoine en Afrique (le CHDA, anciennement le PMDA – le Programme pour le développement des musées en Afrique).

Introduction

Le secteur du patrimoine kenyan est aussi divers que celui de nombreux pays à travers le monde. La conception et la création des Musées nationaux du Kenya ont commencé 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 des caractères naturels 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, lui, fut construit en 1921, à l'emplacement actuel de l'Hôtel Serena, mais il fut démoli quatre ans plus tard en raison de 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.

À partir de 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 dans trois divisions. L'appellation « Musées nationaux du Kenya » recouvre actuellement 18 musées régionaux et 18 sites et monuments ouverts au public, disséminés dans

les huit provinces du pays.

Les Musées nationaux du Kenya constituent une personne morale qui dépend du Ministère du patrimoine national et qui tient son mandat de deux lois parlementaires : le *National Museums of Kenya Act* (loi sur les Musées nationaux du Kenya) et le *Antiquities and Monuments Act* (loi sur les antiquités et les monuments), votées toutes les deux en 1983. L'une et l'autre sont en cours de révision et ont été fusionnées dans un projet de loi intitulé *National Museums Heritage Bill* (projet de loi sur le patrimoine des Musées nationaux), qui est toujours en discussion au Parlement.

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. À 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 au public. Les activités de pure forme organisées à l'intention du public 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 au public 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.

Celle-ci a toutefois dû être redéfinie, en raison précisément des attentes nouvelles du public. En reconnaissant que le financement durable dépend de la contribution du musée au développement national – et donc de ses réponses aux problèmes qui affectent ses communautés –, le NMK est en train d'abandonner l'approche ethnocentrique selon laquelle les musées n'exposent que de « vieilles reliques » et de transformer son image de vitrine figée d'anciens objets d'art en un lieu où les gens se rencontrent et engagent le dialogue sur les problèmes

sociétaux du jour.

La recherche

Le NMK continue d'être un pôle d'excellence dans la recherche relative au patrimoine du pays. En matière de paléontologie par exemple, le NMK peut se vanter de posséder les plus grandes collections d'hominidés 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 MNK 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, et 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 MNK de réputation internationale –, collabore ainsi avec l'Organisation mondiale de la santé 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, ou vectorielles – notamment le SIDA. 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.

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 naturel 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. À ce jour, le NMK a pu identifier 120 de ces sites, dont 50 bénéficient d'une importante documentation et dont 11 ont été répertoriés 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.

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 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 ainsi que de son réseau Internet RPSUD afin de satisfaire les besoins d'une population plus large.

Les programmes publics

Toute institution liée au patrimoine se doit de compter une solide composante de programmes destinés au public 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 opéraient plus ou moins indépendamment les uns des autres. Suite à un effort de planification stratégique opéré en 2005, tous 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, lancé en 2003, est connu sous le nom de Projet de programmes interactifs pour le public (NMK IP). À 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 : a) de stimuler l'intérêt et de défier idées reçues plutôt que de se concentrer sur la production d'informations exhaustives concernant les objets exposés ; b) d'améliorer le degré de plaisir ou de divertissement durant les temps d'apprentissage offerts par le musée ; c) d'offrir plus d'occasions au visiteur de s'intéresser aux objets exposés en mettant un matériel interactif à sa disposition ; d) d'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 ; et enfin e) de 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 NMK 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 régionaux, 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 qualité 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.

Musées régionaux, sites et monuments

Sur le plan de la gestion du patrimoine à l'intérieur du pays, le NMK ne cesse d'étendre son réseau de musées régionaux et de préparer de nombreux sites importants pour leur inscription sur la Liste du patrimoine mondial de l'UNESCO. Le réseau des musées régionaux est un moyen pour cette institution de toucher une portion plus large de la population. Même si la plus grande partie des collections et des activités de recherche est concentrée au siège du NMK à Nairobi, les musées régionaux servent de lieux d'exposition et d'interprétation des divers aspects du patrimoine national. Ce concept s'est développé dans les années 1980, conformément aux directives de l'UNESCO, pour rapprocher les musées du public ; il a pour objectif de pourvoir aux besoins des Kenyans habitant des régions éloignées de la capitale, Nairobi. Deux des premiers musées régionaux à avoir été construits à cet effet sont situés dans l'ouest du pays, à Kisumu et à Kitale, où l'un et l'autre présentent des expositions sur l'histoire naturelle et culturelle de la région.

L'objectif premier des musées régionaux est la présentation du patrimoine naturel et culturel du Kenya dans le cadre de programmes spéciaux qui visent à promouvoir la nécessité de préserver et d'exploiter durablement le patrimoine du pays, même si tous se sont spécialisés dans des centres d'intérêt spécifiques, en rapport avec les régions qu'ils desservent.

Outre les musées régionaux, le NMK a sélectionné au fil des années un certain nombre de sites et de monuments qu'il a dotés de commentaires explicatifs et d'aménagements pour les visiteurs. La plupart de ces sites se trouvent sur la zone côtière, dans des villages swahilis nés entre le VIII^e et le XVII^e siècle après Jésus-Christ, comme par exemple Takwa, Gedi, Mnarani et Jumba La Mtwana. Trois anciens ouvrages militaires sont ouverts au public, dont le célèbre Fort Jésus à Mombassa. S'y ajoutent des monuments religieux comme l'ancienne chapelle de Fort Jésus, aujourd'hui transformée en mosquée, ou encore le Krapf Memorial Museum, illustration des premiers temps de la chrétienté en Afrique orientale. Ces sites comprennent également la

grotte sacrée de Shimoni, sur la côte méridionale, autour de laquelle un programme communautaire a vu le jour afin d'une part d'en assurer la conservation, et d'autre part d'assurer le développement du tourisme dans la région.

Des centaines d'autres sites placés sous la supervision du NMK n'ont pas encore été ouverts au public. Parmi eux figurent les ruines de Mtwapa, vestiges d'un vaste village swahili qui a été inscrit sur la Liste des sites les plus menacés par le Fonds mondial des monuments en 2002 et 2004.

Le NMK compte par ailleurs d'incalculables joyaux sur la côte grâce à Lamu, site inscrit sur la Liste du patrimoine mondial, et Fort Jésus, qui a été soumis à cette même Liste en 2006. La vieille ville de Lamu a été inscrite au patrimoine mondial en décembre 2001, dans le but de protéger et de conserver son riche et unique patrimoine culturel et architectural, qui représente une contribution majeure au développement de l'humanité. La vieille ville de Lamu est la plus ancienne ville swahili subsistant sur toute la côte est de l'Afrique et dans les îles de l'océan Indien. Les opérations entreprises par les Musées de Lamu, qui gèrent ce patrimoine, sont, plus qu'ailleurs, imbriquées dans la vie des gens et les activités des autorités locales.

Il n'est pas possible de fournir un inventaire exhaustif de tous les sites dans le cadre limité de cet article, mais il nous faut mentionner que le Kenya est riche en sites à la fois paléontologiques et architecturaux dans la vallée du Grand Rift. Les deux sites d'Olorogesailie et de Kariandusi nous renseignent ainsi sur la civilisation acheuléenne du début de l'âge de pierre, tandis que celui de Koobi Fora, dans le parc national de Sibiloi, a permis d'importantes découvertes sur les premiers hominidés.

Dans la région du lac Victoria au Kenya se trouve le paysage culturel de Thimlich Ohinga, qui a été sélectionné par l'Observatoire mondial des monuments pour la Liste 2000-2001 des 100 sites les plus menacés. Thimlich Ohinga est un exemple unique de clôtures en pierres sèches – technique de construction indigène que l'on retrouve également sous la forme de structures circulaires défensives reliées entre elles.

Tandis que certains sites et monuments sont des vestiges de la période coloniale, d'autres sites évoquent l'histoire politique du pays, tout particulièrement la lutte pour l'indépendance.

Réseaux de musées et partenariats

La diversité de ses activités et son rôle dans le développement du pays a placé le NMK dans une situation où il lui est impossible d'agir isolément. À cet égard, l'institution a forgé un certain nombre de partenariats stratégiques.

En association avec les institutions patrimoniales de tout le continent, le NMK accueille le

Conseil international des musées africains (AFRICOM), une organisation panafricaine qui promeut la participation des musées dans un contexte de développement global durable et renforce les réseaux de professionnels en Afrique et dans le reste du monde.

Le NMK abrite également le Centre pour le développement du patrimoine en Afrique (le CHDA), connu précédemment sous le nom de Programme pour le développement des musées en Afrique (le PMDA). Cette organisation internationale non gouvernementale se consacre à la préservation, à la gestion et à la promotion du patrimoine culturel en Afrique, à travers un programme de formation et le développement de services de financement.

En partenariat avec le CHDA et en collaboration avec l'ICCROM, le NMK s'implique beaucoup dans le programme *Africa 2009*, dont l'objectif est l'amélioration des conditions de conservation du patrimoine culturel immobilier africain, grâce à une meilleure intégration dans un processus de développement durable.

Les Musées nationaux du Kenya, en partenariat avec l'université Rutgers (États-Unis), assurent par ailleurs le fonctionnement de l'École de fouilles de Koobi Fora. Situé sur les rives du lac Turkana, au nord du Kenya, cet établissement offre à des étudiants, diplômés ou non, la chance de pouvoir acquérir les principes fondamentaux et les méthodes de travail de la paléontologie dans une région remarquable par le nombre de traces qu'y ont laissé les premiers hominidés.

Aujourd'hui, c'est avec le British Museum que le MNK mène sa dernière collaboration en date, à savoir un échange d'expositions. Ce projet, intitulé « Hazina : Traditions, Commerce et Transitions en Afrique orientale », explore certaines dimensions nouvelles de l'Afrique orientale et de ses cultures en réunissant une collection rare qui évoque la richesse, la diversité et la persistance des modes de vie des populations de ces régions. L'exposition, organisée conjointement par les personnels du British Museum et du NMK, a entraîné le rapatriement d'objets africains conservés au British Museum. Grâce à cette opération, l'espoir est permis qu'une nouvelle appréciation de la région verra le jour et qu'un véritable respect des cultures se développera. Car c'est ainsi que les peuples de l'Afrique orientale se verront reconnaître une identité dont ils peuvent être fiers. Peut-être alors ce projet ouvrira-t-il la porte à de nouveaux partenariats avec les musées du Sud, tout en donnant une nouvelle impulsion à la recherche sur les populations et leur matériel culturel.

« Musée en mutation »

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 ») fournira un espace d'exposition rénové et élargi dans le musée de Nairobi d'ici la fin 2007. 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 est en train d'évaluer sa politique et ses ressources humaines. Il aboutira également à l'amélioration des infrastructures matérielles, grâce notamment 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 du public. 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 de notre patrimoine et la prise de conscience de notre identité kenyanne ont stimulé une nouvelle forme de pensée et rehaussé nos exigences concernant la programmation publique – laquelle est devenue, à n'en pas douter, une entreprise stratégique essentielle pour la viabilité du NMK.

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 du 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, auquel il faut également faire face, et qui est la faible rémunération des fonctionnaires, responsable à elle seule des fréquents départs au sein du personnel.

À 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 Musées nationaux du 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 ont à jouer un rôle plus diversifié qui va au-delà de leurs mandats traditionnels, de façon à être en adéquation avec les besoins actuels de la société. Il leur faut contribuer au plaisir, à l'inspiration, à l'acquisition des connaissances, à la recherche et à l'érudition, 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 n'est pas une exception et il s'efforce d'atteindre ces objectifs tout en cherchant à demeurer un centre d'excellence en Afrique orientale. Les réalisations déjà accomplies et le processus de restructuration actuel feront, espérons-le, de cette institution un véritable musée africain capable de relever les défis d'aujourd'hui et de rester longtemps encore au service de ses communautés, à la fois au niveau local et sur le plan international.

Bibliographie

G. H. O. Abungu, « Museums Without Walls: The Kenyan Experience », www.natmus.cul.na/projects/samp/mwwtheme/th2abungu.html

G. H. O. Abungu, « Opening Up New Frontiers: Museums of the 21st Century », in *Museum 2000, Confirmation or Challenge?*, colloque de l'ICOM, 10-13 juin 2001, Suède.

L. Mboya, « Enhancement of Public Programmes at the National Museums of Kenya », in *Kenya and UNESCO*, Commission nationale pour l'UNESCO : rapport annuel 2003-2004.

E. Ouma, coordinatrice de projet, Musées nationaux du Kenya, Projet de programmes interactifs pour le public.

Site Web des Musées nationaux du Kenya : www.museums.or.ke.

http://www.culture.gov.uk/global/press_notices/archive_2005/lammy_ma_speech.htm

Le Programme de stages pour les professionnels des musées d'AFRICOM

De septembre 2004 à mars 2006, le Conseil international des musées africains AFRICOM¹, en partenariat avec les Musées nationaux du Kenya (NMK), a mis en place un Programme de stages à l'intention des professionnels des musées. Ce programme, dont le financement a été généreusement assuré par l'Agence suédoise pour le développement et la coopération internationale (ASDI), s'est déroulé au siège d'AFRICOM à Nairobi. Il a été suivi durant huit sessions de huit semaines par seize stagiaires sélectionnés parmi une liste d'employés de musées africains travaillant dans le domaine de la conservation ou l'organisation d'expositions. Chaque participant a bénéficié d'une bourse offerte par AFRICOM, destinée à couvrir les frais relatifs au déplacement, au logement, à la nourriture, à l'assurance médicale et aux activités en lien avec le projet. Au nombre des pays représentés figuraient le Botswana, le Ghana, l'Afrique du Sud, le Malawi, le Cameroun, la Zambie, le Mozambique, la Tunisie, le Nigeria, l'Érythrée, les Seychelles, le Sénégal, Madagascar, la République centrafricaine et la République démocratique du Congo.

Le Programme

Fidèle aux priorités formulées par AFRICOM, à savoir la formation professionnelle et la constitution d'un réseau d'institutions et de professionnels sur le continent africain, à le programme proposait des activités en rapport avec l'ambitieux plan de restructuration des Musées nationaux du Kenya, permettant ainsi aux stagiaires d'acquérir une expérience pratique du Projet de programmes interactifs pour le public mis en place par cette institution. Ce projet est l'un des axes essentiels du plan de restructuration du NMK, qui vise à promouvoir un large éventail d'expositions dans le nouveau musée de Nairobi (dont l'ouverture est prévue pour la mi-2007). Mais s'il nous faut reconnaître l'existence de centres de formation et de programmes « officiels » sur le continent – l'EPA (l'École du patrimoine africain), le CHDA (le Centre pour le développement du patrimoine en Afrique), le WAMP (le Programme des musées de l'Afrique de l'Ouest), etc. –, il est important de signaler aussi que les possibilités de suivre des formations pratiques et de constituer des réseaux professionnels ont jusqu'à présent été extrêmement limitées pour les employés des musées africains.

Outre leur contribution au développement de l'organisation AFRICOM, les stagiaires ont passé environ 80 % du temps imparti à travailler sur des projets liés à l'aménagement de galeries

ou à la préparation et la réalisation d'expositions. Tous les aspects de la gestion de projet étaient abordés, de la planification financière à la question des ressources humaines.

Les conditions requises pour poser sa candidature étaient de posséder deux années d'expérience au minimum et de ne pas avoir plus de quarante ans. Parmi les critères de sélection figuraient le niveau d'études et l'expérience professionnelle. Par ailleurs, AFRICOM a particulièrement veillé à respecter un équilibre géographique entre les pays et une parité hommes-femmes.

Bien que la langue de travail ait été principalement l'anglais, AFRICOM a sélectionné six stagiaires dont l'anglais était la seconde langue étrangère. L'organisation espère pouvoir mener un programme similaire dans un musée de l'Afrique francophone afin de toucher un plus grand nombre de professionnels, le but étant à terme d'offrir les mêmes chances à l'ensemble des pays africains.

Des résultats positifs

D'excellents résultats ont été obtenus par les stagiaires, aussi bien durant le programme lui-même qu'à leur retour dans leur pays d'origine. Un grand nombre d'entre eux ont mis en pratique leurs connaissances dans les musées où ils travaillent ou ont été acceptés dans d'autres formations, grâce à leurs nouvelles compétences ; certains ont même été promus au sein de leur institution. Le Programme de stages a permis à ces jeunes professionnels de se forger une expérience précieuse tout en leur donnant l'occasion de travailler avec des équipes variées spécialisées dans différents domaines (tant administratif que scientifique ou artistique) au sein des musées de Nairobi, de Kisumu et de Fort Jesus. Les participants ont acquis non seulement des compétences très utiles mais aussi une compréhension des bénéfices qu'apporte l'existence de réseaux professionnels et institutionnels.

Un autre résultat significatif a été l'accroissement de l'intérêt témoigné pour l'organisation AFRICOM de la part de ses membres. Aaron Maluwa, originaire du Malawi, a ainsi commenté son expérience : « Le programme de stages est l'un des nombreux projets importants dans lesquels AFRICOM s'est engagée pour améliorer la communication et le partage des compétences entre les professionnels des différents musées de la région. Ceux-ci se sentent désormais impliqués vis-à-vis d'AFRICOM et peuvent donc à leur tour contribuer de multiples façons à son développement ».

Lorna Abungu

Note

¹ Voir le site www.africom.museum

La gestion du patrimoine immatériel à Tsodilo

Par Phillip Segadika

Phillip Segadika est le directeur du département Archéologie et Monuments au Musée national du Botswana. Il est titulaire d'une maîtrise en archéologie du paysage de l'université du Pays de Galles (Lampeter, Royaume-Uni) et il est actuellement inscrit en doctorat à l'université de Wits (Afrique du Sud). Il a présidé les débats concernant la création de plans de gestion pour d'innombrables sites au Botswana, parmi lesquels le plan de gestion intégré du site du patrimoine mondial de Tsodilo.

Tsodilo, la Montagne des esprits ancestraux, a été le premier site du Botswana inscrit sur la Liste du patrimoine mondial en 2001. Il se situe au nord-ouest du pays, dans la région tampon du delta de l'Okavango, inscrite quant à elle sur la Liste de Ramsar. Tsodilo est un monument national, actuellement protégé par la loi de 2001 intitulée *Monuments and Relics Act* (loi sur les monuments et les vestiges), mais il a longtemps bénéficié de la protection du *Bushman Relics Act* de 1934 (loi sur les vestiges des Bochimans). S'élevant majestueusement au-dessus du désert du Kalahari, Tsodilo est le deuxième pic le plus haut du Botswana, à 1395 mètres. Il a été déclaré site du patrimoine mondial sur la base de trois critères¹ dans la catégorie Paysage culturel de la Convention du patrimoine mondial. Célèbre avant tout pour ses exceptionnelles peintures rupestres, qui sont dans un excellent état de préservation (critère i), l'endroit a également conservé la trace de la présence successive de plusieurs communautés humaines au fil des millénaires (critère iii). Ces deux caractéristiques, à savoir l'art rupestre et les vestiges archéologiques, sont bien connues des chercheurs. Cet article, cependant, s'attachera à prouver l'importance de Tsodilo au regard du troisième critère (le critère vi), qui permet l'inscription de sites directement ou tangiblement associés à des événements, des traditions vivantes, des idées ou des croyances d'une portée universelle. Cet article s'intéressera aussi à la façon dont le Musée national du Botswana a abordé la gestion du patrimoine immatériel de Tsodilo.

Les origines de l'art rupestre et des monts de Tsodilo

La population de Tsodilo – un peu moins de 200 habitants – se compose d'environ un tiers de Basarwa (les San, ou !Kung) et de deux tiers de Hambukushu. Même si les deux ethnies ne vivent qu'à un kilomètre environ l'une de l'autre, l'étude de leurs savoir-faire et de leurs pratiques révèle

d'importantes différences quant à leur mode de vie, qui s'expliquent par leur histoire respective : les San étaient des chasseurs-cueilleurs et les Hambukushu des bergers et des fermiers sédentaires. Un entretien avec les représentants les plus âgés des deux communautés montre également qu'elles ont des explications contradictoires quant à l'origine de l'art rupestre de Tsodilo : Samuchao, le chef des Hambukushu, attribue les peintures à *Karunga* (le Tout-Puissant) tandis que Xuntae Xhao, de la tribu des San, affirme fièrement qu'elles sont un héritage de leurs ancêtres. Ces définitions en apparence antinomiques sont profondément liées aux conflits sous-jacents à l'histoire du paysage, qui fut un terrain disputé, et aux rapports de pouvoir et de résistance subtile qui ont opposé les deux communautés par le passé. Si contraires soient-elles, néanmoins, ce sont ces deux définitions qui ont permis aux San et aux Hambukushu de continuer à vénérer les monts et les peintures de Tsodilo, car tous attribuent l'origine de ces dernières à des puissances qui les dépassent, et envers lesquelles ils se sentent responsables de la préservation du site.

Le patrimoine immatériel des !Kung et des Hambukushu, tel qu'il apparaît à travers les monts de Tsodilo, peut être sommairement divisé en trois catégories principales : les rituels, les tabous, et les histoires concernant la genèse de la vie et du paysage. Parmi les rituels figurent par exemple les danses/transes des !Kung, les chansons, poèmes et psalmodies des Hambukushu pour attirer la pluie, ou encore des cérémonies de purification. Les tabous s'expriment à travers certains des interdits traditionnels établis par le droit coutumier, qui codifie la conduite à tenir dans des endroits spécifiques du site de Tsodilo et qui contrôle l'accès à ce dernier. Les visites fréquentes et inutiles dans les monts, notamment, sont considérées comme irrespectueuses de leur nature sacrée. Par ailleurs, les sites réservés aux rituels destinés à faire tomber la pluie sont interdits aux membres de la communauté locale en dehors des cérémonies. L'aspect le plus frappant des pratiques liées à Tsodilo, toutefois, concerne les histoires touchant à la genèse des monts et à l'origine de la vie en ces lieux.

D'un point de vue géologique, Tsodilo est la partie la plus ancienne d'une formation rocheuse présente sur tout le continent, et vieille de 800 à 1 500 millions d'années : le système panafricain de ceintures.. Sans l'action de millions d'années d'érosion, le site s'inscrirait dans une chaîne de montagnes semblable aux Alpes, aux Apennins ou aux Carpates d'aujourd'hui. Ainsi représente-t-il l'un des rares endroits où des roches très anciennes, soulevées par les forces tectoniques, ont résisté à des millions d'années d'intempéries et d'érosion. La légende des Hambukushu, cependant, offre une interprétation plus directe de l'origine des monts de Tsodilo. Selon eux, la chaîne de Tsodilo était autrefois une famille. Les quatre affleurements rocheux principaux qui la constituent sont appelés localement *Male Hill* (le mâle), *Female Hill* (la femelle),

Child Hill (l'enfant) et *Grandchild Hill* (le petit-enfant). *Male Hill* est le plus vertical, le plus haut et le plus nu de tous. *Female Hill*, le deuxième par la hauteur, est quand à lui plus large ; on y trouve de nombreux arbres fruitiers, des tubercules et des racines comestibles, ainsi que du bois pour l'artisanat. C'est lui qui abrite le plus de sources d'eau et de peintures rupestres. Enfin, *Child Hill* et *Grandchild Hill* sont les plus petits de tous. Leur désignation rappelle celle adoptée pour les collines de Phalatswe par les Batswapongs, dans le centre-est du Botswana. Là aussi, la taille des collines a induit des stéréotypes sociaux et familiaux. Cependant, le détail le plus étonnant dans les deux cas est que les monts plus petits n'entrent dans aucune catégorie sexuelle, et sont simplement désignés comme des enfants (et non comme fille ou garçon). Peut-être s'agit-il d'un choix délibéré dans des sociétés dont la langue vernaculaire opère des distinctions très nettes entre les enfants mâles et femelles. Il semblerait que le besoin de définir la grandeur en termes d'appartenance sexuelle ne devienne important qu'après un certain stade de maturité – un point qui est à considérer si l'on veut apprécier le patrimoine immatériel des communautés locales à sa juste mesure.

Tsodilo, le berceau de la création ?

Selon une légende propre aux !Kung, Tsodilo est le lieu où a débuté la vie, et c'est donc là que demeurent les esprits de toutes les créatures vivantes. Plusieurs endroits au sein du site témoignent de cette croyance, comme la Source d'eau éternelle, les Premiers animaux et, bien sûr, les peintures rupestres des descendants des premiers habitants de la terre. ce type de légende se rattache à des caractéristiques archéologiques et géologiques bien précises et confère une signification à certaines parties du sentier nommé « piste du Rhino », dans les monts de Tsodilo.

Les Premiers animaux

Le sentier touristique le plus emprunté à Tsodilo est la « piste du Rhino », sur *Female Hill*. Un passage glissant sur des rochers en quartzite monte la colline jusqu'au site archéologique de Nqoma, qui date de l'âge de fer. Là les guides locaux signalent aux visiteurs les empreintes des premiers animaux. D'un point de vue archéologique, il s'agit de sillons d'une longueur comprise entre 5 et 20 centimètres, d'une profondeur d'à peine 2 centimètres et d'une largeur de 3 centimètres environ. Ils occupent une surface longue approximativement de 80 mètres et apparaissent surtout par deux, voire par quatre aux endroits les plus glissants. La légende veut que ces « traces de sabots » soient celles des tout premiers animaux, qui ont été lâchés du ciel par *Nyambi*, l'être parfait, à l'époque où les rochers de Tsodilo étaient encore mous et où les animaux ont descendu la colline en direction du premier trou d'eau sur terre. Les sillons les plus longs

s'expliqueraient par le fait que certaines bêtes ont glissé en chemin. Pour « prouver » que celles-ci sont bel et bien tombées du ciel, les guides indiquent aux touristes le lieu précis où elles ont toutes atterri : une roche portant des marques censées montrer le point d'impact de leur chute. En fait, il s'agit de trous circulaires de 15 centimètres de profondeur environ et de 15 centimètres de diamètre en moyenne. Les géologues en attribueraient sans doute la cause à l'action de l'eau et à l'érosion de parties moins résistantes de la formation rocheuse. Si l'on fait abstraction, néanmoins, du conflit qui oppose la science et les interprétations traditionnelles, la conservation de ces vestiges matériels est d'une importance cruciale dans la mesure où ils sont le moyen de valider, d'illustrer et, dans certains cas, de prolonger la vie des croyances immatérielles qui y sont associées.

La Source d'eau éternelle

Sur la face sud-est de *Female Hill* se trouve une source sacrée qui attire de nombreux pèlerins à Tsodilo. Ceux qui y puisent l'eau s'en servent pour se purifier, que ce soit en la buvant ou en s'en aspergeant le corps, et pour purifier ou protéger leurs biens. Ce rituel est accompli non seulement par les membres des communautés de Tsodilo mais aussi par des centaines de pèlerins et de visiteurs réguliers – simples individus, guérisseurs traditionnels ou chrétiens – en provenance pour la plupart du Botswana et de Namibie.

La gestion du patrimoine immatériel à Tsodilo

L'inscription de Tsodilo dans la catégorie Paysages culturels de la Liste du patrimoine mondial au titre du critère (vi) a été très clairement justifiée : « Les traditions parlent de Tsodilo comme du lieu de vie de toutes les créatures, et plus particulièrement des esprits de chaque animal, oiseau, insecte et plante de la création. Bien que l'interprétation et la datation exactes de l'art rupestre soient incertaines, l'art lui-même atteste clairement de la longue tradition spirituelle du site, une tradition qui se perpétue au travers des pratiques des !Kung et des visites de pèlerins venus de l'ouest, parfois d'assez loin². » Cependant, malgré leurs conseils détaillés sur la préservation de l'art rupestre, le dossier de nomination et le plan de gestion de 1994 ont omis d'émettre des recommandations claires sur la façon dont le patrimoine immatériel pouvait être contrôlé ou géré. L'équipe d'évaluation de l'ICOMOS a à son tour manqué de noter ces limites – à moins d'interpréter son silence comme une reconnaissance tacite des énormes difficultés posées par le contrôle et la gestion du patrimoine immatériel.

Sur la question des ressources de Tsodilo, l'ICOMOS refuse de reconnaître explicitement la vénération vouée par les communautés locales aux monts comme un des éléments ayant

contribué à la bonne conservation de l'art rupestre. L'équipe d'évaluation note à la place que « trois facteurs essentiels contribuent à l'état de conservation exceptionnel de Tsodilo : son éloignement, sa faible densité de population et la forte résistance à l'érosion de la roche quartzite. » Cette vision plutôt occidentale de la gestion du patrimoine est limitée dans le sens où elle ne relie pas directement la préservation de l'art aux communautés locales. Le Musée national du Botswana a pourtant la conviction que si l'éloignement, la faible densité de population et la résistance du quartz à l'érosion sont des paramètres essentiels, ils seraient insignifiants sans le facteur crucial que constitue le culte voué aux monts et aux peintures par les communautés locales. De fait, l'éloignement et la faible densité de population peuvent être considérés comme parfaitement accessoires puisque les communautés locales ne vivent qu'à quelques mètres des monts et qu'elles traversent le site sans grandes restrictions depuis des siècles. Si elles n'éprouvaient ce respect religieux à l'égard des monts, l'art de Tsodilo serait recouvert des mêmes graffitis que l'on retrouve partout ailleurs, car il suffit d'une poignée d'individus ou même d'une seule personne pour saccager des fresques rupestres.

Il n'est pas tout à fait surprenant, néanmoins, que les mécanismes de contrôle et de gestion du patrimoine immatériel n'aient pas été aussi bien représentés. Tout d'abord, le patrimoine immatériel ne peut pas être considéré comme seul critère pour être nommé au patrimoine mondial au titre de la Convention de 1972 : en effet, le Comité du patrimoine mondial considère qu'il devrait être utilisé de préférence en conjonction avec d'autres critères. Le patrimoine immatériel étant souvent vu en quelque sorte comme « la cerise sur le gâteau », les facteurs liés à son contrôle n'ont pas bénéficié du même soutien que ceux visant à la conservation et à la préservation du patrimoine matériel. Mais peut-être cette question suscitera-t-elle davantage d'intérêt à présent qu'a été adoptée la *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* (2003).

Le plan de gestion interne de 1994 a été le premier grand projet organisé autour de Tsodilo selon une approche moderne. Né de discussions menées par le personnel du Musée national, à Tsodilo et à Gaborone, la capitale du pays, il avait pour objectif principal d'établir un plan de faisabilité pour le développement du site (amélioration de l'infrastructure et des sentiers, utilisation de la terre par les résidents, évaluation des besoins de conservation du patrimoine, réglementation du tourisme), et aussi d'énoncer des recommandations pour une meilleure gestion de Tsodilo. Ainsi, le plan de gestion de 1994 a choisi de privilégier les besoins de conservation du patrimoine et les services pour les touristes. L'une de ses recommandations en particulier découlait de la prise de conscience de la rareté des études ethnologiques menées sur la

population locale et s'intéressait à l'histoire orale des communautés. L'examen de leurs modes de vie fut donc intégré dans un programme de recherche centré sur Tsodilo.

Depuis 1994, la plupart des interventions et des recherches se sont concentrées sur l'art rupestre et l'archéologie de Tsodilo. Au moins dix fouilles ont été organisées, de même qu'un recensement précis des peintures (1994). Des ateliers de conservation ont été mis sur pied à l'intention des employés du musée (2001), des séminaires de formation ont été organisés pour les guides locaux (2005, 2006) et un plan de gestion temporaire a été instauré (2004), suivi d'un plan de gestion intégré (2005). Un programme de surveillance systématique des peintures a par ailleurs été mis en place et un agent suit actuellement une formation à l'étranger sur les techniques de conservation de l'art rupestre.

Tsodilo bénéficie d'un énorme avantage dans la mesure où plusieurs des éléments de son patrimoine immatériel sont liés à des caractéristiques physiques bien connues du paysage. En 2002, l'auteur de cet article a entrepris des recherches pour identifier l'emplacement exact des parties du site reliées aux histoires ou au patrimoine immatériel. Il a ainsi pu constater que les guides évitaient de plus en plus de parler aux touristes des éléments immatériels du site et de les y conduire, pensant que seul l'art rupestre les intéressait. Le but de son travail étant de contribuer à raviver l'usage – en particulier parmi les guides – du patrimoine immatériel, huit lieux ont été identifiés comme étant reliés à celui-ci. Le patrimoine en question y prend aussi bien la forme de peintures rupestres que d'interprétations des formations et des sillons géologiques. Toutes seront intégrées dans un livret destiné à la communauté locale et aux touristes. Intitulé « Le patrimoine mondial entre les mains des jeunes », il accompagnera un autre projet portant quant à lui sur des enregistrements vidéo et audio.

Le rôle du musée du Site de Tsodilo

Inauguré en 2000, le musée du Site de Tsodilo comporte deux expositions permanentes intitulées « Tsodilo » et « Mon Tsodilo ». La première, qui est une célébration du paysage physique, de la géologie, de l'archéologie et de l'art rupestre de Tsodilo, présente les trouvailles archéologiques et ethnographiques du site et de sa région. La deuxième exposition, « Mon Tsodilo », présente pour sa part les témoignages de diverses personnes sur leur expérience du site. Vingt-cinq entretiens la composent, assortis de citations de plusieurs membres de la communauté locale, de touristes et de chercheurs. Certaines des histoires et des expériences des Hambukushu et des !Kung y figurent aux côtés de celles des scientifiques. Le musée du Site de Tsodilo, en tant que centre d'interprétation, est donc un lieu de réflexion et de rencontre entre les habitants de la région, les chercheurs et les consommateurs, à savoir les touristes. En reflétant les interprétations locales et

en montrant les images de personnalités connues de Tsodilo, le musée permet à la population locale de s'approprier sa culture. Le musée du Site de Tsodilo, qui a le statut de musée national, reçoit une subvention annuelle pour l'organisation d'un festival national des arts visuels et de la représentation. Celui-ci offre l'occasion de célébrer le patrimoine immatériel de la communauté à travers la poésie, le théâtre, les danses traditionnelles, les histoires, la visite et l'interprétation des sites sacrés, la promotion de l'artisanat local par des expositions et des compétitions d'arts visuels. Il ne fait aucun doute qu'il jouera un grand rôle dans l'appropriation du site par la communauté locale, ainsi que dans le renouveau et le transfert des informations et des significations, en particulier à la jeune génération.

La mise en œuvre d'un contrôle du patrimoine immatériel doit également prendre en compte certains faits tels que les actes de vandalisme. À Tsodilo, où vit un missionnaire à plein temps et où l'Église chrétienne de Sion a connu un essor important, on note un nombre croissant de nouveaux convertis au christianisme. Cette évolution peut être interprétée comme une menace potentielle pour la cosmologie qui a préservé les peintures rupestres de Tsodilo depuis des siècles. L'expérience a montré qu'ailleurs dans le pays, certains adeptes un peu trop zélés du christianisme sont capables de vandalisme, comme cela a été le cas dans la grotte sainte de Kobokwe, où a été apposé un graffiti avec les mots : « Jésus revient ». Tsodilo a connu une déprédation similaire. De plus, quelqu'un a effacé le « x » à la fin du mot « Dieux » à l'entrée principale du site, qui est donc dédié désormais à « Dieu » et non plus aux « Dieux ». Cet acte apparemment insignifiant est pourtant à surveiller parce que le prochain pourrait très bien toucher l'art rupestre cette fois. La question est aussi de savoir si nous sommes en train d'assister à un changement de pouvoir au sein d'un site patrimonial qui a été largement protégé et adoré par les traditionalistes, et qui devient de plus en plus dominé par des non-traditionnalistes et des adeptes du christianisme. Les cultures sont dynamiques et les changements liés aux croyances sont complexes. S'adapter à ces évolutions est donc un véritable défi pour les gestionnaires du patrimoine. Il est essentiel, cependant, que les interventions sur les sites du patrimoine mondial présentant une valeur immatérielle aient pour priorité la participation active des communautés et le respect des systèmes de croyance indigènes sur lesquels repose la conservation des monuments et des sites.

Accroître les bénéfices pour la communauté et minimiser l'impact sur la société

Le plan de 1994 pour le développement du district citait Tsodilo comme l'endroit le plus pauvre de la région, avec le pourcentage le plus élevé de personnes recevant des allocations du gouvernement. Depuis 2001, le Musée national du Botswana a largement contribué à améliorer la situation. Douze employés ont été recrutés, dont dix sont de Tsodilo même, pour travailler

comme assistants, gardiens ou agents de ménage. Quinze autres membres de la communauté travaillent en tant que guides indépendants à temps partiel, tandis que vingt autres produisent des objets d'artisanat ou s'occupent de les vendre. En outre, le Musée national emploie ponctuellement de la main d'œuvre pour des tâches variées, comme le déblaiement d'un sentier ou d'une aire de camping. Pour une communauté de 200 personnes vivant dans un système familial élargi, le bénéfice de l'exploitation de Tsodilo a été considérable. La situation devrait encore s'améliorer avec l'entrée en vigueur du nouveau plan de gestion intégré de 2005, qui verra la réalisation de plusieurs initiatives locales déjà mises en application dans les zones tampons du site.

Au vu de tous ces programmes et activités centrés sur la préservation du patrimoine immatériel, on est tenté de se demander quel effet le statut de patrimoine mondial et les plans de gestion ont eu sur le patrimoine immatériel de Tsodilo. Entre 2001 et 2005, le nombre de visites annuelles est passé de 2 301 à plus de 10 000. Cette augmentation est attribuée à plusieurs facteurs, parmi lesquels la popularité du site et une meilleure accessibilité depuis que la piste sablonneuse qui y mène a été recouverte de gravier. Mais comment ce phénomène a-t-il influencé l'attitude et les perceptions de la communauté à l'égard de son patrimoine immatériel ? Que penser de certaines transformations introduites par le Musée national, telles que l'installation d'une clôture ou de pylônes pour les câbles de téléphone, et la construction des bâtiments du musée juste au pied des monts ? Question encore plus cruciale, quel effet le déplacement des !Kung, qui ont dû quitter le pied des collines, et celui des Hambukushu, dont les fermes étaient situées tout près, ont eu sur les sentiments que ces peuples entretiennent à l'égard du site ? Une chose est sûre : il apparaît impératif d'identifier et d'inventorier ces divers aspects du patrimoine immatériel à des fins de contrôle avant de soumettre un site naturel à la Liste du patrimoine mondial sous le critère (vi). Dans le cas où la participation de la communauté diminuerait en raison d'une nomination sur cette Liste, les dégradations qui en résulteraient sur le site conduiraient en effet celui-ci à être déclaré site du patrimoine mondial en péril.

L'importance du patrimoine immatériel de Tsodilo va être réaffirmée avec la décision en 2003 par le Comité du patrimoine mondial de reconnaître le patrimoine immatériel à part entière. Dans la pratique, toutefois, il faudrait que les États dont les sites ont été sélectionnés d'après le critère (vi) s'engagent à revoir leur système de gestion afin de s'assurer que le patrimoine immatériel est géré de façon appropriée. D'après l'exemple des initiatives plutôt réussies, quoique souvent improvisées, prises dans la gestion du patrimoine immatériel de Tsodilo, une conclusion s'impose : il est nécessaire de concevoir par tous les moyens des mécanismes de contrôle adéquats et de renforcer les facteurs qui aident à la conservation du patrimoine immatériel. Grâce

à de tels systèmes de gestion et outils de contrôle ethnologiques, les gestionnaires seront en mesure de corriger le parti pris apparent en faveur du patrimoine matériel. Comme a cherché à le démontrer cet article, la préservation du patrimoine matériel représente dans certains cas un enjeu important car il valide, illustre et parfois prolonge la vie du patrimoine immatériel qui s'y rapporte. Cependant, dans l'ensemble, le contrôle du patrimoine immatériel risque de poser problème. Les experts du patrimoine international et les représentants de l'ICOMOS sont donc encouragés à reconnaître et à se familiariser avec les visions du monde qui contribuent directement à la préservation de sites tels que Tsodilo.

Bibliographie

D. Bumbaru, « Tangible and Intangible, The obligation to desire and to remember », *ICOMOS News*, 2002 (2003, réimpression sur le site Web de l'ICOMOS).

A. S. Campbell, *Tsodilo Management Plan, Scheme for Implementation*, Gaborone, Government Printer, 1994.

Gouvernement du Botswana, *Community Based Natural Resource Management*, Gaborone, Government Printer, 2000.

Gouvernement du Botswana, *Monuments and Relics*, Act 2001. Loi n° 12, 2001. Gaborone, Government printer.

J.-L. Luxen, « La dimension immatérielle des monuments et des sites avec références à la Liste du patrimoine mondial de l'UNESCO », *ICOMOS News*, 2000 (2003, réimpression sur le site Web de l'ICOMOS).

R. Mechtild, « Enhancing Global Heritage Conservation: Links between the Tangible and the Intangible » in *World Heritage Review* n° 32, 2003, pp. 64-67.

Kabo Mosweu, *Tsodilo Participatory Rural Appraisal (P.R.A.) Project*, étude réalisée à la demande du Trust pour les initiatives culturelles et de développement d'Okavango (TOCADI), TOCADI Publications, 2002.

D. Munjeri, « Intangible Heritage in Africa: could it be a case of 'Much ado about nothing'? », *ICOMOS News*, 2000 (2003 réimpression sur le site Web de l'ICOMOS).

Musée national, *Tsodilo, Mountain of Gods*, Dossier de nomination à la Liste du Patrimoine mondial, Gaborone, Government Printer, 2000.

P. Segadika, « *Why Tsodilo is a World Heritage site* », article présenté lors de l'Atelier de conservation des peintures rupestres de Tsodilo en 2002, Tsodilo, Botswana.

P. Segadika, *Notes for the Proposed Management Plan Review*, à paraître.

P. Segadika, « *Developing Monuments and the Challenges of Partnership with Communities in Botswana. The Case of Tsodilo Hills, Botswana* », article présenté lors du Cours international sur la Conservation urbaine et territoriale intégrée en 2002, ICCROM, Rome, Italie.

UNESCO, « Évaluations des Biens Culturels », 25^e session ordinaire (25-30 juin 2001), Paris, France. WCH-01/CONF.205/INF.4.

Notes

¹ Pour la liste des critères, consulter : <http://wch.unesco.org/en/list/1021>.

² UNESCO, « Évaluations des Biens Culturels », 25^e session ordinaire (25-30 juin 2001), Paris, France. WCH-01/CONF.205/INF.4.

Droits culturels et droits des musées en Afrique

Par Vincent Négri

Vincent Négri est chercheur, membre du Groupe de recherches sur le droit du patrimoine culturel et naturel [CECOJI (Centre d'études sur la coopération juridique internationale) / CNRS (Centre national de la recherche scientifique) et l'université Paris-Sud]. Il dirige et participe à des travaux de recherche sur le droit du patrimoine culturel. Il est professeur associé à l'université Senghor d'Alexandrie.

Le droit des musées en Afrique est le résultat d'un processus de sédimentation de textes issus de la période coloniale et de nouvelles législations qui peinent à inventer une forme institutionnelle en prise directe avec les réalités culturelles, sociales et économiques de l'Afrique. Pour autant, les musées se déploient sur le continent africain et interpellent les autorités publiques et politiques sur les exigences auxquelles elles doivent répondre pour assurer la sauvegarde du patrimoine, la valorisation et la diffusion des cultures. Il reste à inventer la place du droit, qui ne saurait être limitée à la seule définition d'un statut juridique et à l'octroi d'un cadre d'emploi du personnel. Ces deux opérations, qui ancrent le musée dans la société, sont certes nécessaires, mais insuffisantes. La prise en compte des intérêts culturels comporte aussi une dimension juridique et institutionnelle. À ce titre, les droits culturels sont susceptibles de produire un impact sur le rôle et les missions des musées. Nourri de ces apports et confronté à ces enjeux, le droit des musées en Afrique est en capacité de s'enrichir et de se renouveler.

La formation du droit des musées en Afrique

Le droit des musées en Afrique s'est construit en Afrique anglophone autour de la notion de trust et en Afrique francophone et lusophone, à de rares exceptions près, dans un désordre normatif, conduisant parfois à un déficit institutionnel. Malgré des statuts juridiques hétérogènes, les musées se développent, y compris sous des formes privées. Le droit suit, précède rarement et, parfois, libère les initiatives. En définitive, le recueil de tous les textes normatifs relatifs aux

musées en Afrique constituerait un corpus baroque. Cette situation tient pour une large part aux conditions historiques de construction du droit des musées. Tous les États africains ont affirmé la prééminence de la dimension culturelle pour asseoir l'identité nationale. L'impossible – ou l'improbable – rencontre entre l'État et la nation en Afrique a rendu plus qu'ailleurs nécessaire l'affirmation d'une identité nationale commune à des communautés et des peuples réunis par le découpage des circonscriptions coloniales qui sont devenues les frontières des États nouveaux. Qui mieux que les musées pouvaient présenter et ordonner une identité culturelle commune, ferment de l'identité d'une nation à construire. Les musées nationaux, souvent légués par le colonisateur, ont ainsi été, après les indépendances, le levier institutionnel de l'État pour affirmer ou proposer une culture nationale aux diverses communautés et groupes ethniques présents sur le territoire de l'État. L'introduction de dispositions relatives au patrimoine, à la culture nationale et à l'identité culturelle, dans les constitutions de nombre d'États africains, révèle cette préoccupation. Le statut de certains musées nationaux a parfois été également orienté vers la réalisation d'un tel objectif. De fait, ces musées étaient alors des organes politiques. En République centrafricaine, le musée Boganda, créé en 1964 sous la forme d'un office national, est placé sous l'autorité directe du président de la République. Il en est de même de l'Institut des musées nationaux du Zaïre en 1970, lors de la création de ce nouvel État. Mais le droit des musées est aussi susceptible de ménager des interstices pour offrir un cadre juridique à des musées privés, à l'instar de la loi ivoirienne du 28 juillet 1987 relative à la protection du patrimoine culturel.

Aujourd'hui, la fonction politique des musées a évolué et laisse la place à d'autres perspectives de développement articulées sur la sauvegarde et la promotion des identités culturelles, la conservation du patrimoine et l'éducation. Leur mise en œuvre laisse augurer une nouvelle évolution du corpus normatif qui encadre les musées. L'actualité renouvelée des droits culturels pourrait consolider cette évolution, renforcer la légitimité et les missions des musées et conforter les demandes de retour des biens culturels déplacés.

Identités culturelles et droits culturels

Depuis quelques années, les droits culturels suscitent un regain d'intérêt. En Afrique, ils irriguent le droit du développement et se conjuguent avec l'histoire du continent. Dès le début des années 1960, la Déclaration de l'octroi de l'indépendance aux pays et aux peuples coloniaux, adoptée par l'Assemblée générale des Nations Unies le 14 décembre 1960, envisage le droit de libre détermination des peuples comme leur droit de définir non seulement leur statut politique mais

également de poursuivre « leur développement économique, social et culturel ». Quinze ans plus tard, alors que les accessions à l'indépendance étaient, pour une large part, acquises, la Conférence intergouvernementale sur les politiques culturelles, tenue à Accra en 1975, insistait sur la dimension culturelle du droit au développement en Afrique. Cette orientation culturelle fut confortée par la Conférence mondiale de Mexico, en juillet-août 1982, où fut adoptée une recommandation préconisant la proclamation d'une Décennie mondiale du développement culturel. L'importance du lien entre culture et développement pour tous les pays, en particulier les pays en développement, a encore été réaffirmée récemment par la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, adoptée par l'UNESCO en octobre 2005.

Malgré ce contexte, la reconnaissance des droits culturels ne s'impose pas d'emblée. Pourtant leur antériorité aurait pu laisser supposer qu'ils constituent un facteur essentiel du développement de l'identité culturelle d'une nation et un facteur de cohésion et de paix sociale. En effet, dès 1948, la Déclaration universelle des droits de l'homme proclame dans son article 22 que « toute personne [...] est fondée à obtenir la satisfaction des droits économiques, sociaux et culturels indispensables à sa dignité et au libre développement de sa personnalité ». L'article 27 prolonge cette reconnaissance de droits en déclarant que « toute personne a le droit de prendre part librement à la vie culturelle de la communauté » ; principe réaffirmé en 1966 par l'article 15 du Pacte international relatif aux droits économiques, sociaux et culturels. Concernant les minorités, la reconnaissance de droits culturels en leur faveur rencontre une première expression dans le Pacte international relatif aux droits civils et politiques de 1966, qui dispose que « dans les États où il existe des minorités ethniques, religieuses ou linguistiques, les personnes appartenant à ces minorités ne peuvent être privées du droit d'avoir en commun avec les autres membres de leur groupe leur propre vie culturelle, de professer et de pratiquer leur propre religion, ou d'employer leur propre langue ».

Malgré ces principes, la relative désaffection qu'ont longtemps connue les droits culturels tient pour une part à leur portée juridique, de nature indéfinie. Ils sont parfois qualifiés de droit de seconde génération, par opposition à des droits de l'homme plus prééminents – droits civils et politiques – qui fondent l'essence même de la vie en société et dont le respect par les États démocratiques nourrit la légitimité internationale. Ces droits fondamentaux sont de nature impérative et peuvent, à ce titre, être reconnus par les juridictions nationales et internationales, alors que les droits de seconde génération, ou droits secondaires, ne peuvent se manifester qu'au travers de programmes, de politiques ou de stratégies les mettant en œuvre et permettant leur reconnaissance ou leur appropriation. À ce titre, ils ne peuvent être invoqués tant qu'ils ne sont pas portés par une législation ou une institution nationale. Ils possèdent, par essence, un caractère

évolutif et ne s'imposent pas directement aux États qui ont toute latitude pour les intégrer, les modeler, les façonner dans leurs systèmes juridiques nationaux. En fait, ces droits culturels relèvent des politiques publiques qui seront mises en œuvre par les États, notamment par le développement d'institutions spécialisées ou par des textes législatifs.

Cette moindre importance des droits culturels – droits secondaires – par rapport aux droits dits fondamentaux peut aboutir à une conséquence positive. Parce qu'ils nécessitent moins une intégration qu'une assimilation par les États, qu'ils relèvent de politiques publiques, les musées peuvent avoir un rôle majeur à jouer pour porter et développer ces droits culturels, les rendre visibles ou opposables, les révéler et en faire bénéficier les communautés. Toutefois, les processus de formation du droit en Afrique sont susceptibles de ne pas favoriser l'émergence des droits culturels, ni la reconnaissance des musées comme des institutions spécialisées chargées de les mettre en œuvre. La création du droit sur le continent africain obéirait à une conception évolutionniste selon laquelle ces États n'auraient d'autres alternatives, à terme, que de se doter des lois consacrant les principes juridiques reçus des pays occidentaux. Cette évolution normative accompagnerait ainsi et consacrerait le développement économique des pays du Sud. Mais produire un tel raisonnement, et l'affirmer, c'est faire fi des identités culturelles et nier la position particulière que l'Afrique développe sur les droits culturels. Le défaut de reconnaissance de ces identités pourrait conduire à terme à une normalisation des droits culturels et des institutions susceptibles de les véhiculer et de les rendre accessibles. Le risque serait que cette normalisation développe une force d'attraction vers un modèle juridique et économique dominant, formaté par les seuls États occidentaux.

La spécificité des droits culturels en Afrique

L'Afrique occupe une position particulière dans l'affirmation des droits culturels. Cette orientation singulière ne pouvait s'inscrire que dans un processus de revendication et de rupture avec les modèles coloniaux, dont le Manifeste culturel panafricain adopté à Alger en 1969 fut l'acte fondateur.

Après avoir critiqué la vision, teintée d'exotisme, de la colonisation sur les cultures africaines présentées dans la solitude des musées coloniaux, le Manifeste culturel panafricain affirmait le rôle de la culture africaine dans la lutte de libération et dans l'unité africaine et proposait notamment « de créer, au niveau des campagnes et des entreprises, des unités culturelles susceptibles [...] de diffuser les connaissances scientifiques du patrimoine africain et mondial » et « de construire des musées pour enrichir intellectuellement les populations des zones

les moins développées ». Quelques années plus tard, la Déclaration universelle des droits des peuples adoptée à Alger le 4 juillet 1976, à l'issue d'une conférence internationale fortement marquée par le contexte politique international et, sur le continent africain, par les luttes d'indépendance des anciennes colonies portugaises ainsi que par la politique d'apartheid du gouvernement sud-africain, réaffirmait un principe de protection de l'intérêt culturel des peuples. La Déclaration de 1976 a fourni le cadre conceptuel à cette logique de rupture avec le legs colonial. Le rejet de toute forme d'impérialisme occidental y est affirmé avec force, de même que le droit à l'autodétermination politique et à l'existence des peuples. Les droits culturels sont raliés à cette cause. Après avoir proclamé dans un article premier le droit à l'existence pour tous les peuples, la Déclaration d'Alger renforce ce principe, dans l'article 2, en affirmant le droit de tout peuple au respect de son identité nationale et culturelle. Le droit à l'existence est ainsi encadré, d'un côté, par l'identité nationale qui doit être construite sur des territoires amalgamant et segmentant les aires culturelles africaines et, de l'autre, par l'identité culturelle appelée à produire des ferments de cohésion sociale. L'importance de ce droit – droit au respect de l'identité nationale et culturelle –, conçu comme un renfort des droits civils et politiques, est soulignée par l'article 4 qui proclame que « nul ne peut être, en raison de son identité nationale ou culturelle, l'objet de massacre, torture, persécution, déportation, expulsion, ou soumis à des conditions de vie de nature à compromettre l'identité ou l'intégrité du peuple auquel il appartient ». Le respect de l'identité culturelle, autour duquel s'ordonnent les droits culturels, est une condition essentielle à la reconnaissance d'un droit des peuples. Sur ce socle, la Déclaration d'Alger décline une série de dispositions qui constituent un corpus de droits devant être garantis aux peuples et aux minorités. Ainsi les articles 13 à 15 disposent que tout peuple a le droit de parler sa langue, de préserver, de développer sa culture, contribuant ainsi à l'enrichissement de la culture de l'humanité, qu'il a droit à ses richesses artistiques, historiques et culturelles, de ne pas se voir imposer une culture qui lui soit étrangère, et que lorsqu'un peuple constitue une minorité au sein d'un État, il a droit au respect de son identité, de ses traditions, de sa langue et de son patrimoine culturel. Sur le fond, ces dispositions étaient déjà couvertes par l'article premier de la Déclaration universelle des droits de l'homme de 1948, relatif à l'égalité des peuples et à leur droit à disposer d'eux-mêmes, mais elles revenaient néanmoins à percer un abcès dans la fièvre de la construction de l'identité d'un continent libéré de la quasi-totalité des dominations occidentales. Elles étaient également inspirées par l'opposition entre les deux blocs qui dominaient le monde à cette époque et par la course aux zones d'influence sur un continent débarrassé de l'emprise de la vieille Europe. Autant de facteurs qui ne contribuèrent pas à une reconnaissance marquée de cette Déclaration par les puissances occidentales. D'autant qu'au même moment, du 2 au 5 juillet 1976,

les États membres de l'Organisation de l'unité africaine se réunissaient à Port-Louis pour adopter la Charte culturelle africaine, dans le prolongement du Manifeste culturel panafricain. Quant au contenu et aux objectifs de la Charte, ils ne diffèrent guère de ceux de la Déclaration d'Alger. Son article 4 pose la diversité culturelle comme l'expression d'une même identité, un facteur d'unité et une arme efficace pour la libération véritable, la responsabilité effective et la souveraineté totale du peuple. Parmi les objectifs de la Charte figurent notamment la décolonisation culturelle ainsi que la protection et la promotion du patrimoine culturel africain. Dans cette perspective, il est notamment envisagé que soit favorisée la création d'institutions appropriées pour le développement, la préservation et la diffusion de la culture.

À partir de 1976, le socle des droits culturels en Afrique est posé, sur lequel allaient pouvoir être édifiées d'autres architectures normatives.

La Charte africaine des droits de l'homme et des peuples adoptée en 1981, entrée en vigueur en 1986, affichera, entre autres ambitions, celle de proposer un cadre d'intégration du continent, notamment vis-à-vis de la communauté internationale. Sur les droits culturels, elle reproduit presque textuellement la formule de l'article 27 de la Déclaration universelle des droits de l'homme de 1948. Mais au-delà de la réaffirmation du droit de toute personne à prendre part librement à la vie culturelle de la communauté, elle prolonge cette reconnaissance d'un droit individuel par une responsabilité de l'État dans le développement et la mise en œuvre des droits culturels. L'article 17, 3^e paragraphe, de la Charte africaine stipule que « la promotion et la protection de la morale et des valeurs traditionnelles reconnues par la communauté constituent un devoir de l'État ». Ces valeurs traditionnelles ne sont pas dissociables des biens culturels qu'elles ont produits et qui les incarnent. De ce point de vue, les musées communautaires, soutenus et encouragés par une politique active de l'État, devraient être les vecteurs de transmission de ces droits culturels en valorisant et sauvegardant les objets et symboles de ces valeurs traditionnelles.

Les musées communautaires : relais institutionnels des droits culturels

En regard de la responsabilité de l'État introduite par son article 17, 3^e paragraphe, la Charte africaine des droits de l'homme et des peuples place entre les mains des individus une obligation de résultat pour que prennent corps les droits culturels. Suivant cette voie, l'article 29 précise que l'individu doit « veiller, dans ses relations avec la société, à la préservation et au renforcement des valeurs culturelles africaines positives, dans un esprit de tolérance, de dialogue et de concertation et d'une façon générale de contribuer à la promotion de la santé morale de la société ». Les

musées communautaires, ou développés par des collectivités d'individus partageant une même identité, peuvent constituer une voie pour satisfaire cette obligation de résultat, circonscrite par l'article 22 qui dispose que « tous les peuples ont droit à leur développement économique, social et culturel, dans le strict respect de leur liberté et de leur identité [...] ». Les droits culturels ainsi énoncés présentent non seulement une dimension individuelle – chaque individu est investi de l'obligation –, mais également une dimension collective, et par là même communautaire.

Les droits culturels – droits de l'homme dits de seconde génération – ne définissent donc pas une action normative dotée d'une réelle autonomie. Les objectifs de promotion et de sauvegarde des identités culturelles ne se suffisent pas à eux-mêmes pour légitimer les moyens juridiques mis en œuvre pour satisfaire à leur réalisation. Cette légitimité ne peut résulter que de l'identification et de la reconnaissance des bénéficiaires des droits culturels. Étant donné l'ambition de ces objectifs, ils doivent donc s'inscrire, à titre principal, dans une communauté d'intérêts partagés par des populations. Cette communauté d'intérêts pour la promotion et la sauvegarde des identités culturelles portées par un groupe social développe essentiellement des concepts de conservation et de transmission aux générations successives.

Ces concepts croisent les rôles et les missions des musées, qui se sont également affirmés comme des supports de la société et de son développement. Au nombre des principes directeurs qui bordent la Convention, adoptée en 2005, sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles figure le droit souverain pour les États d'adopter des mesures et des politiques pour protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles sur leur territoire. Quinze ans plus tôt, l'article 30 de la Convention relative aux droits de l'enfant, adoptée à New York en 1990, indiquait que « dans les États où il existe des minorités ethniques, religieuses ou linguistiques ou des personnes d'origine autochtone, un enfant autochtone ou appartenant à une de ces minorités ne peut être privé du droit d'avoir sa propre vie culturelle, de professer et de pratiquer sa propre religion ou d'employer sa propre langue en commun avec les autres membres de son groupe ». Le musée, et plus particulièrement le musée communautaire, apparaît naturellement comme un des outils chargés de satisfaire de tels objectifs. Plus précisément, il pourrait sembler singulier que les musées en Afrique n'aillent pas conquérir ces nouveaux territoires, dont l'article 30 de la Convention relative aux droits de l'enfant trace les limites, jusqu'à en atteindre les confins.

Monuments et savoir-faire traditionnel : le cas des mosquées de Tombouctou

Par Ali Ould Sidi

Ali Ould Sidi est géographe et gestionnaire des sites de Tombouctou au Mali. C'est également le chef de la mission culturelle de Tombouctou. Il est titulaire d'une maîtrise en géographie de l'université Western Illinois (États-Unis). Il a participé à de nombreux séminaires sur la gestion des sites du patrimoine culturel.

Métropole des temps médiévaux, Tombouctou, dont la fondation remonte aux premiers siècles de l'histoire écrite, compte une quinzaine de mosquées réparties entre ses différents quartiers. Trois de ces mosquées inscrites sur la Liste du patrimoine mondial de l'UNESCO depuis 1988 font l'objet d'une attention particulière de la part de l'État et de la communauté de Tombouctou : la mosquée de Djingarey Ber, lieu unique de culte hebdomadaire, celle de Sankoré qui abrita aux alentours du XV^e siècle la célèbre université de Tombouctou et celle de Sidi Yahia, au pied de laquelle repose le saint patron du même nom. Cette dernière, initialement construite au XV^e siècle en banco¹, a été presque entièrement reprise en 1922 en pierre calcaire. Elle nécessite donc peu de travaux de réfection et de maintenance. Les deux premières mosquées, en revanche, beaucoup plus grandes, sont construites entièrement en banco. Les intempéries et la fréquentation des nombreux fidèles et des visiteurs sont des facteurs de dégradation quotidienne. Depuis la nuit des temps, une fois par an, un travail saisonnier collectif de réfection est organisé pour ces deux mosquées. Ces travaux, encouragés par les autorités administratives et religieuses et soutenus financièrement par les milieux bourgeois, mobilisent l'ensemble des populations locales et sont dirigés par les grandes familles de maçons de Tombouctou.

Les mosquées

Les mosquées de Djingarey Ber, Sankoré et Sidi Yahia sont localisées dans la vieille ville qui a été reconnue dans son ensemble « Patrimoine national » par le décret 92-242 (1992). Elles présentent les caractéristiques de l'architecture soudanaise et se distinguent par des piliers massifs, une cour intérieure et un minaret de forme pyramidale. Toutefois ces biens culturels

qui constituent les premiers centres universitaires de Tombouctou comportent des spécificités liées à leur emplacement, à leur fonction mais aussi au type d'entretien dont elles bénéficient. La mosquée de Djingarey Ber est située à l'extrême ouest de la vieille ville, dans le quartier auquel elle a donné son nom. Elle date de 1325 et fut financée grâce aux dons de l'empereur du Mali Kankou Moussa, qui paya 40 000 mithqal d'or à l'architecte andalou Abu Ishaq Essaheli Attouwaïjine pour sa construction. Elle est délimitée au nord et à l'est par des habitations, à l'ouest par le cimetière Cheikh Sidi ben Amar Arragadi et l'école Essayouti et au sud par le Fort Cheikh Sidi El Bekaye. D'une superficie d'environ 5 000m², sa partie intérieure se divise en huit grandes rangées séparées par des portes. Deux vastes cours, l'une destinée à la prière en période de chaleur et l'autre à l'entrepôt des matériaux de construction (rôniers, calcaires, gouttières, etc.) complètent l'ensemble. À l'exception d'une partie très limitée de la façade nord qui est en calcaire, la mosquée est entièrement construite en banco. La façade est cernée d'un minaret d'environ 10 mètres de haut indiquant la direction de la Kaaba. Le toit est fait de branchages et de rôniers qui soutiennent des nattes. Des lucarnes y sont aménagées pour laisser entrer l'air et la lumière. La grande mosquée de Djingarey Ber n'est guère décorée ; seul le mur entourant le mihrab est peint de couleur blanche et jaune et porte quelques inscriptions picturales, rappels de l'art oriental.

La mosquée de Sankoré est située au nord-est de la ville, sur une dune de sable, dans le quartier du même nom. Beaucoup moins grande que la mosquée de Djingarey Ber, à peine 50 mètres de long sur 25 mètres de large, elle a un passé prestigieux en raison de l'université qu'elle abrita jusqu'au XVI^e siècle et qui comptait 25 000 mille étudiants.

La mosquée est construite entièrement en banco avec un minaret d'environ 15 mètres. Son style architectural est semblable à celui de Djingarey Ber. L'intérieur est composé de trois rangées de colonnes délimitant les espaces destinés à la prière d'hiver et d'une cour pour la prière en période d'été. L'électricité et l'eau courante y ont été installées. Le problème majeur de conservation de la mosquée est lié à l'ensablement. L'intérieur et les portes ont été ramenés au niveau du sol, comme conséquence de l'avancée du désert. En outre, sa situation, à savoir sa proximité d'une école et d'une grande place publique historique fréquentée par les piétons et les véhicules, contribue à sa détérioration.

La mosquée de Sidi Yahia est située au centre de l'ancienne ville dans le quartier Badjindé. Elle est délimitée au sud par le Musée municipal, à l'est par une série d'habitations et à l'ouest par une des artères principales de la ville. Cette mosquée qui apparaît comme la mieux entretenue se trouve dans le secteur d'Ouangara Kounda, quartier de bourgeois issus des descendants Wangara, jadis commerçants de l'empire du Ghana. En plus des cours traditionnelles, destinées aux prières en hiver et en été, une troisième, au sud, a été transformée en cimetière.

Les savoir-faire

À Tombouctou, certaines catégories socioprofessionnelles sont organisées en corporations (notamment les bouchers, les coiffeurs traditionnels, les maçons). Fortement structurées, elles jouent un rôle socioéconomique incontestable dans le développement de la cité. La maçonnerie, activité essentiellement urbaine, a connu un essor aux XV^e et XVI^e siècles au moment du rayonnement socioéconomique et culturel de la ville.

Depuis lors, et jusqu'à aujourd'hui, l'une des corporations les plus en vue de la ville a été celle des maçons, dirigée par deux grandes familles : celle des Hamane Hou, résidant dans le quartier de Sankoré, et celle des Koba Hou, installée à Djingarey Ber. Chacune de ces deux mosquées dispose donc de ses maçons qui sont membres à part entière des comités de gestion des mosquées. Ces deux familles exercent leur profession sur un arrière-plan culturel animiste et sont dépositaires d'un art et d'une maîtrise technique exceptionnelles.

À Tombouctou, l'histoire de la maçonnerie recoupe largement celle des lieux de culte, et le développement de l'architecture s'est effectué grâce à la construction des différentes mosquées. Les corporations secrètes, maîtres d'œuvre de cette architecture, sont souvent citées parmi les mystères de Tombouctou lorsqu'il s'agit d'évoquer le passé prestigieux de la ville. Mahamane Alassane Haidara, premier président de l'Assemblée nationale de la République du Mali déclarait à ce sujet : « Le mystère de Tombouctou, vous le trouverez dans ses mares peuplées de génies surnaturels, dans ses ruelles hantées les soirs d'hiver par des esprits tutélaires. Il se manifeste également dans ses amulettes et ses talismans, dans les pratiques efficaces de ses guérisseurs, dans les corporations secrètes de ses forgerons et de ses maçons². » De nos jours, pour mettre en image les pouvoirs magiques du maçon, la tradition orale raconte que « le vrai maçon se transformait en margouillat quand le mur qu'il avait construit venait à tomber ». Hamane Hou et Koba Hou entretiennent d'étroites relations de collaboration et de respect mutuel. Elles se consultent sur les travaux d'intérêt commun. Ainsi, quand une de ces familles est amenée à travailler sur le champ d'action de l'autre, elle doit au préalable l'avertir. Lors des travaux dans les mosquées de Sankoré et de Djingarey Ber, les deux familles de maçons s'entraident et se livrent en vertu de leurs pouvoirs surnaturels à des rites et sacrifices réservés aux initiés.

Un maçon tombouctien est le maître d'œuvre, celui qui exécute les travaux, mais aussi l'architecte. Reconnaisable encore aujourd'hui à son large chapeau de paille, le maçon fut jadis un homme de caste respecté. Son métier qui se transmettait de père en fils est de nos jours libéralisé. Toute personne peut donc prétendre aujourd'hui au métier, quoique la société tombouctienne ne réserve les honneurs et les privilèges de la profession qu'aux seules familles

dépositaires de ses valeurs ontologiques. C'est munie de telles prérogatives et d'une telle légitimité socioprofessionnelle que la figure du maçon intervient dans la construction des mosquées.

Matériaux et techniques

Les matériaux de construction sont généralement choisis en fonction des composantes du milieu physique, des styles de construction et du génie créateur du maître maçon. Ils sont variés et ont été décrits par les voyageurs et historiens qui ont visité le Bilad Es-Soudan à des périodes différentes, depuis le Moyen Âge jusqu'au XIX^e siècle. René Caillié qui visita la localité en 1828, trois siècles après le passage de Léon l'Africain, retrace les matériaux et techniques de construction de la ville d'Es-Sadi, l'auteur du *Tarikh Es-Soudan*³. Caillié fait un rapprochement avec Djenné : « La maison qu'on m'avait donnée pour logement n'étant pas encore finie, j'eus l'occasion d'observer la manière de construire des maçons du pays. On creuse dans la ville même à quelques pieds de profondeur ; il s'y trouve un sable gris mêlé d'argile avec lequel on fait des briques de forme ronde qu'on met à sécher au soleil ; ces briques sont semblables à celles de Djenné... Les maçons travaillent avec autant d'intelligence qu'à Djenné⁴. »

Les matériaux de construction se sont diversifiés à la suite des échanges culturels avec le Maghreb, l'Afrique subsaharienne et l'Europe. Au XX^e siècle, Paul Marty, ancien administrateur de l'ex-Soudan français, donne des détails sur le pisé et le torchis désormais utilisés dans l'architecture tombouctienne : « Les matériaux de construction sont tantôt ce mélange de terre argileuse et de torchis de paille dit banco, le pisé du sud algérien, tantôt de la simple argile du pays malaxée en petites boules en briques⁵. »

De nos jours, les matériaux utilisés pour la réfection des mosquées sont le banco, l'argile extraite des mares et la pierre en argile. Le banco simple ou adobe est extrait des carrières sablonneuses peu riches en substance minérale. C'est un matériau perméable et peu résistant. Les techniques d'enrichissement du banco qui jadis se faisaient à partir de la farine de baobab, la plume de riz et la gomme arabique sont de nos jours délaissées en raison de leur impact sur l'environnement et de leur coût. De même, le beurre de karité autrefois utilisé comme enduit pour la préparation de la terre de Bourem servant à la décoration est de moins en moins utilisé pour des raisons économiques. La pierre en argile existait autrefois sous deux formes, cylindrique et rectangulaire. De nos jours, la pierre en argile de forme cylindrique, dite « pierre de Djenné » (*Djenné ferey*), faite à la main et montée pour former des murs coniques, est remplacée par la brique européenne (*Toubabou-Ferray*), fabriquée à l'aide d'un moule rectangulaire de dimensions variables (40 x 20cm ou 50 x 25cm). Cette évolution qui constitue une innovation dans la

technique de la maçonnerie pose le problème de la réfection des murs des minarets qui sont faits à partir de pierres cylindriques en voie de disparition.

Le financement des travaux

Selon les *Tarikb El-Fettach* et *Tarikb Es-Soudan*⁶, les premiers travaux de réfection des mosquées remontent au XIV^e siècle. Les autorités politiques et religieuses de l'époque avaient consenti des efforts louables à titre individuel ou collectif pour la maintenance et la réparation des mosquées. L'auteur Abderrahman Es-Sadi retrace les efforts de collecte et d'organisation entrepris par les populations pour la réfection de la mosquée de Djingarey Ber : « L'usage était tel que les fidèles qui venaient prier à la mosquée donnaient à titre de subvention 500 mithqal d'un ramadan à l'autre. » À titre de contribution individuelle Es-Sadi rappelle l'assistance apportée par El Hadj Askia Mohamed⁷ à la même mosquée : « Le Prince des croyants fit don à titre de bien de main morte d'un coffret pour renfermer les soixante parties du Livre saint. » Une autre source rapporte que le même Askia Mohamed « a fait venir cinq cent maçons pour participer à la restauration des mosquées de son empire ».

C'est au cours de l'âge d'or de la capitale intellectuelle, au XVI^e siècle, que les dons pour l'entretien des mosquées seront considérables. Ils seront l'œuvre de notables issus des milieux bourgeois et religieux. Parmi ces personnalités, le cadî El Aqib (1508-1583), qui fut incontestablement le principal bailleur de fonds et bâtisseur des mosquées de Tombouctou : « Il fut le plus remarquable des cadîs de Tombouctou par son équité et sa science profonde. Son pareil n'est pas rencontré après lui dans les mêmes fonctions et ne s'y rencontrera jamais⁸. »

C'est lui en effet qui donna à l'actuelle mosquée de Sankoré les dimensions de la Kaaba suite à son pèlerinage à la Mecque en 1581-1582. Son œuvre de réfection des mosquées fut considérable. Es-Sadi rapporte que « vers la fin de cette même année 1568, le cadî El Aqib fit restaurer la mosquée de Mohamed Naddi [Sidi Yahia] et la remit en parfait état. Ce fut alors que l'on commença à apporter les briques destinées à la reconstruction de la grande mosquée. Ce travail fut inauguré le 15 du mois de rajab soit le 24 décembre 1569⁹. » À la question d'El Hadj Amin, ami et contemporain d'El Aqib qui souhaitait savoir à combien s'élevait le coût quotidien de réparation des mosquées, le cadî répond « soixante-sept mithqal moins un tiers par jour¹⁰. » Cette mention souligne le caractère exceptionnel du montant consacré à la réfection des mosquées à cette époque. En plus de ses propres moyens financiers, El Aqib utilisa son pouvoir de cadî pour sensibiliser les autorités politiques et organiser des quêtes en faveur des mosquées. Ses efforts de mobilisation auprès de l'Askia Daoud¹¹ sont rappelés par Es-Sadi : « L'an 1571 Askia Daoud passa par Tombouctou et fut accueilli par le cadî El Aqib, les jurisconsultes et

notables de la ville. Comme la construction de la mosquée n'était pas achevée, le Prince dit au cadi : ce qui reste à faire, c'est moi qui m'en charge, ce sera mon lot dans la participation à cette œuvre pie. Puis il donne tout ce qu'il avait sur lui ce jour-là et aussitôt rentré à Kâgho-Gao¹², il envoya quatre mille poutres faites de l'arbre appelé kankoa. » De nos jours, les sources privées de financement des mosquées sont réduites en raison de la baisse du pouvoir d'achat des milieux bourgeois et des ulémas. Toutefois, les travaux saisonniers continuent de s'organiser sous forme de collecte et sont considérés par tout Tombouctien comme l'accomplissement d'un devoir religieux.

L'organisation des travaux : présent et avenir

Les travaux de réfection des mosquées se font collectivement et réunissent toutes les composantes de la population. Cependant, il faut distinguer deux types de travaux collectifs. Il existe, d'une part, les travaux collectifs restreints, effectués seulement par les maçons et étalés sur plusieurs jours : dans ce cas, des groupes de maçons se relaient pendant plusieurs semaines pour exécuter des travaux techniques que la présence de toute la population gênerait ; et d'autre part, les travaux collectifs étendus à la population qui mobilisent pendant toute une journée les forces vives de la cité. Par le passé, un seul homme, nanti d'un certain pouvoir, pouvait prendre en charge la réfection d'une mosquée. Mais petit à petit, toute la collectivité s'est sentie concernée car la construction de la mosquée, maison de Dieu, est un don de soi, un acte de gratitude et de soumission au Tout-Puissant. Participer à la réfection des mosquées de Tombouctou, c'est en fait s'acquitter d'un devoir religieux.

La réfection d'une mosquée se fait en plusieurs étapes et a lieu au moins tous les deux ans. C'est l'imam de la mosquée et son adjoint qui, constatant l'état de dégradation des lieux, décident de sa réfection et avertissent au préalable les maçons.

Bien avant de fixer la date, on procède à la collecte des matériaux. Généralement l'imam lance un appel aux fidèles pendant l'office pour que chacun apporte sa contribution : rônier, gouttière, porte ou fenêtre. La coopérative des transporteurs prend parfois en charge plusieurs voyages pour l'approvisionnement en banco ou en calcaire. Avant le jour du rendez-vous pour la restauration, le banco est pétri par des manœuvres rémunérés et le calcaire taillé. L'imam avertit les maçons lorsque les matériaux sont prêts et, ensemble, ils saisissent l'administration qui donne toujours son aval. La date choisie pour le travail de réfection correspond presque toujours à la période juste avant l'hivernage et, pour mobiliser le maximum d'énergies, on retient un dimanche. Les fidèles sont avertis le vendredi précédent, après la grande prière.

Les travaux commencent aux premières heures de la matinée par le pétrissage du banco auquel on ajoute de la poudre de baobab pour renforcer sa résistance. Au préalable, un maçon est choisi parmi les maîtres pour porter autour des reins une navette remplie de formules magiques afin de garantir la sécurité des travaux et leur bonne exécution. De mémoire de Tombouctien, jamais les travaux des mosquées n'ont provoqué de morts ni de blessés. C'est donc le maçon porteur du gris-gris protecteur qui escalade en premier les murs de la mosquée pour y déposer les premières coupes de banco sur lesquelles on récite des incantations. Les travaux de réfection proprement dits commencent toujours par le minaret.

Les maçons sont répartis en plusieurs groupes de travail spécialisés (rôniers, murs, gouttières). Le travail non spécialisé est réparti entre les corporations et les groupes d'âge. Par exemple, un groupe de jeunes s'active à fournir à la chaîne le banco nécessaire pour le crépissage des murs ou les briques. Les griots encouragent les travailleurs au son du tam-tam et des flûtes.

Avant 1972, date d'implantation de l'adduction d'eau de la ville, les transporteurs d'eau remplissaient leurs gourdes dans les mares qui entourent la ville et l'apportaient sur les chantiers. Actuellement, en plus des citernes fournies par l'administration, les femmes font un va-et-vient incessant pour remplir les jarres et les seaux aux robinets. Le travail de la mosquée est une obligation non seulement religieuse mais aussi sociale. Les absents sont donc recherchés et amenés de force sur les lieux du travail où ils sont enduits de banco...

Les travaux des mosquées sont l'occasion d'une véritable réjouissance populaire, moment de partage et de rencontres entre quartiers. L'après-midi est consacré généralement à parfaire les travaux et à corriger d'éventuelles erreurs de construction. À la fin des travaux, l'imam de la mosquée remercie l'assistance, prononce les bénédictions et les louanges pour la consolidation de l'unité de la communauté et fait la Fatiha. La corporation des maçons accompagne son patriarche jusqu'à son domicile ; ce dernier, la nuit tombée, leur offre un dîner. Les résultats des travaux saisonniers sont tangibles et appréciés de la population de Tombouctou. De fait, les architectes et les partenaires techniques et financiers s'accordent pour reconnaître qu'ils contribuent à consolider les structures bâties en même temps qu'ils valorisent le rôle de la corporation des maçons en l'incitant à renouer avec ses rites fondamentaux. Les pouvoirs spirituels des maçons sont de cette manière reconnus, et leur participation est rémunérée par des dons traditionnels de cola, de tabac et par des dîners chez le patriarche des maçons. L'organisation des travaux de restauration permet le renforcement des relations sociales et culturelles au sein de la corporation des maçons ainsi qu'avec le reste de la communauté, par l'intermédiaire des associations de groupes d'âge ou « Konday ».

Les mosquées de Tombouctou disposent donc d'un système traditionnel de restauration de près de sept siècles d'existence qui permet de maintenir l'intégrité et l'authenticité des monuments tout en renforçant le tissu social au sein des communautés métissées de Tombouctou. Ce système contribue également à maintenir un lien entre les générations.

Si les travaux de réparation des mosquées sont une des importantes réalités sociales du patrimoine culturel du Mali, il n'en demeure pas moins qu'ils ne suffisent pas à assurer la pérennisation des sites du patrimoine mondial et l'élimination de toutes les menaces. Il est d'ailleurs nécessaire d'améliorer le cadre d'organisation des travaux afin de rentabiliser le potentiel humain mobilisé au cours de ces chantiers.

Cependant, les ateliers de formation des maçons mis en place avec les partenaires techniques, dont l'UNESCO, CRATerre-EAG et Africa 2009, doivent tenir compte du savoir-faire des maçons tout en introduisant les nouvelles techniques d'enrichissement des matériaux de construction. Il s'agit de faire en sorte que le savoir pour la conservation des mosquées bénéficie des apports des sciences afin de préserver au mieux toute leur originalité architecturale. L'amélioration de cette œuvre culturelle traditionnelle passe par le maintien d'un équilibre entre le droit au développement et le devoir de reconnaissance du passé et de sa transmission aux générations futures. À long terme, il serait utile de concevoir un programme planifié de financement des entretiens, de la maintenance et du suivi des sites du patrimoine mondial à Tombouctou, puis d'amener les acteurs, en suivant une méthode participative, à prendre en charge leur propre patrimoine.

Bibliographie

Jean-Léon l'Africain, *Description de l'Afrique*, Paris, Maisonneuve, 1956

Africa 2009, « Les pratiques de conservation traditionnelle en Afrique », CRATerre-EAG, juillet 2001, Grenoble, France

R. Caillié, *Voyage à Tombouctou*, Tome II, Paris, La Découverte, 1989

Centre du Patrimoine Mondial, *Villes anciennes de Tombouctou*, Paris, UNESCO

Comité de jumelage Saintes-Tombouctou, *Tombouctou*, 1985

A. Es-Sadi, *Tarikh Es-Soudan*, Paris, Maisonneuve, 1981

A. Gaudio, *Le Mali*, Paris, Karthala, 1998

M. Kati, *Tarikh El-Fettach*, Paris, Maisonneuve, 1981

P. Marty, *Études sur l'islam et les tribus du Soudan*, Tome II, Paris, Leroux, 1920

A. Ould Sidi, « Les mystères de Tombouctou, la ville mystérieuse », présidence de la République du Mali, Bamako, Mali, 1996

Notes

¹ Le banco est un mélange d'argile et de paille de riz traditionnellement utilisé dans la fabrication des briques et dans le crépissage des façades de maisons.

² Attilio Gaudio, *Le Mali*, Paris, Karthala, 1998, pp. 206-207.

³ Abderrahman Es-Sadi, *Tarikh Es-Soudan*, Paris, Maisonneuve, 1981.

⁴ René Caillié, *Voyage à Tombouctou*, Tome II, Paris, La Découverte, 1989.

⁵ Cité par Gaudio, *op. cit.*, p. 213.

⁶ Aux XVII^e et XVIII^e siècles, deux documents fondamentaux ont enrichi le patrimoine écrit de Tombouctou : le *Tarikh Es-Soudan* d'Abderrahman Es-Sadi et le *Tarikh El-Fettach* de Mahmoud Kati et Ibn Al-Mukhtar. Élève d'Ahmed Baba, Abd al-Rahman Ben Abdallah Ben Imran Ben Amir Al-Saadi naquit le 28 mai 1596 d'une illustre famille d'ulémas de Tombouctou. Il assumait d'importantes fonctions religieuses tant à Tombouctou qu'à Djenné. Son œuvre commencée aux environs de 1629 s'achève en mars 1653 et traite essentiellement de l'islamisation du Soudan médiéval et des relations avec le Maghreb, l'Égypte et l'Arabie.

Le *Tarikh El-Fettach* est une œuvre historique d'importance capitale pour l'empire songhaï ; c'est un ouvrage compilé par Mahmoud Kati de Kourmina et son petit-fils Ibn Al-Mukhtar. L'ouvrage qui s'achève en 1666 fournit d'amples informations sur la vie sociale, culturelle et religieuse du Soudan et de sa métropole : Tombouctou.

⁷ Askia Mohamed vécut entre 1493 et 1528. Il fut l'empereur de l'empire songhaï ayant comme capitale politique Gao et comme capitale intellectuelle Tombouctou. Ami de l'intelligentsia de Tombouctou, c'est sous son règne que Tombouctou connaîtra sa grandeur ainsi que son rayonnement intellectuel et culturel.

⁸ Mahmoud Kati, *Tarikh El-Fettach*, Paris, Maisonneuve, 1981, p. 221.

⁹ Abderrahman Es-Sadi, *op. cit.*, p. 177.

¹⁰ Mahmoud Kati, *op. cit.*, p. 223.

¹¹ Askia Daoud, fils d'Askia Mohamed, vécut entre 1549 et 1583. Son règne connut une stabilité qui permit l'essor intellectuel et urbanistique de Tombouctou. La ville comptait 25 000 étudiants répartis entre 150 à 180 écoles coraniques. C'est sous son règne que Tombouctou connut son apogée car il développa l'enseignement et les sciences islamiques.

¹² Gao est le nom contemporain de Kâgho-Gao. C'est à la fois une commune urbaine et le chef-lieu de la région du même nom.

Le Gule Wamkulu, une entreprise multiétatique

Par Mapopa Mtonga

Mapopa Mtonga est professeur à l'université de Zambie à Lusaka. Il a été le conseiller scientifique pour le dossier de candidature du Gule Wamkulu durant la préparation de la troisième proclamation par l'UNESCO des Chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité.

Les peuples parlant le chewa (ou chichewa) qui vivent au Malawi, au Mozambique et en Zambie pratiquent la danse mascarade du Gule Wamkulu¹ depuis plus de deux siècles. C'est un symbole de leur identité culturelle qui, de fait, leur a permis de rester unifiés et de vivre en paix les uns avec les autres malgré les bouleversements qui ont accompagné la colonisation et la décolonisation, tels que les guerres intertribales, l'esclavagisme, l'oppression, ou les dangers posés par la modernisation très rapide de la société. Les Chewa forment une population d'environ cinq millions de personnes, la majorité d'entre elles vivant au Malawi, tandis que leur roi, le Kalonga Gawa Undi, vit en Zambie.

Tout en étant une institution quasi religieuse à travers laquelle les Chewa tentent de communier avec le monde invisible de Dieu et de leurs ancêtres, le Gule Wamkulu leur procure des connaissances sur la nature et l'environnement et leur apprend à survivre. Cet article s'attache à étudier les trois étapes les plus importantes du développement du Gule Wamkulu, sa survie en tant que patrimoine culturel immatériel, et enfin les mesures désormais requises pour la sauvegarder en tant qu'entreprise multiétatique.

Le mythe de l'origine et les fonctions religieuses

Le terme « Gule Wamkulu » signifie en chichewa « la grande danse », et fait référence à une mascarade au cours de laquelle les hommes tentent d'imposer leur pouvoir et leur contrôle sur les femmes – ces dernières ayant quant à elles un rite similaire connu sous le nom de *Chinamwali*. *Nyau* est en général le mot employé pour désigner le masque ; *vinyau* (au singulier : *cinyau*) englobe pour sa part les personnages et les esprits qu'ils représentent, la tenue qu'ils revêtent, ainsi que l'institution secrète dans le cadre de laquelle les membres du

culte forment une confrérie. Ainsi, du point de vue des relations hommes-femmes, les deux institutions présentent plusieurs aspects qui ont trait à la cohésion sociale et à la recherche de l'harmonie dans la société chewa. Nous étudierons certains d'entre eux un peu plus loin.

En ce qui concerne le Gule Wamkulu, il existe plusieurs mythes qui expliquent à la fois son apparition et son évolution. Cette forme d'expression culturelle est sans doute antérieure aux migrations des Chewa et à leur occupation du sud-est de l'Afrique. Certains de ses éléments montrent des similitudes avec des mascarades pratiquées par d'autres confréries africaines, telles que le Nkaan des Bushong, le Poro des Mende, le Makishi des Luvale ou l'Inyago et le Midimi des Makonde et des Makua. Le Gule Wamkulu pourrait donc venir du Congo, d'où sont originaires les Chewa et les autres peuples descendant des Bantous.

Cependant, il existe un grand mythe chewa sur l'origine de la vie et de la mort, qui explique comment Dieu, Chauta, se retira un jour du monde, soumettant ainsi les humains au chaos. Selon ce mythe, la vie a commencé avec les premières pluies qui, en tombant du ciel, ont apporté avec elles les êtres humains, les animaux, les poissons et la nature. Dieu et les esprits vivaient également sur terre, et l'abondance, la paix et l'harmonie régnaient alors entre toutes les créatures. Mais l'homme fut curieux d'égaliser Dieu dans sa sagesse et son intelligence : un jour il inventa le feu et embrasa les prairies environnantes, détruisant toute la nature. Dieu fut si contrarié qu'il condamna l'homme à une vie de souffrances continues, puis à la mort. Il quitta ensuite le monde et alla vivre à jamais dans le village du ciel. Certains des esprits l'accompagnèrent, tandis que d'autres – des créatures malveillantes – restèrent pour rôder sur terre et apporter l'affliction et la mort aux humains. À partir de ce moment, l'homme commença à connaître la sécheresse, la famine, la maladie, la souffrance et la mort. Dans un effort pour expier le péché qu'il avait commis, il créa alors un sanctuaire dans lequel il vénéra Dieu, le créateur. Il fabriqua également des masques représentant les esprits. La grande danse du Gule Wamkulu fit ainsi son apparition : les masques figurant les forces humaines, animales, spirituelles et naturelles de la vie dansèrent ensemble dans une volonté de rétablir la grande amitié et l'harmonie d'autrefois. Ce spectacle servait de longue prière à Dieu, ou Chauta.

À partir de ce mythe, les adeptes du Gule Wamkulu eurent l'idée d'utiliser des personnages mythologiques. Le premier fut le *Kasiya maliro*, ce qui signifie « finir » ou « quitter l'enterrement ». Le *Kasiya maliro*, appelé aussi *Kanswala*, représente une antilope, c'est-à-dire l'une des figures animales les plus sacrées représentées par les masques *nyau*. La viande de l'antilope est en effet très estimée chez les Chewa, et c'est un animal qu'ils chassaient fréquemment par le passé. Selon leur croyance, néanmoins, l'antilope portait

malheur aux chasseurs dépourvus de protection, qui risquaient de devenir fous. Dans un souci de protéger ces hommes, qui étaient également membres du Gule Wamkulu, une structure zoomorphique de bois et de bambou fut créée et ajoutée aux masques *nyau* : le *Kasiya maliro*. Cette figure devint un personnage central de la mascarade et apparut aux rituels funéraires organisés en l'honneur de tous les hommes et femmes chewa importants qui étaient morts.

Autre animal clé pour les Chewa, l'éléphant (*Njobvu*) représente la viande en grandes quantités. La légende raconte que les chasseurs chewa creusaient dans la terre des trous très profonds qu'ils recouvraient d'herbe après avoir placé au fond des pointes en métal ou en bois enduites de poison. Les bêtes qui tombaient dans le trou n'en réchappaient pas. Mais en raison de la malédiction infligée par Dieu à l'homme, l'éléphant pris au piège se transformait en esprit malveillant, qui à son tour apportait la maladie et la mort à la société dans son ensemble. Ici, la mascarade du Gule Wamkulu pourrait être interprétée comme un avertissement à la communauté, une façon de la sommer de ne pas tuer les animaux ni de détruire la nature de façon arbitraire. Les autres figures mythologiques incluent le *Chimbano*, une curieuse créature aux dents semblables à celles d'un crocodile ou d'un dinosaure ; le *Nsato* (python) que l'on trouve également dans la religion chewa ; et le *Ndondo*, un animal doté d'une multitude de pattes comme un mille-pattes. Tous sont représentés par d'immenses marionnettes et surgissent la nuit ou sous le couvert de l'obscurité, pour engendrer la peur et le mystère.

Une deuxième série de figures animales englobe celles qui sont considérées à la fois comme les amis de l'homme, par exemple le chien (*Garu*) ou le babouin (*Nyani*), et comme ses ennemis, notamment la hyène (*Fisi*) et le lion (*Mkango*). Mais d'autres, tels que la tortue (*Fulu*) ou le lièvre (*Kachitamba*), montrent aussi la fascination de l'homme pour la nature – une fascination telle qu'elle l'incite à créer des récits de louange mettant en scène des personnages de filous qui trompent les gens et les autres gros animaux.

Le recours aux figures animales dans le Gule Wamkulu révèle le rôle important joué par la chasse dans la société chewa, où elle a été apprise au contact des peuples batwa ou bochiman qui vivaient dans les prairies de l'est et du centre de l'Afrique bien avant, puis pendant les migrations bantoues en provenance du nord. Les Batwa étaient des chasseurs très habiles et, de nos jours, on trouve encore dans les grottes des peintures rupestres représentant les animaux qu'ils chassaient et qu'ils utilisèrent comme symboles.

Le Gule Wamkulu : dépositaire de la tradition et de la culture chewa

La mascarade du Gule Wamkulu est l'une des principales institutions garantes de la tradition orale et de la culture dans la société chewa. En témoigne la grande variété des personnages humains qui y jouent différents rôles et fonctions sociales. Les masques peuvent également être interprétés comme des types sociologiques, qui nous éclairent sur la structure sociale et politique de la société chewa. Mais tâchons d'étudier d'abord la façon dont est ou était organisée la société traditionnelle chewa.

Selon une approche anthropologique, le peuple chewa est un groupe culturel matrilinéaire-uxorilocal, où la descendance et les rapports de parenté s'établissent par rapport aux femmes. Les règles en matière de mariage et de résidence sont également matrilocales, c'est-à-dire qu'un homme, une fois marié, est censé vivre dans le village de sa femme. Il est mis à l'épreuve durant quelques années avant d'être autorisé à retourner dans son propre village avec son épouse et ses enfants. Mais les enfants qu'il engendre appartiennent à la femme, et c'est le frère de celle-ci, c'est-à-dire l'oncle des enfants, qui est considéré comme le « parent responsable ». Ce dernier exerce un contrôle à la fois social et politique sur tout le clan. L'homme marié, en revanche, détient une autorité limitée dans le village de sa femme et est le plus souvent renvoyé sans ménagement s'il se conduit mal.

En ce qui concerne la transmission du pouvoir et des biens, c'est également la ligne maternelle qui prévaut. Les enfants d'une femme sont les héritiers du trône de leur oncle à tous les niveaux de la société chewa. À leur mort, tant l'homme du commun que le chef de village ou le roi ont pour successeur le fils de l'une de leurs sœurs, qui partage la propriété héritée avec les membres du matrilignage. Ainsi, à la mort de leur père, les enfants n'ont aucun droit sur sa propriété ou sa fonction politique.

C'est cette structure sociale et politique que le Gule Wamkulu semble parodier et railler. Mais cette fois, ce sont les hommes et non les femmes qui détiennent le pouvoir. Un exemple typique est celui offert par le *Kasinja*, un personnage représenté par un masque aux traits anonymes et qui fréquente les lieux où les femmes pilent et moulent le maïs. Tout en quémandant de la nourriture, le *Kasinja* chante des insultes et des plaisanteries sexuelles essentiellement dirigées contre les femmes. C'est en raison du système de parenté matrilinéaire des Chewa, qui autrefois accordait une autorité et un pouvoir très forts aux femmes à l'échelle du village, que le masque de *Kasinja* a été créé. Il marque une protestation de la part des hommes, qui ne se voient que comme des « taureaux de louage » embauchés par les femmes pour engendrer des enfants. Cette disparité dans les relations hommes-femmes a conduit les hommes à créer la confrérie du Gule Wamkulu, qui exprime un désir de

renversement de la situation. Dans la mesure où tous les masques sont considérés comme des esprits et, de ce fait, se situent en dehors de la juridiction des êtres humains, les hommes qui commettaient des infractions durant la mascarade ne pouvaient pas être condamnés. Ils détenaient une immunité qui les empêchait d'être pénalisés.

Hormis le *Kasinja*, il existe d'autres types de personnages qui ont recours à la parodie ou à la raillerie pour critiquer le statu quo et pour servir d'instrument de contrôle social. C'est le cas par exemple de *Jakama*, un être doté de petits yeux perçants et globuleux qui épie les gens et se mêle de leurs affaires. *Jakama* pourrait également être comparé à un colporteur de ragots qui crée des tensions et des conflits inutiles au sein de la société. S'ajoute à lui *Wamkamwa* (le Bavard), un vrai moulin à paroles qui dit souvent n'importe quoi, *Kavinsabwe* (le Pouilleux), qui est couvert de poux à force de ne pas se laver et *Maninja*, le Danseur du feu et coureur de jupons à qui l'on conseille de prendre garde parce que le SIDA tue et est plus puissant que le feu.

Parmi les différents types sociologiques, il en est un qui occupe une place particulière : *Chadzunda*, le Vieux Sage. C'est l'enseignant et le gardien de la tradition orale ainsi que des valeurs morales de la société. *Chadzunda* est représenté par un masque au front dégarni pour symboliser la vieillesse et la sagesse. Il s'appuie sur un bâton quand il danse et flageole sur ses jambes comme une vieille personne. Il ressemble beaucoup à un autre personnage aux cheveux blancs ou gris qui s'appelle *Nkalamba*, « le vieux », et danse de la même façon que lui.

À la suite de ces observations, il est important de remarquer que, bien que la mascarade du Gule Wamkulu soit une institution essentiellement masculine, elle est au service de la société chewa toute entière. Autrefois, les gens du commun y avaient recours pour arrêter et maîtriser le pouvoir croissant du clan Phiri, qui gouvernait l'empire du Malawi. Au niveau du village, la confrérie jouait le rôle de la police, comme c'est encore le cas de nos jours, pour protéger les valeurs traditionnelles des Chewa. Elle aide en effet à donner à ses jeunes membres une éducation morale, quelques connaissances médicales et les compétences nécessaires à la vie active. De plus, elle encourage la formation de l'identité chewa et la protège d'une intrusion culturelle étrangère trop forte.

L'influence de la modernisation

La colonisation et ses conséquences, à savoir le christianisme, l'éducation et la vie industrielle urbaine, exercèrent une grande influence sur le Gule Wamkulu. Au début, le clergé et les missionnaires venus en Afrique méprisèrent les masques *nyau* et les confréries qui s'en

servaient. Eux ne voyaient là qu'une religion païenne, et ils s'appuyèrent plus tard sur le pouvoir colonial pour les interdire. Le Gule Wamkulu résista cependant. Praticué par endroits dans la clandestinité, il reçut certains ajouts esthétiques qui se servirent de la parodie pour ridiculiser les institutions et les autorités coloniales. De nouveaux masques apparurent, tels que *Mblangwe*, un personnage représentant un aventurier blanc au visage souriant, toujours occupé à courtiser les femmes africaines du village. Puis il y eut le *Sajeni*, un brigadier qui caricaturait la garde royale britannique, vue en train de patrouiller dans les rues des villes pour contrôler les mouvements des Africains, et le *Muzungu*, figurant le commissaire blanc local qui imposait un impôt à la population alors qu'elle n'était pas habituée à l'économie monétaire introduite à l'époque. Les missionnaires chrétiens furent raillés à travers des parodies masquées de la Vierge Marie (*Maria*), de Joseph (*Josefe*) et de Simon-Pierre (*Simone Petulo*). Les Arabes, qui furent les premiers à se lancer dans le trafic d'esclaves sur la côte est de l'Afrique, et notamment sur les terres chewa, donnèrent naissance à *Makanja*, un danseur sur échasses également connu sous le nom de *Dziko lolenda* – terme qui désigne une personne provenant d'un pays où les gens, très grands et paresseux, préfèrent que les esclaves travaillent à leur place.

Après l'indépendance, le Gule Wamkulu a continué à ajouter de nouveaux masques à son iconographie. Citons par exemple *Maninja*, inspiré des films de kung-fu chinois, ou *Kamarada* (camarade), qui représente les guérilleros impliqués dans la guerre de libération de pays comme le Mozambique ou le Zimbabwe, et *Moroko*, qui fait sans doute référence au roi Hassan du Maroc. On trouve également des masques figurant des agents de sécurité (*kamulonda*), en raison de l'émergence de compagnies de sécurité locales qui recrutent et emploient une main d'œuvre bon marché au sein de la classe ouvrière, ainsi que le très en vogue Père Noël. Et parce que la Honda est une moto très populaire parmi les classes moyennes, en particulier dans les zones rurales, et très utilisée dans les zones urbaines par les agents du gouvernement comme la police ou l'armée., un masque *nyau* conduisant une Honda est apparu à la cérémonie chewa du Kulamba et à la foire des Fermiers et de l'Agriculture de Lusaka.

On voit bien la nature évolutive de la mascarade du Gule Wamkulu. C'est une forme d'expression culturelle dynamique, qui bénéficie d'une grande diversité de moyens artistiques. Bien que l'institution soit encore considérée comme secrète et qu'elle soit principalement réservée aux hommes, ses rituels ont été quelque peu démystifiés et de nombreuses femmes y participent librement sans subir de harcèlement, comme c'était le cas autrefois. Dans la région de Mwase-Lundazi, au sein du district de Lundazi, on peut voir des

femmes danser aux côtés des masques *nyau*, dans un style qu'on désigne sous le nom de *Kubouncer* (faire des bonds) en référence à la danse qu'exécuterait un garçon ou une fille à la recherche d'un époux. La danse mascarade du Gule Wamkulu est ainsi vue comme l'occasion de faire sa cour, voire de contracter un mariage pour les jeunes de la communauté chewa.

Enfin, la modernisation a influencé le Gule Wamkulu dans la fabrication des costumes et du maquillage. Comme le montrent certains masques, des objets en plastique tels que des poupons ou des mannequins exposés dans les devantures des magasins sont apparus dans la mascarade. On peut également citer le recours à des récipients en plastique de 20 litres dans la construction de masques *nyau* par Davy Mtonga, dans le village de Mwase-Lundazi Chimpeni. Dans le district de Guruve, au Zimbabwe, la communauté de sculpteurs de Tengenenge, qui compte des membres de la confrérie Gule Wamkulu recrutés parmi les ouvriers chewa migrants du Malawi et du Mozambique, est quant à elle à l'origine de plusieurs innovations. Par exemple, les masques de *Kampini* ont été reproduits sous forme de sculptures vendues localement ou exportées. Tous ces changements et ces inventions montrent à quel point le Gule Wamkulu est une forme riche du patrimoine culturel immatériel des Chewa : il se doit d'être sauvegardé en tant qu'entreprise multiétatique.

Le Gule Wamkulu, une entreprise multiétatique

D'après les divers éléments rapportés ici sur le Gule Wamkulu, il apparaît clairement qu'un certain nombre de mesures sont requises pour sa sauvegarde à l'échelle des États.

Tout d'abord, une politique culturelle soutenue à la fois par le Malawi, le Mozambique et la Zambie devrait interdire l'exportation illégale et l'usage abusif des masques et des costumes du Gule Wamkulu, tout comme de la mascarade des Makishi, membres du peuple Luvale en Zambie. On mesure la menace posée par les négociants en art locaux et internationaux, qui poussent les praticiens à créer et à vendre des masques correspondant aux goûts et à la demande du marché mondial. Les fabricants de masque locaux sont souvent mal rémunérés et, souhaitant rentabiliser leur temps, ils produisent généralement un travail de faible qualité qui, de plus, est détaché de son contexte culturel. Cette pratique, à moins d'être contrôlée et régulée par un organisme agréé, pourrait conduire à des troubles et des désaccords au sein de la société en raison de la perte de ses valeurs spirituelles et culturelles. Le Malawi offre un exemple intéressant qui pourrait être adopté dans le cadre d'une entreprise multiétatique, à savoir la création de musées locaux sur le Gule Wamkulu. À la Mission catholique romaine de Mua, dans le district de Dedza, le père Claude Boucher a eu l'idée de construire un musée désigné sous le nom de « Centre des Arts de Kungoni », où figurent des

objets de l'artisanat traditionnel chewa et ngonni. On y rencontre une communauté d'ouvriers qui travaillent le bois et fabriquent de nouvelles formes de masques. Ces ouvriers sont des catholiques initiés ou déjà adeptes du Gule Wamkulu. Cette nouvelle amitié entre l'Église et le Gule Wamkulu a pour but de favoriser l'entente et la coopération entre deux institutions qui se sont affrontées durant la colonisation. On doit y voir un signe de développement encourageant dans ces pays qui peinent à construire une nouvelle nation.

La deuxième mesure importante a trait au soutien que requiert la cérémonie du *Kulamba*, qui réunit les peuples chewa du Malawi, du Mozambique et de Zambie sous le patronage de leur Chef souverain, le Kalonga Gawa Undi. Chaque année durant le mois d'août, les chefs chewa de ces trois pays, accompagnés de leurs sujets, se rassemblent à Mkaika, dans le district de Katete, en Zambie, pour rendre hommage (*kulamba*) au Kalonga Gawa Undi et l'informer sur diverses questions liées au développement économique. À cette occasion, chaque chef est entouré de musiciens et de danseurs de Gule Wamkulu qui organisent des représentations pour divertir les spectateurs et montrer le riche patrimoine culturel des Chewa. À mesure que le Gule Wamkulu, qui à l'origine était considéré comme une société secrète réservée à ses membres, continue à évoluer en s'ouvrant sur l'extérieur, il devient nécessaire qu'il soit patronné par tous les membres de la société chewa, sans distinction de statut, d'affiliation ou de résidence, ainsi que par tous les autres groupes culturels et les étrangers. Ainsi, les gouvernements du Malawi, du Mozambique et de Zambie devraient prendre exemple sur le *Kulamba* et s'en servir pour apporter l'unité et la paix à la région. Le « triangle de croissance », qui encourage la coopération économique entre le Mozambique, le Malawi et la Zambie, devrait également s'appuyer sur des cérémonies telles que le *Kulamba* des Chewa ou le *N'cwala* des Ngoni, peuples dont les membres vivent tous dans ces trois pays.

La troisième mesure concerne la création de l'Association culturelle du Gule Wamkulu, comparable à la Likumbi Lya Mize du peuple Luvale, en Zambie. Cette association devrait coordonner, promouvoir et gérer la mascarade en tant que patrimoine immatériel de l'humanité. Les confréries *nyau*, centrées sur les villages et limitées aux chefferies locales, ne constituent pas un arrangement idéal parce qu'elles sont accusées d'être toujours des cultes secrets qui marginalisent les femmes et les non-initiés et font preuve de discrimination à leur encontre. C'est une source de division et de conflits pour la société. La structure proposée serait une Association culturelle générale du Gule Wamkulu, c'est-à-dire une organisation multiétatique, dont dépendraient les Associations culturelles respectives du Malawi, du Mozambique et de Zambie. Chaque pays mentionné pourrait, à son tour, former

des branches dans les différents districts où existe le Gule Wamkulu, ainsi que des clubs au niveau des villages et des chefferies. Cette nouvelle organisation aiderait à intégrer la mascarade dans la vie moderne et serait un facteur de développement, tout en assurant que la préservation des valeurs qui font du Gule Wamkulu une expression du patrimoine immatériel de l'humanité.

La quatrième mesure est la construction de musées locaux qui favoriseront la fabrication de masques et de costumes et mettront en valeur l'industrie locale des masques *nyau*. Les musées, en partenariat avec les associations nationales et multiétatiques, auraient intérêt à travailler ensemble pour empêcher toute exportation illégale des masques et promouvoir le développement des compétences locales auprès des jeunes qui sont membres des associations.

Enfin, il est nécessaire de fonder des écoles culturelles qui fonctionneront dans des villages ou des centres urbains, partout où le Gule Wamkulu est une pratique ancienne ou nouvelle. Ces écoles enseigneront aux enfants et aux jeunes l'art de fabriquer les masques et les costumes, de composer de la musique et d'inventer des chorégraphies, c'est-à-dire les mêmes compétences détenues traditionnellement par les praticiens du Gule Wamkulu. Cette mesure permettra d'établir un rapprochement entre les villes et les villages et de freiner l'érosion culturelle qui voit les enfants chewa, comme tous les autres jeunes Zambiens de nos jours, se tourner exclusivement vers la culture hip-hop. Mais pour pouvoir mettre en place les mesures énoncées ci-dessus, un financement est requis de la part des gouvernements du Malawi, du Mozambique et de Zambie, ainsi que de la communauté des donateurs et des organismes intéressés par la préservation de la culture immatérielle. Si ce but n'est pas atteint, la récente proclamation de la mascarade du Gule Wamkulu au titre de chef-d'œuvre du patrimoine culturel immatériel de l'humanité reviendra à avoir tourné en dérision les peuples chewa.

Note

¹ Le Gule Wamkulu a été proclamé Chef d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité en novembre 2005 par l'UNESCO. Voir www.unesco.org/culture/intangible-heritage/index_fr.htm.

Oralité et identité culturelle : la tradition orale en pays tupuri (Tchad)

Par Elisa Fiorio

Elisa Fiorio est doctorante en ethnolinguistique à l'INALCO (Institut national des langues et civilisations orientales) de Paris (France). Elle travaille sur la langue, la culture et la société tupuri (région de Mayo-Kebbi, Tchad), et en particulier sur la « notion d'étranger », à partir de ses recherches sur le terrain effectuées au village de Séré (Tchad) entre 1998 et 2003.

L'oralité en tant que véhicule de transmission de la tradition est porteuse de la totalité des significations propres à une culture orale. À 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 disparition du groupe social ; elle est le ciment qui lie les éléments constitutifs du patrimoine culturel autochtone.

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. C'est dans la tradition que se produit l'identité culturelle, et l'identité d'une population à tradition orale se transmet donc par le biais de l'emploi de la parole en situation, en tant qu'unité linguistique et cognitive en contexte d'énonciation. À partir de travaux sur l'usage que la société tupuri fait de la tradition orale, j'ai exploré les liens entre oralité et identité culturelle en analysant certains emplois linguistiques d'après leur signification culturelle.

Le groupe tupuri

Le groupe tupuri représente 250 000 locuteurs qui occupent un territoire situé au sud-ouest du Tchad et au nord-est du Cameroun, au carrefour de plusieurs milieux naturels et culturels. La configuration du territoire, partagé entre le bassin sédimentaire tchadien, le bassin hydrographique de la Bénoué (Cameroun) et le climat de type soudano-sahélien, caractérisé par l'alternance de la saison sèche et de la saison des pluies, constitue une identité paysagère et humaine particulière.

Bien qu'il occupe un espace transfrontalier, le groupe tupuri se caractérise par une apparente homogénéité, centrée sur l'autorité du grand chef de Dore (village situé au pied du massif granitique d'Illi) et du chef de Ganhou (village situé dans la zone de dépression tupuri). Au niveau du village et du lignage, l'autorité est exercée par le chef de la terre et par le chef de culte. L'habitat tupuri se caractérise par un nombre élevé de villages répartis le long du fleuve Mayo-Kebbi, de ses affluents et autour des lacs Fianga et Tikem. Chaque village comprend plusieurs lignages à régime exogame et à résidence virilocale, localisés dans des quartiers. Ceux-ci rassemblent les parcelles de terre et les concessions de groupements familiaux d'ancienne et nouvelle implantation.

La vie économique du pays est marquée par la particularité des méthodes d'exploitation agricole. En dehors des activités d'appoint parmi lesquelles la cueillette et la pêche sont pratiquées tout au long de l'année tandis que la chasse collective est organisée pendant certaines périodes spécifiques, l'agriculture et l'élevage sont les deux activités dominantes. Cultures et élevage coexistent donc dans le système d'exploitation du territoire. Les zones de pâturage du petit bétail (ovins et caprins) coïncident avec les zones de culture : les récoltes des différentes sortes de mil et de sorgho, du coton et de l'arachide s'effectuent entre les mois d'octobre (mil rouge), de novembre (mil blanc, coton, arachide) et de février-mars (sorgho repiqué), libérant au fur et à mesure les surfaces destinées au pâturage. Les zones situées au-delà des bandes de culture et dominées par une végétation arborée et herbacée abondante sont parcourues par les troupeaux de bovins tupuri et peuls.

La vie religieuse est étroitement liée à la vie sociale et agricole du pays. Le calendrier tupuri répartit les festivités en deux moments : la période correspondant à la fin des pluies (octobre-novembre) et la période préparatoire à la nouvelle saison des pluies (mars-avril). Au mois d'octobre, les lignages tupuri qui descendent de l'ancêtre mythique « Dore » célèbrent la fête annuelle du poulet officée par le chef de Dore, alors que, au mois de mars, les lignages tupuri qui descendent de l'ancêtre mythique « Gouwa » célèbrent la fête du Méné (divinité anthropomorphe), officée par le chef de Ganhou.

Parole et tradition

Sans rentrer dans les détails d'une analyse sémiologique, il faut cependant rappeler que la plupart des informations qui proviennent de l'extérieur sont codifiées en signes linguistiques. L'unité linguistique, formée d'un signifiant et d'un signifié, préserve l'ensemble des notions qui lui sont attribuées pour désigner un élément du monde, une relation sociale, une expérience, etc. On comprend donc que la parole, dans son sens le plus générique, représente la « vision du monde » d'une société et, en particulier, révèle les critères d'interprétation et de classification utilisés pour organiser l'observable. Dans le cas spécifique d'une société traditionnelle, l'observation de l'environnement est fondamentale et minutieuse. La dénomination qui s'ensuit est faite en fonction des caractères qu'on attribue à tous les éléments du monde qui entourent cette société. Celle-ci construit donc des dénominations qui manifestent les unités pertinentes du système de classification employées pour organiser cet observable. La compréhension et la transmission de la parole permettent de restituer à une nouvelle génération la signification profonde et précise de la pensée traditionnelle.

J'ai étudié la transmission de la parole chez les Tupuri à partir d'enquêtes de terrain effectuées sur trois années, en 1998, 2001 et 2003, et destinées à recueillir des données sur la langue vernaculaire, la société et la culture tupuri. Le corpus de données comprend des récits historiques, des contes et des devinettes, des récits personnels, des prières et des chants, mais aussi des conversations, c'est-à-dire, en somme, tout ce qui fait partie de la tradition orale et qui trouve sa place et sa signification dans le système d'organisation de la pensée tupuri. Le traitement des données de terrain a été fait au moyen d'outils propres à la linguistique. Les données orales recueillies en situation ont fait l'objet de trois phases : une transcription phonologique des textes, une traduction mot à mot pour manifester la structure syntaxique de la langue et une traduction plus élaborée dans la langue cible. Ces trois phases de décodage de la parole en situation m'ont permis, d'une part, de dégager le sens profond de la « notion d'étranger » et, d'autre part, de classer les distinctions faites par les Tupuri dans leurs systèmes de transmission de leur culture.

Une première observation m'a conduit à effectuer une distinction entre la façon dont on narre un « conte » (*mbaa*¹) et la façon dont on dit un « proverbe » ou une « devinette » (*jak-jöð*), un « récit historique ou biographique » (*wãäre maa baba* : paroles/celles/d'autrefois), ou encore un « argument » (*wãäre ti judum* : paroles/sur/lieu du feu dans la concession familiale).

Dans le cas du conte, la langue utilise la forme verbale '*umaa* « émettre des sons », dans le sens de raconter, chanter et siffler, tandis que, dans le cas du proverbe, de la devinette, du récit et

de l'argument, la langue emploie la forme verbale *wãã* « dire, exprimer », dans le sens de parler sur un sujet d'actualité ou d'autrefois.

À tel ou tel propos, on formule la phrase : *ndi 'mwaa mbaa* (je/raconte/conte), pour dire « je raconte un conte », alors qu'on prononce la phrase : *ndi wãã jak-jõõ* (je/parle/proverbe ou devinette) pour dire « je dis un proverbe » ou « je dis une devinette » ; on formule la phrase *ndi wãã wããre maa baba* (je/dis/paroles/celles/d'autrefois) dans le sens de « je parle sur les choses qui se sont passées autrefois », mais on utilise *ndi wãã wããre ti judum* (je/dis/paroles/sur/lieu du feu) dans le sens de « je parle sur les choses qui se passent ici ». On remarque donc l'emploi d'une forme verbale différente pour signaler la narration d'un conte ou celle d'un récit.

Dans la narration d'un conte, c'est l'aspect divertissant et pédagogique qui est pris en compte ; dans l'exposé d'un récit, c'est plutôt la sauvegarde du savoir traditionnel qui est mis en œuvre. Le propre du narrateur de récits historiques, c'est d'actualiser, *hic et nunc*, la parole traditionnelle apprise par l'ancêtre et de la rendre à son tour. Le plus souvent, l'expression qui accompagne le début d'un récit est la suivante : « ce sont les choses que j'ai apprises par mes ancêtres » et, ensuite, « je vais dire les paroles sur le commencement des choses qui se sont passées autrefois ». Le sens de « commencement, origine » est marqué, dans la langue tupuri, par l'emploi de la forme verbale *tũ* (germer) suivie par le localisateur *wɛr* (sous, au-dessous), dans le sens de « pousser du fond », pour indiquer symboliquement la « germination », ou bien la reprise de l'histoire du passé par la parole traditionnelle.

Si on veut aller encore un peu plus loin dans l'explication de la phrase *tũ.gi wɛr feere* (germer+nominalisateur/sous/les choses), littéralement « le commencement des choses », il faut s'arrêter sur le localisateur *wɛr* (sous, au dessus, derrière) et sur sa dérivation. Ce localisateur s'insère dans la liste des localisateurs « issus de l'amalgame d'un ton localisateur à un nom désignant une partie d'un corps². » Dans notre cas, le localisateur *wɛr* est issu de l'amalgame d'un ton haut³ au nom *wɛrɛ* qui signifie, soit le fondement, l'arrière, le dessous, soit l'origine, la source, d'où le sens de lignage, descendance. Cela ne se veut être qu'un exemple concret de la façon dont une culture orale classe son savoir et le rend sous forme d'expressions linguistiques qui puisent leur sens dans un fond commun des « correspondances » où les éléments du monde se correspondent les uns avec les autres.

La parole en situation

En revenant sur la question de la transmission de la parole, il faut aussi considérer le contexte dans lequel s'effectue cet 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. Dans la société tupuri, les restrictions sont essentiellement liées au temps de la narration, mais aussi au lieu d'énonciation et aux intervenants. Prenons 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, vieux) narre des contes à partir du jour du sacrifice au « génie de l'eau » (*barkage*) au bord du fleuve Mbarli, moment de clôture de la fête du Méné (être anthropomorphe), c'est-à-dire la période de clôture du cycle agraire, et s'arrête au moment des semailles du mil rouge (*gara*). La règle veut qu'on ne conte qu'après le coucher du soleil et à la fin du repas : la nuit, donc. Le reste de l'année, on ne raconte pas, à l'exception des petits enfants qui s'exercent entre eux. Cette règle est à présent peu respectée et les jeunes content désormais fréquemment en dehors de ces restrictions temporaires.

La narration d'un récit historique ne comporte pas de règles relatives au temps ou au lieu d'échange ; elle implique plutôt, d'une part, une aptitude communicative de transmission et, d'autre part, une capacité de mémorisation, qui en garantisse sa continuité. Je me réfère ici à l'introduction d'un récit sur la chefferie et le sacrifice en pays tupuri, fait par l'un de mes informateurs tupuri. Celui-ci, au début du récit, souligne la condition essentielle pour assurer la continuité générationnelle : l'intérêt d'apprendre la parole des vieillards, qui, eux-mêmes, l'ont retenue de leurs ancêtres. Le lieu privilégié de transmission de cette parole est l'endroit où l'on allume le feu dans la concession familiale. L'impératif de localisation est résumé dans l'extrait suivant : « Si tu ne te chauffes pas devant le feu, à côté de ton grand-père, tu n'apprends pas la parole. Moi, je suis resté auprès du feu avec mon grand-père pour me chauffer et pour apprendre ».

Après ce commentaire, la section du discours se réduit essentiellement à la nomenclature des ancêtres du lignage dépositaires du savoir traditionnel. Ce 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 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 traditionnels et ceux plus contemporains. On peut

considérer donc que la narration d'un récit témoigne de la volonté de préserver l'identité culturelle du peuple autant que de s'adapter au changement.

Rupture de la chaîne parlée

Le problème de la préservation et du transfert de la culture se pose quand la chaîne de l'oralité se brise. Cela arrive de plus en plus souvent, surtout au sein des nouvelles générations. La rupture avec la tradition est causée par un manque de communication intergénérationnelle toujours plus marqué. Elle se produit d'abord au niveau linguistique, puis au niveau des connaissances. L'usage qu'une nouvelle génération fait de la langue peut se heurter à celui, sédimenté, d'une génération plus ancienne. Ce changement, provoqué par la nécessité pour les nouvelles générations de s'adapter rapidement à la modernité, peut produire aussi des mutations sur le plan de la signification du terme originaire. Le processus d'adaptation linguistique et cognitif qui est parfaitement normal dans une société insérée dans un tissu interculturel peut être considéré comme déstabilisant lorsqu'une quantité importante d'informations nouvelles arrive soudainement dans un système social bien structuré. La déstructuration du système s'effectue alors lorsque les informations transmises par les plus âgés sont remplacées par celles provenant de l'extérieur du groupe, parce qu'elles sont considérées comme plus utiles et mieux adaptées aux exigences matérielles contemporaines de la société.

Les nouvelles générations perdent le sens de l'intérêt pour l'apprentissage de la « parole d'autrefois ». Un phénomène qui se traduit par une mise en péril de leur identité culturelle et la réduction de leurs capacités à élaborer leurs propres stratégies utilitaristes d'adaptation face aux changements imposés par l'extérieur.

Cette évolution touche toutes les sociétés de culture orale africaines semblables à celle des Tupuri, où de fortes pressions externes commencent à fragiliser la volonté des jeunes générations à préserver leur tradition orale et à menacer la continuité historique et identitaire du groupe. Il faudrait sans doute, pour faire face à cette perte culturelle, encourager l'enseignement à l'université des méthodes d'enquête et de transcription des langues orales et aider la publication des travaux portant sur l'héritage culturel de ces sociétés. Cela permettrait, d'une part, de sauvegarder la conscience historique et identitaire et, d'autre part, de recueillir un important patrimoine culturel immatériel.

Bibliographie

G. Calame-Griaule, *La parole du monde*, Paris, Mercure de France, 2002.

R. Cardona Giorgio, *I sei lati del mondo. Linguaggio ed esperienza*, Bari, Laterza, 1988.

J. Goody, « La transcription du patrimoine oral », in *Patrimoine Immatériel, MUSEUM International*, n° 221-222, mai 2004, Paris, UNESCO, pp. 93-97.

J.C. Rivierre, « Le recueil des textes », in L. Bouquiaux, et J.M.C. Thomas (dir. pub.), *Enquête et description des langues à tradition orale*, Vol. I, n° 1, pp. 105-117, LP 3.121 du CNRS, Paris, SELAF, 1987.

S. Ruelland, « Je pense et je parle comme je suis », in *Les langues d'Afrique subsaharienne* (Revue Faits de langues), Paris, Ophrys, 1998, pp. 335-358.

Mes données de terrain (Tchad, pays tupuri ; 2001, 2003) exploitées par le logiciel Shoebox.

Notes

¹ Pour simplifier la lecture du texte, j'ai supprimé la transcription phonologique couramment utilisée pour transcrire des textes en langue tupuri.

² S. Ruelland, « Je pense et je parle comme je suis », in S. Platiel et R. Kabore, *Les langues d'Afrique subsaharienne*, Paris, Ophrys, 1998, p. 337.

³ Le tupuri est une langue tonale. Il a quatre tons « ponctuels », réalisés sur quatre hauteurs mélodiques différentes et distinctives : haut, semi haut, semi bas et bas.

Le conte : un moyen de disséminer la connaissance dans les musées – l'exemple de *Sigana Moto Moto*

Par Aghan Odero Agan

Aghan Odero Agan est un conteur de renommée internationale. Il a fondé le Trust des arts et de la culture Zamaleo (Zamaleo ACT) et, en partenariat avec les Musées nationaux du Kenya, a mis en scène et interprété durant cinq ans des traditions orales du folklore africain. Il se souvient ici de son expérience de créateur dans le spectacle « Fireside Tales » (Contes au coin du feu), une série d'histoires captivantes basées sur les traditions orales africaines qui a été représentée pour la première fois dans le musée de Nairobi, avant d'être adaptée en feuilleton pour la télévision nationale du Kenya sous le titre « Sigana Moto Moto » (Traditions autour de la cheminée).

Communier avec des histoires à travers une représentation en public est un plaisir dont je ne me lasse pas et auquel je me livre à tout moment de la journée. En plus d'être divertissante et instructive, c'est une expérience qui préserve souvent l'essence même de l'humanité et la projette vers l'avenir. C'est grâce aux histoires et aux conteurs que les modes de vie des êtres humains, la manière dont ils ont à la fois subi et influencé la transformation des paysages et des mentalités, ont été préservés, bien avant l'apparition de l'écriture. Ainsi, ce n'est pas un hasard si l'art du conte est une expression du patrimoine immatériel commune à tous les groupements humains. Depuis l'origine de l'humanité, toutes les communautés ont fait de lui une partie intégrante de leur culture orale.

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. À 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. De cette façon, ils marquent profondément les êtres et influencent aussi bien leur vision du monde que leur relation avec lui. Les métaphores, tant littérales que symboliques, renferment souvent des messages dont l'effet, très puissant, perdure sur de nombreuses générations. Il n'est guère surprenant, par conséquent, que les contes aient été utilisés depuis l'origine des temps comme un moyen de transmettre la connaissance. Les Écritures saintes de plusieurs religions et les textes historiques et philosophiques font apparaître des icônes telles que Jésus, Mahomet, Confucius,

Platon, Aristote, et même les *griots* des anciens royaumes d'Afrique de l'Ouest – autant de figures qui se servaient des contes pour enseigner les valeurs sociales, les coutumes, la morale, les traditions ainsi que l'essence même de l'être humain. De fait, grâce à l'art du conte, d'innombrables civilisations ont préparé un terreau favorable à l'émergence de liens entre les générations.

Longtemps, l'Afrique a été définie par ses nombreux sites culturels physiques et la masse considérable de ses objets artisanaux exposés dans les musées du monde entier. Mais il ne faut pas oublier pour autant qu'il reste beaucoup à apprendre sur ce continent, en particulier à travers son patrimoine immatériel tel qu'il se manifeste dans les traditions orales, les contes, les devinettes, les proverbes, les incantations, les chants, la musique, la danse, les jeux de mots, etc.

Un partenariat institutionnel

C'est dans ce contexte que deux organisations culturelles kenyanes, à savoir Zamaleo ACT et les Musées nationaux du Kenya (NMK), se sont associées en 1998 et ont décidé de mettre en commun leurs compétences respectives pour élaborer un remarquable programme d'éducation contemporain nourri des traditions orales du continent.

Zamaleo, un trust indépendant pour l'art et la culture, porte un nom dérivé de deux mots swahilis : *Zamani* (le passé) et *Leo* (aujourd'hui). Il est spécialisé dans la réinterprétation et la représentation du patrimoine oral immatériel à travers la création d'une forme de théâtre contemporain syncrétique connue sous le nom de contes *Sigana*. La matière des spectacles a été obtenue grâce à des travaux de recherche menés sur les traditions folkloriques orales de diverses communautés kenyanes. C'est d'elles que s'inspirent les *Contes au coin du feu Sigana*, qui ont été présentés au public du musée dans le cadre de programmes d'un mois. Le but principal de ces créations était de faire revivre le riche patrimoine oral des Kenyans en le réinterprétant de manière rigoureuse, puis en le mettant en scène. Les Musées nationaux du Kenya, pour leur part, ont accepté d'accueillir Zamaleo ACT dans leurs locaux au musée de Nairobi, et ont apporté leur soutien logistique à tout le projet.

La recherche et la création

Les travaux de recherche destinés à recueillir des informations pour les représentations de *Sigana* ont été une expérience des plus enrichissantes pour les artistes de Zamaleo, qui ont fini par constituer une somme précieuse de contes traditionnels parmi les plus vénérés et les plus souvent narrés au sein des communautés kenyanes. Nous avons rassemblé des histoires qui existaient sous différentes versions, aussi bien orales qu'écrites, et avons trouvé cette démarche très utile, en

particulier dans une perspective comparative. Durant ces recherches, nous nous sommes intéressés aux circonstances culturelles qui définissaient le contexte dans lequel certaines de ces données apparaissaient dans les diverses communautés kenyanes. Nous avons posé des questions banales, mais utiles, telles que : quelle histoire était racontée par Qui ? Quand ? Pour quelle raison ? Pour quel auditoire ? Dans l'observance de quelles règles culturelles ? En même temps, nous étions curieux de reconstituer la dynamique qui sous-tendait les représentations traditionnelles africaines en termes de forme, de contenu, d'approche, de stylistique et d'esthétique visuelle. Des conteurs traditionnels ont été longuement interrogés sur leurs propres penchants créatifs et sur ce qui fondait leurs goûts stylistiques. Il a fallu un certain temps à l'équipe de Zamaleo pour assimiler l'immense somme de données collectées, avant de les reconceptualiser de façon créative et de les transformer en représentations théâtrales.

Les contes *Sigana*

L'approche des contes *Sigana* s'inspire des styles de représentation de plusieurs traditions africaines qui rejettent tout cadre dichotomique séparant les acteurs de leur public. Il s'agit d'une forme de théâtre dialogique, construite sur la fusion de plusieurs éléments de représentation africains 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 la musique. Un narrateur/acteur tient souvent le rôle central de la représentation. Faisant figure de pilier, c'est lui qui prend en charge la narration du conte tout en soumettant des dilemmes culturels à l'assemblée. Ceux-ci peuvent se présenter sous forme de questions rhétoriques, mais se transforment souvent en une invitation ouverte au dialogue. Ainsi, dans *Sigana*, 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. Une représentation typique commencerait par la formule d'ouverture traditionnelle en swahili (« appel du conteur et réponse du public ») :

Conteur : *Hadithi ? Hadithi ?* (Histoire ? Histoire ?)

Public/Participants: *Hadithi Njoo ! Uwongo njoo ! Utamu kolea kolea !* (Histoire, viens ! Embellissements, venez ! Que le doux plaisir se propage et se propage !)

Conteur: *Paukwa...* (Il y avait une fois...)

Public/Participants: *Pakawa...* (Puis il y eut...)

Les musiciens/narrateurs enchaîneraient aussitôt avec un morceau mélodique et rythmique tandis qu'un chant scandé d'appels et de réponses serait repris en chœur par tout le public sur injonction du conteur. Souvent directement emprunté à la tradition orale d'une autre communauté, un tel

chant serait vu dans ce contexte comme la conséquence logique – et musicale – de l'accueil fait à une histoire que l'on avait d'abord priée de venir.

La représentation se poursuivrait alors avec l'exposition de l'histoire proprement dite, accompagnée par une musique de fond traditionnelle jouée avec différents types de harpes, de luths, de violons et d'instruments de percussion. Tandis que l'intrigue progresserait jusqu'à mener à des moments de crise, les acteurs de *Sigana* « ouvriraient » le conte de manière créative en invitant le public à s'exprimer sur les dilemmes survenus dans l'histoire. Le but immédiat est de les voir proposer des solutions pratiques qui reflètent les réalités sociales contemporaines. Le conteur interviendrait alors dans le dialogue afin de poursuivre l'intrigue sur la base de ces contributions spontanées.

Un bon exemple de ce type d'échanges pourrait être la représentation dans le cadre des contes *Sigana* des *Frères en guerre*, un conte mythique qui explique la migration et la dispersion du grand peuple *lwo*, originaire d'Afrique orientale. Dans ce cas précis, l'ultime dilemme est atteint lorsque deux frères parviennent à une terrible impasse conflictuelle à propos d'une lance sacrée symbolisant le pouvoir et une perle de beauté magique perdue. Cette situation pouvant être rapprochée des guerres civiles qui déchirent l'Afrique d'aujourd'hui, le conteur de *Sigana* invitait à dessein les participants à s'exprimer sur l'impasse potentiellement destructrice où se trouvent les deux frères dans le contexte des hostilités qui sévissent un peu partout sur le continent. Les frères devraient-ils se battre ? Dans quel but ? Quelle autre solution pratique pourrait permettre de résoudre le conflit ? À la suite d'un échange intégré à la représentation, le conteur continuait à dévider le fil de l'intrigue jusqu'aux prochains défis à relever.

Les artistes de Zamaleo ont rassemblé les contes par thèmes, selon la nature de leurs enseignements culturels. La conception et la présentation des spectacles ont suivi un schéma similaire, c'est-à-dire que chaque mois un thème particulier était exploré à travers une série d'histoires. Certaines des représentations, par exemple, exploraient des thèmes tels que l'origine de l'homme, la lutte entre le bien et le mal, la vie, etc. Ces thèmes étaient regroupés sous des titres évocateurs comme *Les Mythes de l'origine*, *Les Légendes*, *Les Ogres*, *Les Filous*, *Les Oiseaux de bonne fortune* ou *La Nation Manège*.

Dans *Les Mythes de l'origine*, les contes choisis étaient ceux qui exprimaient le savoir traditionnel des communautés kenyanes et qui cherchaient à expliquer l'origine de diverses manifestations physiques : l'arrivée du premier être humain, les faits topographiques comme les lacs, les rivières, les océans, ou encore la terre, le vent et le soleil, de même que les entités célestes comme la lune, les étoiles, les nuages, et les phénomènes naturels que sont la vie et la mort. Par ces récits souvent remplis d'imaginaire, le public était amené à éprouver le mystère mythique et

sacré qui sous-tendait la vénération vouée par ses ancêtres à la vie et à sa nature souvent insaisissable. Dans cette série, la représentation de *Gikuyu et Mumbi*, un conte sur l'origine de la communauté gikuyu au sommet du mont Kenya, a rencontré un écho particulier auprès du public.

Les Légendes ont rassemblé des contes relatant les exploits héroïques de figures sociales de diverses communautés d'Afrique orientale. Les histoires évoquaient les hauts faits des fondateurs de communautés/nations ou de royaumes, décrivaient des héros dotés de pouvoirs surnaturels dans l'art de la guerre, de la médecine et du commandement. Les personnalités ayant dirigé et protégé leur peuple contre les envahisseurs étaient ainsi immortalisées et encensées à travers ces récits.

La série des *Ogres* était constituée de récits oraux qui dépeignaient souvent des êtres humains aux prises avec des ennemis apparemment invincibles. Ceux-ci prenaient parfois la forme de créatures gigantesques, informes et mangeuses d'hommes. Le courage, le sacrifice social, l'amour de son prochain et une détermination sans faille à réaliser l'impossible : telles étaient quelques-unes des valeurs enseignées dans ces histoires.

Les contes populaires mettant en scène des animaux avec la figure classique et humoristique du héros malingre mais rusé, qui triomphe d'adversaires bien plus forts que lui, ont tous été regroupés sous la série intitulée *Les Filous*. Ces histoires, insérées dans un cadre folklorique, ont à juste titre été interprétées par le public comme étant des objectivations culturelles symboliques de la vie humaine. Présentées comme des miroirs des rythmes de l'interaction sociale, elles ont toujours reçu un accueil hilare de la part des spectateurs, qui ont vu là une expression des vices et des comportements acceptables. D'autres séries telles que *Les Oiseaux de bonne fortune* ou *La Nation Manège* ont servi elles aussi à véhiculer certaines formes de savoir culturel.

Au final, les représentations des contes *Sigana* ont offert des leçons culturelles fort complexes qui allaient bien au-delà de l'orientation textuelle des histoires elles-mêmes. La musique traditionnelle, jouée en direct par les musiciens/narrateurs, sur des instruments traditionnels semblables à ceux exposés dans les sections ethnographiques du musée, constituait très souvent un prologue aux sessions de contes elles-mêmes. En outre, tant le décor du spectacle que les costumes et le maquillage des artistes étaient particulièrement soignés, afin de recréer un cadre rural contemporain et typique du Kenya, qui puisse évoquer une réunion de famille au coin du feu. La musique, très rythmée, était parfois émaillée d'échanges énergiques entre les spectateurs, ou entre ces derniers et les artistes. Ainsi, les séances de contes *Sigana* achevèrent sans distinction les plaisanteries, les chants scandés, les devinettes, la musique et la danse, bien

avant que les histoires elles-mêmes ne commencent. Le public pouvait ainsi non seulement apprécier les traditions musicales vivantes des différentes communautés kenyanes, mais également s'imprégner de certaines leçons culturelles allant de pair avec le partage créatif de leur univers.

La représentation théâtrale est souvent cantonnée aux salles de théâtre, loin des musées. La collaboration entre Zamaleo ACT et les Musées nationaux du Kenya, néanmoins, prouve à quel point le dialogue et l'échange peuvent être fructueux ; la représentation en public – dans ce cas, à travers la forme des contes *Sigana* – sert en effet à exposer le riche patrimoine culturel d'un peuple, en même temps que son patrimoine matériel.

Bibliographie

Ngugi wa Thiong'o, *Penpoints, Gunpoints and Dreams: Towards a Critical Theory of the Arts and the State in Africa*, Oxford, Clarendon Press ; New York, Oxford University Press, 1998.

Sembene Ousmane, *Tribal Scars and Other Stories*, London, Heinemann, 1974.

Margaret Drewal, *Yoruba Ritual: Performers, Play, Agency*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.

Margaret Drewal, « The State of Research on Performance in Africa » in *African Studies Review*, vol. 34, n° 3, décembre 1991, pp. 1-64.

Paulin Hountondji, *The Struggle for Meaning: Reflections on Philosophy, Culture, and Democracy in Africa*, Athens, Ohio, Ohio University Center for International Studies, 2002.

Isidore Okpewho, *African Oral Literature: Backgrounds, Character, and Continuity*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.

Pitika Ntuli, « Orature: A self portrait » in Kwesi Owusu (dir.publ.), *Storms of the Heart*, London, Camden, 1988.

B. M. Lusweti, *The Hyena and the Rock: a Handbook of Oral Literature for Schools*, London, Macmillan, 1984.

Africa 2009 : l'histoire d'une prise de pouvoir

Par Galia Saouma-Forero

Galia Saouma-Forero est spécialiste principale du programme dans le domaine du patrimoine culturel à l'UNESCO. Elle a été responsable de programmes et d'activités en lien avec le patrimoine culturel dans les États arabes, la région méditerranéenne, en Afrique, en Amérique latine et au Cambodge.

A*frica 2009* est un programme décennal de renforcement des capacités lancé à Abidjan (Côte d'Ivoire) en 1999 par le Centre du patrimoine mondial de l'UNESCO, en partenariat avec le Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels (l'ICCROM), dont le siège est à Rome, et le Centre international de la construction en terre, un centre de recherche basé à l'École d'architecture de Grenoble (CRATerre-EAG). Le programme est représentatif du développement récent d'un engagement durable à l'égard de la conservation du patrimoine parmi les professionnels africains, ainsi que des compétences qui s'y rapportent. Sa mise en œuvre a donc été l'histoire d'une prise de pouvoir. L'implication des experts africains en tant que dépositaires du patrimoine était au cœur de la préparation du cadre conceptuel du programme, puis de son élaboration et du processus d'application consécutif. Cet engagement fut le résultat d'une prise de position délibérée de la part des organisations intergouvernementales soutenant l'objectif principal d'*Africa 2009*, à savoir l'amélioration des conditions dans lesquelles s'effectue la conservation du patrimoine immeuble dans l'Afrique subsaharienne à travers une meilleure intégration dans un processus de développement durable.

L'idée voit le jour

Africa 2009 est né dans le sillage du Programme pour la prévention dans les musées africains de l'ICCROM 1990-2000 (PREMA), qui visait à développer les compétences nécessaires à la conservation préventive dans les musées africains. En 1995, le Centre du patrimoine mondial de l'UNESCO décida qu'une action similaire s'imposait à l'égard de la préservation des monuments et des sites. Une période de dix ans fut alors estimée suffisante pour qu'un premier contingent de stagiaires devienne à son tour une équipe de formateurs et que la responsabilité du programme puisse être endossée par des experts africains. Les deux institutions créées par PREMA, à savoir

l'École du patrimoine africain (l'EPA) à Porto-Novo (Bénin) pour l'Afrique francophone et, pour l'Afrique anglophone, le Programme pour le développement des musées en Afrique (le PMDA, devenu aujourd'hui le CHDA – le Centre pour le développement du patrimoine en Afrique) à Mombassa (Kenya), furent clairement identifiées dès l'origine comme des partenaires aux excellentes références, aptes non seulement à prendre la responsabilité du programme, mais à en assurer également la bonne marche au-delà de 2009. Leur réputation de compétence et de dynamisme dans le domaine de la conservation en Afrique dispensa également d'investir dans la création de deux institutions panafricaines entièrement nouvelles (l'une pour les pays anglophones et l'autre pour les pays francophones) affectées à la formation dans le domaine de la conservation. C'est pourquoi leur engagement total dès le lancement de ce programme était une nécessité absolue.

L'idée d'un tel programme pour le patrimoine immeuble se fit jour en 1994, lorsque le Comité du patrimoine mondial commença à s'interroger sur la composition déséquilibrée de la Liste du patrimoine mondial, où prévalaient les sites culturels représentant l'héritage monumental, en Europe essentiellement, mais également en Amérique latine, en Chine et en Inde. Le Comité adopta donc un objectif dit de « Stratégie globale » qui visait à une meilleure représentation régionale des différents types de biens du patrimoine culturel sur la Liste du patrimoine mondial. Les raisons de la faible représentation de l'Afrique subsaharienne étaient facilement identifiables. Il allait de soi que la culture de conservation, qui est un préalable à la préparation des dossiers de candidature à une inscription sur la Liste du patrimoine mondial, était ancrée en Europe depuis le XIX^e siècle, moment à partir duquel elle n'avait cessé de se développer. L'article 5 de la Convention du patrimoine mondial exige que ses signataires s'efforcent d'adopter une politique de conservation et « de prendre les mesures juridiques, scientifiques, techniques, administratives et financières adéquates pour l'identification, la protection, la conservation, la mise en valeur et la réanimation [du] patrimoine ». Cette clause implique toutefois des choix politiques à long terme et des ressources qui ne pouvaient évidemment pas bénéficier d'une priorité absolue dans des États ayant récemment accédé à l'indépendance et devant résoudre des problèmes d'éducation, de santé publique et d'agriculture, sans parler de la lutte contre la pauvreté. D'autre part, le Comité du patrimoine mondial ayant soumis l'inscription sur la Liste à des critères plus stricts – parmi lesquels des dispositifs juridiques de protection très fermes qui ne se résument pas à des lois fort bien conçues mais rarement appliquées, ou encore des plans de gestion assortis de l'identification des ressources humaines et financières dont disposent les structures qui les gèrent –, les États parties subsahariens se trouvaient clairement défavorisés. La négligence, les interventions précipitées, les situations post-confliktuelles et les catastrophes naturelles mettaient leur

patrimoine en danger, et les interventions d'urgence ne pouvaient tenir lieu de solutions à long terme. Dès 1995 le Comité du patrimoine mondial avait reconnu la nécessité d'envisager une approche globale qui permettrait aux conservateurs à travers le continent de comprendre et de relever les défis posés par leur patrimoine immeuble.

L'élaboration de nouveaux cadres appropriés

J'ai eu la chance d'être engagée par le Centre du patrimoine mondial en 1994 et de me voir confier la responsabilité du développement des activités dans la zone subsaharienne de l'Afrique. Ma tâche consistait à mettre en œuvre la décision du Comité d'organiser une série de rencontres régionales et sous-régionales dans l'Afrique subsaharienne pour la mise en application de la Stratégie globale – rencontres au cours desquelles les experts africains avaient pour mission de chercher à comprendre, définir et présenter leur patrimoine selon leur propre vision plutôt que selon l'optique européenne qui avait alors cours. Rester dans les limites de ce cadre général aurait abouti à un échec assuré, en particulier pour des pays dépourvus de la « culture de conservation » conventionnelle ; en effet, ils auraient été immanquablement désavantagés lors de l'élaboration de leurs dossiers d'inscription dans des catégories de patrimoine dont la « valeur universelle exceptionnelle » relève de critères différents. C'est ainsi qu'au cours de divers ateliers organisés à un niveau sous-régional, nous avons favorisé un processus d'apprentissage et de prise de pouvoir qui incitait les experts africains invités à exposer et à définir leur patrimoine selon leur propre appréciation, sans avoir nécessairement à recourir à des critères de valeur européens. Les interventions de l'UNESCO étaient quant à elles centrées sur le texte de la Convention et sur son mode opératoire, afin de clarifier et de détailler ses directives opérationnelles. La participation du Conseil international des monuments et des sites (l'ICOMOS), un organe consultatif chargé par la Convention du patrimoine mondial de l'évaluation des dossiers de candidature pour les biens culturels, a également permis à des experts d'expliquer comment étaient conduites les évaluations indépendantes qu'on leur confiait pendant le processus d'inscription. Les rapports sur ces rencontres ont été publiés et amplement diffusés à travers le réseau des bureaux hors siège de l'UNESCO et des Commissions nationales. Les recommandations adoptées ont mis en évidence à maintes reprises la spécificité du patrimoine africain Tandis que l'identification de liens intrinsèques entre la nature et la culture révélait l'importance des sites sacrés qu'il fallait traiter d'un point de vue culturel, même s'ils avaient été inscrits ou perçus jusque-là par les non-Africains comme des sites naturels. Il est à noter aussi que ces rencontres ont souligné le lien existant entre, d'une part, les patrimoines matériel et immatériel et, d'autre part, le rôle des communautés locales et de leurs chefs en tant que dépositaires de ce patrimoine et agents

essentiels pour la conservation des biens culturels.

Parce qu'elle englobait la relation entre la nature et la culture, la notion de paysage culturel a suscité un intérêt considérable. Elle a révélé également que les dépositaires locaux du patrimoine étaient une source unique d'information permettant d'établir la signification de ces sites et de découvrir leurs valeurs émotionnelles, spirituelles et sociétales à travers la tradition orale et d'autres éléments immatériels tels que les pratiques sociales. Il est alors apparu qu'un travail de préservation pertinent dans un contexte africain devrait aller bien au-delà de la simple forme bâtie et que l'identification de la valeur d'un site ne devrait pas être laissée aux seuls spécialistes que sont les architectes, les historiens, les anthropologues et les archéologues, mais devrait également prendre en considération les points de vue et les représentations des communautés locales. Les spécialistes africains ont montré la voie en concevant des liens théoriques avec les aspirations de ces communautés et en conceptualisant la richesse du patrimoine africain grâce au soutien et au rôle moteur de professionnels venus de l'extérieur.

À mesure que les découvertes faites lors de ces ateliers étaient disséminées dans toute la région subsaharienne, la spécificité du patrimoine africain s'est peu à peu imposée à l'esprit de chacun. Le défi qui consistait à réconcilier la vision que les communautés pouvaient avoir de leur propre patrimoine avec les valeurs universelles contenues dans la Convention a ouvert de nouvelles perspectives, propres à nourrir la réflexion et l'action. Les experts n'ont eu de cesse de démontrer que le patrimoine africain englobait les paysages culturels, les sites sacrés et l'architecture traditionnelle – qui n'est pas forcément monumentale –, et que la conservation devait être envisagée sous un jour nouveau, en prenant en considération la connaissance et les savoir-faire locaux et en résolvant les problèmes de gestion avec les personnes qui avaient assuré la conservation de ces biens jusqu'alors. Il est devenu évident que le développement de pratiques intégrées et globales de gestion du patrimoine conçues par les seuls experts en conservation serait inapproprié. En outre, l'importance du patrimoine culturel dans l'élaboration d'une identité et d'un sentiment d'appartenance s'est révélée une fois de plus le moteur propre à mobiliser les énergies et à déclencher des actions compatibles avec les perceptions culturelles des Africains.

L'exposition « L'Afrique revisitée » et ses prolongements

Les rapports et les découvertes effectuées dans le cadre de la Stratégie globale ont été exposés lors de chaque session du Comité du patrimoine mondial. Pourtant, cette nouvelle perspective n'était pas toujours facile à illustrer. Afin de permettre au Comité et au public en général de bien se représenter la diversité et la richesse du patrimoine africain, j'ai émis l'idée d'une exposition itinérante, qui a également été mise sur le site Web du Centre du patrimoine mondial, en

demandant à des experts de haut niveau travaillant en Afrique de fournir une sélection de leurs photos personnelles accompagnées de courts commentaires. L'exposition « L'Afrique revisitée » a été préparée par un architecte finlandais détaché au Centre, si bien que l'UNESCO n'a eu à sa charge que les coûts de production. Le patrimoine swahili, l'habitat lobi, les hameaux du Cameroun, les villages de missionnaires en Afrique du Sud, les paysages et les itinéraires culturels, le savoir-faire des nomades en matière de construction, ainsi que l'architecture militaire, ont été quelques-uns des thèmes qui mettaient en lumière la diversité du patrimoine africain, dont on reconnaissait enfin les valeurs. Le Comité a exprimé sa satisfaction en demandant la publication d'une brochure sur l'exposition et en obtenant sa diffusion à travers les réseaux de l'UNESCO. Dawson Munjeri, qui était alors le directeur général des Musées nationaux du Zimbabwe et qui avait accueilli la première réunion organisée en Afrique dans le cadre de la Stratégie globale, a déclaré dans son introduction à la brochure : « Que ce soit par leur conception ou par leur mise en œuvre, les rencontres organisées dans le cadre de la Stratégie globale reflètent une démarche fondée autant sur la nature kaléidoscopique de l'être humain que sur les expériences spécifiques des Africains ».

Jusqu'en 1994, la représentation africaine au sein du Comité était limitée et plutôt discrète. Les représentants étaient élus individuellement et ne se faisaient en général pas remarquer, comme si le débat ne les concernait pas. La situation a cependant évolué à la suite de l'adoption de la Stratégie globale. Non seulement l'Afrique a vu le nombre de ses représentants s'accroître à partir de ce moment, mais ces derniers se sont montrés également plus impliqués et plus actifs ; ils ont commencé à se faire entendre, à reconnaître le travail du réseau d'experts africains qui avaient reconsidéré leur patrimoine et se l'étaient approprié, et à soutenir le projet de dresser un cadre holistique pour la reconnaissance, la protection et la sauvegarde du patrimoine africain. Dawson Munjeri, élu au Comité, s'est révélé le défenseur le plus actif de cette cause. Sans surprise, un nombre croissant d'États africains ont alors ratifié la Convention et réagi à l'appel du Centre du patrimoine mondial en exposant au travers de lettres personnalisées sa substance et ses applications pratiques.

Manquait encore cependant une évaluation claire des besoins, afin d'appréhender l'ampleur des problèmes de conservation auxquels étaient confrontés un aussi grand nombre de pays d'une si grande diversité. CRATerre-EAG, une organisation non gouvernementale française dotée de sérieuses références et d'une expérience reconnue en Afrique, s'est associée à l'UNESCO afin de dresser un diagnostic précis de la situation en guise d'étape préliminaire. Nous avons été encouragés par les réalisations du programme PREMA, qui avait ouvert la voie au renforcement des compétences dans les musées et apporté la preuve que les résultats escomptés

avaient été atteints. La méthode adoptée consistait en un questionnaire en français et en anglais destiné à être envoyé à 44 directeurs du patrimoine culturel en Afrique subsaharienne, qu'ils aient ou non ratifié la Convention de 1972. L'objectif était d'obtenir des informations non seulement sur les caractéristiques du patrimoine identifié dans leur pays et l'existence d'inventaires ou de laboratoires de conservation, mais également sur l'état de conservation des biens culturels, la structure des diverses directions du patrimoine culturel et les ressources financières et humaines. Le questionnaire a été élaboré avec soin dans le but, avant tout, de mieux comprendre le processus de conservation et les problèmes à résoudre. Par ailleurs, un glossaire rédigé par les instances consultatives a permis de clarifier la terminologie utilisée dans le texte de la Convention et d'identifier le processus complet de conservation – depuis la documentation jusqu'à la conservation, la restauration et les problèmes de gestion. Grâce au soutien du réseau des Commissions nationales de l'UNESCO, 34 pays sur 44 ont répondu au questionnaire. CRATerre et le Centre du patrimoine mondial ont ensuite analysé conjointement les résultats de l'enquête. L'impression d'ensemble a mis en évidence la pénurie de professionnels en matière de conservation, montré l'ampleur des besoins de formation, identifié la situation spécifique de chaque pays qui avait répondu et souligné l'insuffisance criante des crédits mis à disposition pour la protection du patrimoine culturel. Il est également apparu que les problèmes de gestion des sites étaient rarement pris en considération, et qu'un système centralisé de gestion était la règle au niveau des directions du patrimoine culturel. Le système administratif pour la protection du patrimoine culturel suivait un modèle européen lui-même dépassé, qui était centré uniquement sur les caractéristiques physiques des sites et sur leur conservation. De plus, les actions menées en collaboration avec les communautés étaient extrêmement rares. L'analyse de l'enquête a été présentée, débattue et validée lors d'une réunion d'experts organisée par l'ICCROM à Rome en septembre 1996 et portant sur les stratégies de formation pour la conservation du patrimoine culturel.

Il en est ressorti que les mesures de redressement devaient nécessairement être dirigées vers un public ciblé, à savoir l'administration intermédiaire, qui avait besoin d'acquérir les outils intellectuels et pratiques pour pouvoir assurer la préservation des sites, mais aussi les instances dirigeantes, afin de leur faire prendre conscience de l'importance de la conservation tout en tenant compte de la valeur immatérielle spécifique de chaque site. En conséquence, l'idée de présenter un programme à deux niveaux s'est imposée peu à peu pour répondre à des problèmes identifiés tant sur les sites que sur le plan régional. Des activités de conservation au niveau des sites ont été proposées selon une approche pédagogique et en coopération étroite avec les communautés locales, qui ne devaient pas être de simples sources d'information, mais des

partenaires à part entière, à la fois gardiens du site et agents d'identification des valeurs qu'il représente. D'un autre côté, il était nécessaire d'envisager la conception d'une formation théorique grâce à un programme adapté. CRA Terre s'est engagé dans ce processus sur la base du volontariat et n'a donc pas facturé les services fournis essentiellement par son expert, Thierry Joffroy, pendant la première phase du projet.

Les experts africains qui ont participé aux rencontres dans le cadre de la Stratégie globale étaient avant tout des praticiens du patrimoine culturel ayant des responsabilités de terrain au niveau local – même si certains d'entre eux avaient gravi les échelons hiérarchiques pour se voir déjà confier des responsabilités nationales. Il leur avait été demandé de présenter une vue d'ensemble de leur patrimoine national par catégories et de proposer des sites significatifs destinés plus tard à être intégrés à un inventaire provisoire de biens susceptibles d'être inscrits sur la Liste du patrimoine mondial. En tant que gestionnaires, ils avaient déjà éprouvé les difficultés inhérentes à leurs responsabilités dans le domaine de la conservation. Ils étaient impatients de s'ouvrir au monde extérieur, d'actualiser leurs connaissances, d'élaborer des outils conceptuels appropriés et d'aller de l'avant pour changer les choses. La plupart n'avaient pas quarante ans et avaient occupé avec bonheur des postes de direction dans leur lieu de travail. L'UNESCO, en leur offrant une tribune internationale, leur a permis de faire connaître leurs découvertes non seulement au Comité, mais aussi à leurs propres supérieurs, ainsi qu'aux experts africains dans leur ensemble. Cela leur procurait une légitimité. Une fois considérés comme des partenaires intellectuels à part entière, ils se sont montrés véritablement désireux d'établir des relations de travail solides avec le Centre du patrimoine mondial. Affichant une implication sans faille, ils se sont intégrés au sein d'un réseau d'experts partageant la même vision et les mêmes préoccupations, déterminés qu'ils étaient à obtenir l'inscription sur la Liste du patrimoine mondial de sites du patrimoine *culturel*, et non plus *naturel* comme cela avait été majoritairement le cas jusqu'alors.

Puisque les États parties à la Convention du patrimoine mondial ont droit à l'assistance internationale du Fonds du patrimoine mondial, les experts qui participaient aux rencontres dans le cadre de la Stratégie globale ont été encouragés à soumettre des requêtes, soit pour la préparation de listes provisoires, soit pour l'amélioration de l'état de conservation des sites déjà inscrits sur la Liste. Les réponses au questionnaire se sont révélées être une source d'information inestimable pour définir l'importance du projet dans ses contextes nationaux et pour évaluer le financement nécessaire par rapport aux budgets existants, souvent bien modestes. En préparant les recommandations requises pour autoriser ces requêtes, j'ai veillé à prendre en considération l'expérience de chaque Direction du patrimoine culturel dans la gestion des fonds, et j'ai fait en

sorte que les montants soumis pour approbation soient compatibles avec l'état actuel du financement de leurs activités courantes, ainsi qu'avec leur budget opérationnel. La principale raison en est que les fonds levés devaient offrir une occasion d'établir un plan en accord avec leur capacité financière tout en autorisant des expérimentations, y compris au niveau du contrôle et de l'entretien, qui puissent être menées à bien par les professionnels nationaux et les travailleurs locaux ainsi que par les communautés formées sur place. CRA Terre a été chargé de travailler avec les directions du patrimoine culturel et les communautés locales pour développer un certain nombre de projets de conservation à petite échelle et concevoir une méthodologie efficace pour une formation *in situ*.

Le nouveau programme prend forme

Pendant ce temps, les résultats de l'analyse du questionnaire ont été débattus avec le célèbre expert en formation à la conservation, Gaël de Guichen, qui avait élaboré et conduit le programme PREMA. Il a procuré des conseils inestimables fondés sur son expérience et souligné la nécessité d'impliquer les directions du patrimoine culturel dans le programme de formation de façon à légitimer les connaissances acquises par les stagiaires, à créer pour eux des conditions optimales lors de leur retour chez eux et à les encourager à utiliser les outils et les méthodes de travail définis soit sur le terrain, soit lors de sessions d'apprentissage théorique conduites au niveau régional. L'ICCROM a également recommandé que les programmes d'apprentissage soient définis par les experts africains eux-mêmes – et non par une équipe internationale – et participé à la rencontre qui s'est tenue à Abidjan au début de 1999 pour enrichir et valider les conclusions de l'enquête et son hypothèse de travail. La majorité des experts africains invités à cette rencontre avaient préalablement pris part aux débats tenus dans le cadre de la Stratégie globale ou en avaient lu les rapports. Ils souhaitaient collaborer le plus possible au programme. Des donateurs potentiels étaient par ailleurs présents à cette occasion, et ont donc été les témoins du processus participatif et de l'approche pyramidale qui avaient été développés et mis en application. Leur venue revêtait une importance capitale à un moment où devait s'effectuer non seulement la validation, mais aussi l'octroi de crédits budgétaires. Parmi eux figuraient des représentants des donateurs des pays du Nord, à savoir l'Agence norvégienne pour le développement et la coopération (la NORAD), et l'Agence suédoise de coopération pour le développement international (l'ASDI), qui avaient été maintenus informés sur les progrès réalisés dans l'élaboration du programme et étaient au courant – grâce aux sessions du Comité du patrimoine mondial – des débats de la Stratégie globale et des étapes successives franchies au fil du temps. .

Au fur et à mesure que le programme *Africa 2009* prenait forme et mûrissait, il est devenu évident en 1997 que son exécution devait être confiée à l'ICCROM plutôt qu'au Centre du patrimoine mondial. En conséquence, l'ICCROM a choisi comme directeur du programme un membre de son personnel, Joseph King, un architecte doté d'une solide expérience dans le domaine de la conservation en Afrique. Les conditions pour lancer *Africa 2009* étant enfin remplies, l'UNESCO, l'ICCROM et CRATerre ont alors organisé conjointement une rencontre à Abidjan, à laquelle s'est joint le responsable du programme PREMA. La proposition *Africa 2009* a été présentée à un certain nombre d'experts africains qui avaient participé aux rencontres dans le cadre de la Stratégie globale ou qui avaient récemment reçu une aide financière de la part du Fonds du patrimoine mondial. Représentant diverses sous-régions africaines, à la fois francophones et anglophones, ils ont été invités non seulement à approuver le cadre général du programme, ses objectifs mesurables et sa structure, mais aussi à débattre dans des groupes de travail des diverses options que certains d'entre eux avaient exposées. Ils ont ainsi défini dans les grandes lignes le cadre de cours régionaux de formation, et adopté des orientations qui mettaient l'accent sur la question de la gestion dans tout le processus de conservation, en insistant particulièrement sur la préparation de plans de gestion. Depuis lors, une formation d'une durée de trois mois a été organisée chaque année au niveau régional avec la collaboration de l'EPA et du CHDA à Porto-Novo (Bénin) et à Mombassa (Kenya). À l'issue de chacune d'elles, les directeurs du patrimoine culturel des pays d'où sont originaires les stagiaires sont invités, afin que les élèves aient la possibilité de leur exposer eux-mêmes les résultats du cours et leur travail. De plus, tous les directeurs francophones et anglophones sont invités une fois tous les deux ans à la fin de la formation afin de renouveler la composition du Comité de direction.

Lors de la rencontre d'Abidjan, il a été demandé aux experts africains d'élire pour deux ans quatre d'entre eux (deux anglophones et deux francophones) membres d'un Comité de direction appelé à se réunir une fois par an afin de superviser et d'évaluer le travail en cours, d'approuver les plans d'action annuels et de développer les phases suivantes, de décider des grandes lignes des cours et de sélectionner les participants aux stages. L'UNESCO, l'ICCROM, et CRATerre sont devenus membres de plein droit du Comité de direction, dont le président ne pouvait être qu'un expert africain, et le secrétariat a été confié à l'ICCROM. Le docteur Georges Abungu, du Kenya, en a été le premier président : son expérience professionnelle en tant qu'archéologue, sa carrière au sein des Musées nationaux du Kenya et sa capacité à diriger une équipe étaient considérées comme un gage de succès pour le programme lors de ses débuts. Les membres africains et le président africain du Comité de direction ont été pour leur part choisis par consensus, à la suite d'une vaste délibération en dehors des sessions, selon la tradition

africaine.

Aussitôt après la rencontre d'Abidjan, les donateurs du Nord, l'ASDI et la NORAD, ont décidé de financer le programme dans sa phase initiale de trois ans ainsi que les rencontres du Comité de direction, perçues comme un outil essentiel pour en assurer la bonne marche à long terme. Leur soutien financier a été sans faille tout au long du programme, et s'est ajouté à celui des gouvernements italien et finlandais. Cependant, une stratégie de collecte de fonds a également vu le jour, avec un financement du Fonds du patrimoine mondial affecté à l'organisation des cours régionaux annuels. La priorité a par ailleurs été donnée aux États parties qui soumettaient des demandes d'aides pour les projets relevant d'*Africa 2009*.

Africa 2009 fonctionne sur deux niveaux. Au niveau régional, l'organisation des cours, des séminaires, des projets de recherche et l'amélioration des réseaux reposent sur l'idée selon laquelle le meilleur moyen de résoudre un problème consiste à travailler ensemble, à partager les idées et à mettre en place des structures qui peuvent être adaptées aux besoins locaux, à travers la collecte et l'échange d'informations. Des projets sur site sont également menés à bien pour assurer qu'*Africa 2009* reste profondément enraciné dans les réalités du terrain tout en continuant de répondre aux besoins spécifiques des sites sélectionnés en termes de formation et de conservation. Aujourd'hui, la responsabilité de la réalisation du programme a été confiée par l'ICCROM à deux éminents directeurs de projets africains, l'un anglophone et l'autre francophone : Weber Ndoro et Baba Keita.

En 2001, immédiatement après l'évaluation effectuée à la demande des donateurs du Nord, il était évident non seulement que la longue et prudente préparation du programme avait déjà porté ses fruits, mais que sa philosophie et sa méthode participative étaient en accord parfait avec les vues et l'engagement des acteurs africains eux-mêmes. Au-delà de la satisfaction professionnelle que j'ai éprouvée dans mes efforts pour mettre en œuvre ce nouveau programme, l'Afrique et les Africains ont comblé mes aspirations personnelles et m'ont enrichie tant sur le plan intellectuel qu'émotionnel, tout en m'amenant à une meilleure compréhension des biens invisibles de leur culture. Leur sens de la solidarité et du partage m'a appris que la compassion et la capacité à être un bon manager allaient de pair¹.

Leçons et réalisations

La principale leçon à retenir est que les programmes de développement, en Afrique comme ailleurs, doivent être élaborés de façon transparente et collective et que les mécanismes participatifs, propres à améliorer les décisions démocratiques, sont fondamentaux pour en assurer le succès à court terme, et, plus important encore, la viabilité. Il a toujours été prévu qu'à partir de

2009 les institutions africaines gèreraient elles-mêmes leurs propres programmes de conservation, et c'est ce qu'elles feront.

Les réalisations accomplies par la communauté africaine en matière de conservation sont vraiment spectaculaires. Des institutions nationales renforcées ont été en mesure de lancer des activités indépendantes en faisant appel aux membres du réseau, y compris des professionnels de pays voisins. L'impact de ces projets sur les communautés concernées a été évalué, et il vient prouver que le patrimoine culturel peut être utilisé comme une ressource pour le développement. Dès novembre 2005, 142 professionnels originaires de 42 pays avaient été formés dans le cadre d'un cours régional et 34 participants étaient montés en grade jusqu'à devenir des personnes-ressources et des assistants pour les cours. Soixante professionnels originaires de 36 pays avaient été formés lors de trois stages techniques spécialisés. Six séminaires nationaux avaient été organisés autour de thèmes tels que la documentation et l'inventaire, les cadres juridiques et les arguments en faveur de la conservation, contribuant de ce fait à sensibiliser le public à l'importance du patrimoine. Le programme de recherche traitait, entre autres, de sujets tels que les pratiques traditionnelles de conservation, les directives pour améliorer les cadres juridiques et la conservation des constructions en pierres sèches. Vingt-six projets avaient été conduits ou étaient en cours de réalisation. Plus décisif encore, sur la base des résultats d'une nouvelle évaluation des besoins et d'une enquête sur la contribution nationale destinée à évaluer la capacité des pays à partager les coûts, les directeurs ont recommandé l'organisation d'un atelier d'analyse dit « Cadre Logique », de façon à définir la nature, les objectifs et le contenu d'un programme de suivi, ainsi que la préparation d'une évaluation de la capacité de l'EPA et du CHDA à réaliser un tel programme d'ici 2008. Le réseau *Africa 2009* a apporté la preuve de sa volonté de poursuivre seul le travail, en s'appuyant sur les résultats de dix années d'assistance internationale.

Africa 2009 a démontré que la protection du patrimoine culturel africain par les Africains eux-mêmes présentait plusieurs avantages : elle consolide leur sentiment d'identité, souligne la richesse et la diversité de cette dernière, ouvre de nouvelles voies au développement et diffuse les valeurs africaines dans le monde. Chaque étape est donc une référence pour les jeunes générations, qui s'identifieront aux modèles laissés par les experts africains les ayant précédés et poursuivront ainsi le travail entrepris avec tant de succès.

Note

¹ Galia Samoua-Forero a été nommée à la Division du patrimoine culturel de l'UNESCO en 2001 et a été remplacée au Centre du patrimoine mondial par Lazare Eloundou, qui avait auparavant travaillé à CRATerre.

L'École du patrimoine africain – l'EPA

Lors de la 14^e réunion triennale du Comité de conservation de l'ICOM à La Haye le 16 septembre 2005, le directeur de l'École du patrimoine africain s'est vu remettre la médaille ICOM-CC, pour sa contribution exceptionnelle à la conservation du patrimoine. Par cette distinction prestigieuse, remise pour la première fois à un Africain, la communauté professionnelle spécialisée reconnaissait le travail accompli ces dernières années par l'EPA.

L'EPA est une jeune institution de formation et de services dans le domaine de la conservation et de la mise en valeur du patrimoine culturel africain. Créée en 1998, elle est basée à Porto-Novo au Bénin, dans un bâtiment ancien restauré. Elle reçoit chaque année près d'une centaine de professionnels du patrimoine venus principalement des pays africains francophones et lusophones. Héritière du programme PREMA 1990-2000 (Prévention dans les musées africains) de l'ICCROM, l'EPA a diversifié son champ d'action, en ajoutant à la formation spécialisée en conservation préventive dans les musées au moins deux autres domaines d'intervention : la médiation culturelle, d'une part, et la conservation et la mise en valeur du patrimoine immobilier, d'autre part.

En partenariat avec des institutions renommées, l'EPA a développé des programmes innovants en termes d'approche et d'adaptation du contenu aux réalités africaines. Grâce à un partenariat avec l'université d'Aix-en-Provence et le CNED (Centre national d'enseignement à distance), nous avons conduit avec succès la première promotion de la Licence en médiation culturelle. Ceux qui se sont déjà lancés dans une telle aventure savent combien est complexe et exigeante l'organisation d'un cursus diplômant complet de formation à distance... En développant à côté de notre pôle « Musées », un pôle « Territoires et patrimoines », et en organisant en partenariat avec l'INP (l'Institut national du patrimoine, France) des ateliers thématiques destinés aux gestionnaires du territoire, nous avons sensibilisé de nouvelles communautés professionnelles pour les formations au patrimoine. Architectes, urbanistes, ingénieurs et autres administrateurs responsables des projets d'aménagement du territoire se mobilisent pour la mise en place d'un cursus spécialisé. Des séries d'enquêtes menées à partir de 1999 nous ont convaincu que le rapprochement entre l'institution muséale et le monde scolaire et éducatif était en Afrique un enjeu de première importance. Comment penser autrement quand les cultures africaines ne sont pas (ou si peu) enseignées dans les écoles du continent ? Aujourd'hui, et grâce au soutien déterminant de la Coopération française, l'EPA lance un vaste programme, « Les musées au service du développement », qui a pour objectif d'encourager la mise en œuvre de politiques des publics pour relancer la fréquentation des musées et en faire des centres vivants de la vie culturelle locale. Un des succès de l'EPA, et non des moindres, est aussi celui qu'elle est en train de remporter pour assurer

son propre financement. L'EPA est financièrement autonome, ne reçoit aucune subvention et doit par conséquent trouver des moyens propres pour fonctionner. Près de 2 360 000 euros ont été récoltés pour un fonds de soutien géré par l'ICCROM, les intérêts de ce fonds étant périodiquement versés à l'EPA pour son fonctionnement. Cette approche est une première en Afrique. Les acteurs de ce succès sont nombreux, mais une mention spéciale est due à M. Gaël de Guichen, principal animateur des campagnes de collecte du Fonds EPA.

Les gouvernements de l'Italie, de la France, du Bénin, de l'Angola, ainsi que la Fondation Getty et la Compagnia di San Paolo ont généreusement contribué au fonds qui est parrainé par Carlo Azeglio Ciampi, Javier Pérez de Cuéllar, Jacques Chirac, Maria de Jesus Barroso Soares, Émile Derlin Zinsou, Quincy Jones, Zine El Abidine Ben Ali, Koïchiro Matsuura, Abdou Diouf, Alpha Oumar Konaré.

Alain Godonou

Pour plus de renseignements consultez le site Internet : <http://www.epa-prema.net>.

Les musées au Maroc : état des lieux

Par Sakina Rharib

Sakina Rharib est ethnographe et muséologue. Elle est titulaire d'un diplôme de l'Institut national des sciences de l'archéologie et du patrimoine de Rabat et d'un DEA de l'École des hautes études en sciences sociales de Paris. Elle a été directrice du Musée privé de Marrakech. Elle est actuellement la directrice d'Action Culture, un cabinet d'ingénierie spécialisé dans les métiers de la culture situé à Marrakech. Parmi ses publications figurent : « Marrakech, cité des arts », in M. Sijelmassi, Vivre Marrakech, Casablanca, Oum Éditions, 2005 ; « De l'art de la calligraphie en islam à la création contemporaine : artistes calligraphes de Marrakech », in Maria da Conceição Amaral, De la lettre au geste : peintres calligraphes de Marrakech, Silves, musée municipal d'Archéologie, 2004.

Au Maroc, la préservation des objets usuels, des pièces d'art ou d'antiquité se pratiquait jusqu'au début du XX^e siècle dans un cadre familial ou au sein du palais royal. Mais leur transmission devait compter avec les aléas dynastiques, les hasards des héritages, les changements socioéconomiques et les mouvements de population. Seuls quelques biens culturels comme les manuscrits des époques islamiques ont trouvé dans les bibliothèques un lieu sûr qui a permis leur préservation. Il en va de même pour quelques astrolabes, des chaires à prêcher, et d'autres objets de culte contenus dans les mosquées.

L'institution muséale est par conséquent d'introduction relativement récente au Maroc. Elle approche aujourd'hui un siècle d'existence, depuis la création des premiers musées du pays par les protectorats français et espagnol (1912-1956). Le Maroc indépendant en créera aussi quelques-uns. Aux uns comme aux autres se pose encore aujourd'hui un problème d'identité qui est loin d'être évalué à sa juste mesure pour autoriser un réel ancrage du musée dans le paysage culturel marocain.

Il s'agit, dans cet article, de retracer les grandes lignes de l'histoire de l'institution muséale au Maroc. Outre les époques du protectorat et les premières décennies de l'indépendance, nous examinerons les aspects théoriques, les choix muséologiques, ainsi que le cadre juridique qui ont prévalu et qui prévalent aujourd'hui. Nous verrons qu'à l'heure où la société connaît des bouleversements accélérés et inédits, où des institutions privées créent leurs propres musées, l'institution publique a atteint les limites de son action.

À l'origine de l'institution muséale

Le traité du protectorat franco-espagnol entre en vigueur en 1912. Sous l'impulsion de Lyautey, premier résident général, un service des Antiquités, des beaux-arts et des monuments historiques est créé la même année. La première législation sur le patrimoine culturel est promulguée en 1913, c'est dire l'importance accordée par les autorités du protectorat à la connaissance et à la gestion de ce domaine. La protection des centres historiques, les médinas, s'accompagne d'un vif intérêt pour ce qu'il était convenu d'appeler les « arts indigènes », autrement dit les métiers et les savoir-faire. Il aboutit à l'ouverture des premiers musées dans des bâtiments historiques, le palais du Batha à Fès et la casbah des Oudaïas à Rabat. La capitale historique, Fès, et la nouvelle capitale du royaume, Rabat, sont ainsi les premières dotées d'institutions muséales dédiées à la préservation d'une partie du patrimoine culturel.

Par la suite, d'autres villes accueillent des noyaux de musées qui vont se développer progressivement. Ainsi, le musée de la Kasbah est ouvert en 1920 à Tanger ; la ville du détroit de Gibraltar bénéficiait d'un statut international. Ce musée a la double vocation, archéologique et ethnographique, est créé dans un palais construit au XVIII^e siècle. La même année voit l'ouverture à Meknès du Musée ethnographique Dar Jamaï, palais viziriel du XIX^e siècle. À Marrakech, le musée Dar Si Saïd, à vocation ethnographique, est installé en 1932 dans un palais du XIX^e siècle. Dans la zone nord, sous protectorat espagnol, deux musées sont créés à Tétouan, l'un archéologique en 1939, l'autre ethnographique en 1948 à Bab El-Oqla, bastion de l'enceinte de la vieille ville. Parallèlement, les premières fouilles archéologiques sont entreprises dans les sites préhistoriques, protohistoriques et antiques. Les objets exhumés sur les sites du Nord-Ouest sont déposés dans les musées de Tanger et de Tétouan. À Volubilis, site antique situé près de Meknès, un noyau de musée a été créé. Sa collection est par la suite transférée en 1930 au tout nouveau musée archéologique de Rabat. Celui-ci est, encore aujourd'hui, le seul musée public installé dans un bâtiment construit à cet effet.

Un héritage colonial

La « mission civilisatrice » du protectorat consistait non seulement à moderniser le pays, bâtir des infrastructures et exploiter les ressources naturelles, mais aussi à connaître le pays pour mieux asseoir la domination. Une production sans précédent de connaissances voit ainsi le jour et concerne tous les secteurs de la société, de son histoire et de sa culture¹. Le projet muséal du protectorat est ainsi intimement lié au projet politique global : le développement du pays ne doit pas se faire aux dépens d'une certaine conception de sa culture et de ses traditions. De la même

manière qu'il met en place une administration coloniale moderne aux côtés du *makhzen* (administration chérifienne), le protectorat conçoit un urbanisme bipolaire, en doublant la médina (ville ancienne) d'une ville « européenne ».

Dans le domaine des musées, la dichotomie entre les « musées ethnographiques » et les « musées archéologiques » est affirmée. Les premiers rassemblent des collections plus ou moins cohérentes, plus ou moins représentatives, citadines mais surtout rurales, allant des tapis aux manuscrits, en passant par les objets usuels, les bijoux, les armes, les instruments de musique, le costume, les poteries, les céramiques, les broderies, la sellerie, les pièces de dinanderie, les coffres et les portes en bois, entre autres. Ces ensembles étaient censés, dans l'esprit des responsables de l'époque, illustrer les « arts indigènes ». Pour le conservateur d'aujourd'hui, ils constituent beaucoup plus un témoignage de la perception de la culture matérielle marocaine par les autorités du protectorat. Car, ni les conditions objectives de constitution des collections, ni les sensibilités subjectives des responsables de chaque établissement ne pouvaient garantir une approche cohérente de cette culture matérielle, encore moins une représentativité tant géographique que thématique des objets ainsi muséifiés. Il y a donc autant d'histoires des musées marocains qu'il y a d'institutions. Chacune est exemplaire et l'addition de toutes ne peut produire qu'une histoire des musées par défaut.

Les musées archéologiques et les « sections archéologiques » des musées ethnographiques ont, quant à eux, suivi une tout autre trajectoire. Leur constitution fut intimement liée à la recherche archéologique, à ses présupposés théoriques aussi bien qu'à ses implications idéologiques. Si le projet colonial explique la fortune relative des recherches sur la période romaine dont il s'est réclamé sans détours, il en a été tout autrement pour les autres périodes de l'histoire du pays. Ainsi, la préhistoire, relativement neutre sur un plan idéologique, a bénéficié d'un intérêt certain. Mais les périodes préromaines et post-romaines ont moins retenu l'attention des décideurs comme des chercheurs qui, il faut le préciser, étaient pour la plupart des amateurs curieux plutôt que de véritables spécialistes. Le cas du site de Volubilis, le plus important des sites antiques marocains, en est la meilleure illustration. Les fouilles qui y ont été menées dès 1915 se sont beaucoup plus intéressées aux niveaux d'occupation romaine qu'aux niveaux inférieurs mauritaniens² et aux niveaux supérieurs islamiques. Les collections d'objets conservés au Musée archéologique de Rabat reflètent cette orientation. Ce n'est qu'après les réorganisations muséographiques des années 1960, 1985 et 1987 qu'un certain équilibre a été retrouvé grâce au développement relatif des fouilles archéologiques.

Une lente appropriation nationale

Au lendemain de l'indépendance, la construction de l'État national et la priorité accordée à l'économie reléguèrent la culture au second plan. En témoigne la crise d'identité d'un département qui, dix ans durant, a subi une longue traversée du désert. Les Beaux-arts, ancêtre du département de la Culture, furent, en effet, tantôt rattachés à l'Éducation nationale, tantôt à la Jeunesse et sports ou encore à l'Artisanat ou au Tourisme, avant de devenir une administration à part entière en 1968 sous l'autorité du Secrétariat d'État à la Culture, ancêtre de l'actuel ministère de la Culture. Malgré l'indépendance acquise, le département dut longtemps compter sur le service des fonctionnaires étrangers en poste, ainsi que sur un personnel marocain non spécialisé et peu qualifié. Jusqu'aux années 1980, le nombre d'archéologues marocains ne dépassait pas dix. Certains d'entre eux s'occupaient des musées, d'autres étaient placés sous la direction d'enseignants mis à disposition par l'Éducation nationale ou d'autres départements. Aucun cependant n'avait une réelle formation en muséologie. Une partie des collections des musées, exposées ou remisées dans les réserves, a été détériorée et parfois, hélas, a même disparu. À cela s'est ajouté, parallèlement à l'absence d'acquisitions publiques, un trafic des biens culturels qualifié parfois de véritable « hémorragie patrimoniale ». Il fallut attendre 1986 et la création de l'Institut national des sciences de l'archéologie et du patrimoine (INSAP) pour que de jeunes spécialistes marocains soient formés et affectés, dès le début des années 1990, dans les différents musées du ministère de la Culture. Un département de muséologie a même été ouvert à l'INSAP en 1992, complétant les disciplines de l'archéologie et de l'ethnologie qui n'avaient pas trouvé leur place dans l'université du Maroc indépendant.

Au cours des quarante dernières années, sept nouveaux musées publics ont été créés et une nouvelle catégorie de musées est venue enrichir la division bipolaire qui prévalait jusque-là. Il s'agit des « musées spécialisés » dont le premier fut le musée des Armes du Borj Nord à Fès créé dès 1963. Il rassemble l'une des collections les plus importantes du genre en Afrique dans un fort saadien du XVI^e siècle. D'autres initiatives suivirent : le Musée archéologique de Larache (1979), le Musée ethnographique de Chefchaouen (1985), le musée ethnographique d'Essaouira (1989), le Musée national de la céramique à Safi (1990), le musée d'Art contemporain de Tanger (1990) et enfin, récemment, le musée des Arts sahariens à Laayoune (2000)³. Il faut attendre 1985, et la création de la Direction du patrimoine culturel, pour que les musées apparaissent comme une entité administrative dans l'organigramme du ministère de la Culture. Ils sont désormais tous rattachés à la Division des musées qui comprend deux services : le service de fonctionnement et d'acquisition et le service d'étude et de préservation.

Des efforts ont été entrepris, depuis le milieu des années 1990, pour amener les musées marocains au niveau international. On a cherché à standardiser et informatiser l'inventaire des collections, à assurer une formation continue du personnel et à ouvrir le musée sur l'environnement social et notamment scolaire, mais aussi à organiser des expositions thématiques et à faire connaître les richesses des musées à l'occasion d'expositions à l'étranger. Force est de constater que ces efforts n'ont pas permis une réelle amélioration de l'image des musées qui continuent d'occuper une place marginale dans la société. Leur public demeure, comme il y a quinze ans, essentiellement touristique. En outre, on s'est aperçu que l'état des musées n'est pas tant le fait d'un manque de ressources humaines longtemps invoqué⁴, car les institutions publiques (et même certains musées privés) disposent désormais de conservateurs formés par l'INSAP et ayant suivi des stages ou des formations à l'étranger, notamment en France. Le nœud du problème semble plutôt résider dans le manque d'une véritable volonté politique d'inscrire le musée, et le patrimoine culturel en général, dans le projet d'une société moderne et démocratique. Les musées peinent à sortir d'une gestion bureaucratique sclérosante. Les collections ne s'enrichissent pas de nouvelles acquisitions. Cela a pour conséquence l'appauvrissement des musées et leur incapacité à accompagner les mutations de la culture matérielle et immatérielle du pays.

Dans ce contexte, l'initiative prise en 2002-2003 d'organiser « Les grandes expositions du patrimoine » a été fort salubre. Cinq expositions ont été consacrées aux thèmes du bois au musée Dar Si Saïd de Marrakech, de la parure au musée des Oudaïas à Rabat, de la céramique et de la poterie au musée du Batha à Fès, du tapis au musée Dar Jamaï de Meknès et enfin de la broderie au musée Bab El-Oqla de Tétouan. Elles ont donné lieu à un programme de restauration des édifices historiques qui abritent les musées, ainsi qu'à la publication de cinq catalogues ; elles ont permis, en outre, aux conservateurs d'échanger des informations et aux objets de sortir des réserves puis de circuler entre les musées. Elles ont également donné l'occasion à un jeune public curieux d'apprécier des témoins matériels de la culture nationale. En revanche, elles ont dévoilé la faiblesse des collections par leur manque de renouvellement, la majorité des objets exposés remontant à l'époque du protectorat. Elles ont également permis de se rendre compte du mauvais état de conservation des biens culturels et des lacunes, tant thématiques que géographiques, des ensembles exposés. Elles ont mis, enfin, les conservateurs face à un problème insoupçonné : l'absence d'une structure adéquate de production d'expositions. La scénographie et la muséographie des collections exposées reflètent silencieusement ce problème aujourd'hui majeur au Maroc, à savoir le besoin d'une industrie d'expositions.

Le volet juridique est un autre aspect non moins problématique des musées marocains. L'institution en tant que telle est absente de la loi 22-80 relative à la conservation des monuments historiques et des sites, des inscriptions, des objets d'art et d'antiquité⁵. La question de ce vide juridique ne cesse d'être soulevée par les professionnels, notamment à l'occasion de la Journée internationale des musées célébrée chaque année le 18 mai. Elle a occupé une place importante dans les débats de la journée d'étude « Le musée au Maroc. Présent et devenir » organisée en 2000 à Marrakech par l'association des lauréats de l'INSAP et la Fondation Omar Benjelloun. Elle revient très souvent dans les publications sur le patrimoine culturel : « À un moment où apparaissent les musées privés, il est temps que l'on dispose d'une loi qui régleme un domaine où la dérive patrimoniale est prévisible⁶. » En effet, l'apparition des musées privés ces dernières années est un phénomène nouveau qui caractérise le domaine des musées au Maroc. Portées par des associations, parfois par des individus, ces initiations sont confrontées aussi bien à un vide juridique qu'à un manque d'expertise. Certaines sont le fruit d'un projet cohérent s'appuyant sur des collections intéressantes et sur l'enthousiasme d'un fondateur entreprenant ; d'autres peinent à trouver leur chemin dans un domaine dont ils ignorent les règles et les critères de fonctionnement. Les uns misent sur une exposition permanente et des activités ponctuelles, comme c'est le cas du musée Nejjarine à Fès ; les autres s'activent à fidéliser un public par une diversification de l'animation et un programme d'expositions temporaires. Mais tous ont comme souci d'assurer leur pérennité. S'ils ne disparaissent pas avec le décès du fondateur, souvent ils régressent et souffrent des aléas de la succession, comme on l'a vu pour le Musée privé de Marrakech. Cette situation pousse certains musées à réfléchir aux modalités juridiques et institutionnelles permettant de pérenniser le fruit d'une vie de collecte, ainsi que l'a montré le Musée Tiskiwin de Bert Flint à Marrakech.

À ce phénomène s'ajoute, depuis plusieurs années, la demande de certaines collectivités locales de plus en plus soucieuses de la préservation du patrimoine culturel dont elles ont la charge. Elles s'adressent au département de la Culture dans le but d'obtenir des partenariats qui ont du mal à se concrétiser car « l'histoire des musées [au Maroc] est aussi celle de ceux qui ne se créent pas⁷ ». La seule collectivité locale qui dispose, à ce jour, d'un musée est la municipalité d'Agadir avec son musée du Patrimoine amazighe.

Pourtant et malgré tous ces défis, le musée est appelé à jouer un rôle important dans un Maroc en pleine mutation. La perte des repères culturels par une population de plus en plus urbaine, coupée de ses origines rurales en raison de l'exode, et la demande patrimoniale qui s'exprime fortement dans la société, toutes régions confondues, appellent à une véritable révolution dans le domaine des musées. Il s'agit, pour leur survie, d'entreprendre une réflexion

profonde sur leur identité, leur contenu, leur rôle et leur ancrage dans la société d'aujourd'hui. Cette réflexion devra déboucher sur un projet muséal cohérent en phase avec le changement global que connaît la société.

Bibliographie

- A. Amahan, « Les grands musées. Un public essentiellement touristique », in C. et Y. Lacoste (dir. publ.), *L'état du Maghreb*, Casablanca, Le Fennec, 1991, pp. 299-301.
- A. Amahan, et C. Cambazard-Amahan, *Arrêts sur sites. Le patrimoine culturel marocain*, Casablanca, Le Fennec, 1999.
- M. Belatik, « Le patrimoine culturel marocain, richesse et diversité », in C. Gaultier-Kurhan (dir. publ.), *Patrimoine culturel marocain*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2003, pp. 17-37.
- S. Kafas, « De l'origine et de l'idée de musée au Maroc », in C. Gaultier-Kurhan (dir. publ.), *Patrimoine culturel marocain*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2003, pp. 39-55.
- V. Négri, *Étude sur l'autonomie juridique et financière des musées en Afrique*, préface par E. des Portes, Paris, ICOM, 1995.
- A. Skounti, « Le miroir brisé. Essai sur le patrimoine culturel marocain », in *Prologues. Revue Maghrébine du Livre* (Casablanca), n° 29-30, Printemps 2004, pp. 37-46.

Notes

¹ Diverses publications lui servent de supports, notamment les revues *Hespéris* (zone française) et *Tamuda* (zone espagnole).

² Le terme « maurétanien » (en référence à la Maurétanie Tingitane, et non mauritanien qui renvoie à la Mauritanie actuelle) caractérise, chez les archéologues, la période préromaine, notamment celle de la genèse des « royaumes berbères ».

³ D'autres musées publics ont été créés mais ne relèvent pas du ministère de la Culture : le musée de la Poste, le musée des Mines, le musée de la Banque du Maroc, le musée de Maroc Télécom, le musée Mohamed V.

⁴ « La centralisation, héritée de l'époque coloniale, est plus sensible dans les pays de tradition francophone qu'anglophone ; elle paralyse la liberté d'agir ... » écrit Vincent Négri, *Étude sur l'autonomie juridique et financière des musées en Afrique*, préface par E. des Portes, Paris, ICOM, 1995.

⁵ Il s'agit du Dahir (décret royal) n° 1-80-341 du 25 décembre 1980 portant promulgation de la loi 22-80.

⁶ A. Skounti, « Le miroir brisé. Essai sur le patrimoine culturel marocain », in *Prologues. Revue Maghrébine du Livre* (Casablanca), n° 29-30, Printemps 2004, p. 42.

⁷ S. Kafas, « De l'origine et de l'idée de musée au Maroc », in C. Gaultier-Kurhan (dir. publ.), *Patrimoine culturel marocain*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2003, p. 53.

Genèse et structure de l'œuvre-d'art-Djenné : jeux et enjeux autour du patrimoine mondial de l'humanité¹

Par Roberto Christian Gatti

Roberto Christian Gatti est docteur de recherche en pédagogie interculturelle de l'université de Perugia (Italie). Il poursuit ses recherches sur le patrimoine en contexte islamique au Centre d'études africaines (le CEAF) de l'École des hautes études en sciences sociales de Paris (l'EHESS).

« Je m'adresse ici à tous ceux qui conçoivent la culture non comme un patrimoine, culture morte à laquelle on rend le culte obligé d'une piété rituelle, ni comme un instrument de domination et de distinction, culture bastion et Bastille, que l'on oppose aux Barbares du dedans et du dehors, souvent les mêmes, aujourd'hui, pour les nouveaux défenseurs de l'Occident, mais comme instrument de liberté supposant la liberté, comme modus operandi permettant le dépassement permanent de l'opus operatum, de la culture chose, et close. »

Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art* (1992).

Problématique : pourquoi Djenné ?

Très ancienne petite ville d'un peu moins de 14 000 habitants, Djenné représente, avec ses 113 écoles coraniques traditionnelles², le point de repère historique pour la spiritualité islamique subsaharienne et constitue un ancrage en milieu rural pour le système général d'éducation au Mali. Djenné est également, par son inscription sur la Liste du patrimoine mondial en 1988, une ville-patrimoine qui attire des visiteurs du monde entier. Des éléments, recueillis pendant mes travaux de terrain, m'ont suggéré d'étudier les dynamiques de perception et de réception de la ville en tant qu'espace « patrimonialisé³ » par ses habitants. Si l'on essaye d'établir un rapport entre les orientations, les critères et les procédures interprétatives et exécutives de l'UNESCO en vue de l'inscription et les projets de restauration et de conservation du patrimoine culturel de Djenné, on constate que les interventions au profit du patrimoine matériel (architectural) ont le plus souvent négligé le patrimoine islamique immatériel (spirituel) de la ville. Cette approche a créé au cours des années une forte tension, en particulier au sein des communautés de maîtres coraniques (marabouts⁴) et des associations islamiques, locales ou nationales⁵. La question de la maîtrise du processus de patrimonialisation a donc pu être perçue à l'échelle du pays comme une véritable

mise à l'écart de l'islam des communautés locales par une saturation de l'espace politique, intellectuel et religieux de la part d'un islam « national ».

Si, d'un côté, l'intervention de l'UNESCO représente potentiellement, à Djenné, la voie privilégiée pour l'élaboration de nouveaux savoirs, elle révèle, de l'autre, une ville en quête de ses traditions « perdues » à récupérer ou à réinventer. Le classement de la ville sur la Liste du patrimoine mondial de l'UNESCO a consacré la naissance de l'œuvre-d'art-Djenné. Mais ce classement l'a aussi positionnée comme un produit prêt à être consommé sur le marché international des biens touristiques. On abordera cette problématique en pensant à l'espace social de Djenné comme à un texte à lire et à déchiffrer et en nous appuyant pour cette démarche sur le travail de Pierre Bourdieu intitulé *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*⁶. Le fait que ce travail se base sur *l'Éducation sentimentale* de Flaubert – œuvre que l'on sait être axée sur l'opposition entre l'art et l'argent – nous permet de proposer cet essai comme une « œuvre ouverte⁷ », où le papier de tournesol est l'islam.

Structure de l'espace social de Djenné et dynamiques sociales, politiques et économiques

On peut essayer d'imaginer la structure de l'espace social de Djenné en tâchant de distinguer les positions/rerelations/oppositions des différents acteurs sociaux engagés dans la mise en scène symbolique de cet espace. On divise l'espace social en espace autochtone et allochtone⁸. Ces deux espaces sont, pour les acteurs impliqués, l'expression des conséquences de la patrimonialisation. Les relations que ces deux espaces entretiennent nécessitent toujours des médiations et il est important de souligner la présence d'une véritable charnière entre ces deux espaces. Au niveau institutionnel, par exemple, on s'aperçoit que l'occupation de l'espace se fait selon certaines conditions. La mairie se trouve à l'intérieur de la ville, tandis que le « cercle », issu de l'administration coloniale française, est, au contraire, en dehors de la ville. De même, la Mission culturelle est installée à l'extérieur de la ville⁹. Ces premiers éléments nous permettent d'imaginer ces espaces comme deux pôles : deux champs de pouvoir économique et politique, où l'enjeu contribue à dévoiler les intérêts ainsi que les motivations psychologiques et sociales en arrière-plan. L'espace social autour du patrimoine de Djenné est le résultat des positions et des mouvements précis de tous les éléments en jeu dans l'espace. Ces mouvements s'effectuent selon des trajectoires déterminées par la relation entre les différentes forces, mais également en fonction de leur rapport avec un capital hérité, matériel et symbolique¹⁰, en un mot, leur rapport avec l'œuvre-d'art-Djenné.

Les guides touristiques et les marabouts occupent deux places parfaitement symétriques dans l'espace social : les premiers du côté de la matérialité, les seconds du côté de la spiritualité.

Deux éléments charnières interviennent également : l'association à but non-lucratif Djenné Patrimoine¹¹ et la Mission culturelle. Ce monde émergé d'acteurs fait contrepoids à un autre monde, immergé, qui, tout en appartenant à l'espace social, n'a pas un rapport direct avec le réseau relationnel déterminé par l'événement « patrimonialisation ». En outre, tous les éléments allochtones engagés dans cet espace sont susceptibles à chaque instant d'être expulsés par des « crises de rejet » plus ou moins manifestes.

La distribution des forces dans l'espace social est entièrement déterminée par le statut et la vocation de la ville en tant que patrimoine. Le rôle de l'association Djenné Patrimoine est du reste essentiel dans le rapport entre les acteurs. Depuis 1996, Djenné Patrimoine dispose d'un bulletin local d'informations, *Djenné Patrimoine Information*, qui, rapidement, est devenu la caisse de résonance des événements qui ont lieu à Djenné¹².

Un capital hérité

Le statut de la ville, devenue œuvre d'art et patrimoine hérité d'un point de vue matériel et symbolique, met la plupart des acteurs dans une situation d'ambivalence où l'*aut aut*¹³, qui consiste soit à maintenir soit à augmenter le capital, se transforme en « et..., et... », qui harmonise et rend compatibles les opposés, selon une optique qui veut à la fois protéger et développer¹⁴. Or, cette ambivalence semble être en réalité une façon de transmettre l'œuvre d'art comme possession, avec le pouvoir politique, économique et symbolique que cela implique. Le capital ainsi hérité présuppose de la part des acteurs qu'ils se positionnent dans un rapport de filiation directe plus ou moins conscient, qui comprend autant le fait d'hériter de la possession que d'hériter de l'aspiration à la posséder. Ceux qui héritent de l'aspiration à posséder, nouveaux prétendants dans la maison d'Ulysse, réalisent leur alliance avec la ville dans un but économique essentiellement. Parmi eux, les guides touristiques se situent à la frontière entre l'espace allochtone et autochtone, ainsi qu'entre le matériel et le symbolique. Parmi ceux qui héritent de la possession, il faut distinguer ceux qui ne veulent pas se laisser posséder par leur possession, sans pour autant y renoncer. Au sein de ces derniers, les autochtones à la recherche d'origines perdues et de traditions à rafraîchir occupent une place importante par l'intermédiaire du bulletin *Djenné Patrimoine Information*. Par contre, dans l'autre cas, c'est-à-dire celui de ceux qui se laissent posséder par la possession, la situation est presque la même que celle d'un rapport de filiation directe, où la chose « morte », le patrimoine, saisit la matière vivante, les hommes aptes à le recevoir. Djenné, en tant que patrimoine, se trouve donc au centre d'un espace essentiellement symbolique et dans lequel sa réalité matérielle compte peu. Cette situation explique que les maîtres coraniques, garants historiques de la dimension sacrée de Djenné, soient réduits à être des animateurs d'un

« musée vivant ». La variété des modes de réception contribue à ne plus attribuer à l'œuvre-d'art-Djenné son âge biologique mais, au contraire, un âge artistique, qui l'amène à devenir un « fossile » hors de son propre temps.

Perceptions, réceptions, appréciations

Penser l'espace social comme un champ de pouvoir dans lequel tous les modes de perception, de réception et d'appréciation sont exposés permet de faire apparaître les luttes qui cherchent à imposer des catégories de perception et d'appréciation légitimes et de distinguer, d'une part, les acteurs qui se reconnaissent dans le passé, d'autre part, ceux qui se reconnaissent dans le futur. Dans les deux cas, le présent est toujours négligé.

Dans l'espace autochtone, c'est l'association Djenné Patrimoine qui intervient pour décider de ce qui mérite d'être transmis et de ce qui ne le mérite pas. Ses initiatives déterminent, par alliance ou répulsion, la consécration et l'illégitimité des choses patrimonialisées.

Patrimonialiser, c'est « faire glisser au passé l'ensemble des producteurs, des produits et des systèmes de goûts hiérarchisés sous le rapport du degré de légitimité¹⁵ », mais c'est aussi s'accrocher au futur, dans l'espoir d'entrer dans tout l'induit du marché international des offres touristiques¹⁶. D'un point de vue stratégique, il s'agit, pour Djenné Patrimoine, d'établir une homologie structurelle et fonctionnelle entre l'espace des auteurs et l'espace des consommateurs qui est à l'origine de la coïncidence (homologie de positions) qui s'établit entre les différentes catégories d'œuvres offertes et les attentes des différentes catégories de public. Dans le cas de la patrimonialisation, la coïncidence n'est pas le produit d'une rencontre entre des séries causales partiellement indépendantes ; elle est, plutôt, ce que l'événement « patrimonialisation » la porte à être, c'est-à-dire le produit d'une transaction consciente entre producteurs et consommateurs ou, autrement dit, le résultat d'une recherche consciente de l'ajustement aux attentes de la clientèle ou aux contraintes de la commande et de la demande.

C'est dans ce champ de forces que les personnalités étrangères qui collaborent à Djenné Patrimoine viennent occuper des rôles déterminants dans la concertation entre les exigences endogènes, les exigences exogènes et les tendances qui dérivent des unes ou des autres. Le travail de ces personnalités extérieures consiste, depuis plusieurs années, à aider les *djennenkés*¹⁷ à se responsabiliser face à une désignation qui met leur ville sur le même plan que des chefs-d'œuvre comme Venise. Elles les encouragent à faire de l'autopromotion pour proposer leur ville comme un bien attractif sur le marché touristique. Leur travail face à l'œuvre-d'art-Djenné est important dans la mesure où ils tentent de réconcilier l'*illusio*, c'est-à-dire l'intérêt pour le jeu et les enjeux autour de l'œuvre d'art, avec la compréhension et l'attention à un milieu où ils ont aussi, dans

certains cas, des intérêts économiques.

Si l'on part du principe que comprendre une œuvre d'art c'est comprendre la vision du monde propre au groupe social à partir ou à l'intention dont l'artiste aurait composé son œuvre, et qui, commanditaire ou destinataire, cause ou fin, ou les deux à la fois, se serait en quelque sorte exprimé au travers de l'artiste, capable d'explicitier à son insu des vérités et des valeurs dont le groupe exprimé n'est pas nécessairement conscient¹⁸, quelles considérations peut-on faire à propos de Djenné, ville transformée en chef-d'œuvre de l'art ?

Auteurs et valeur de l'œuvre-d'art-Djenné

Qui est donc, dans notre cas, l'auteur ou l'artiste de l'œuvre-d'art-Djenné? Et qui donne sa valeur à cette œuvre? Nous pensons, avec Pierre Bourdieu, que le producteur de la valeur de l'œuvre d'art n'est pas l'artiste mais le champ de production qui, en tant qu'univers de croyance, la produit comme « fétiche¹⁹ » en produisant la croyance en le pouvoir créateur de l'artiste. L'œuvre d'art n'existe en tant qu'objet symbolique doté de valeur que si elle est connue et reconnue, c'est-à-dire si elle est socialement établie comme œuvre d'art par des spectateurs munis de la disposition et de la compétence esthétiques nécessaires pour la connaître et reconnaître comme telle. Dans le cas de Djenné, artiste, univers de croyance et œuvre d'art sont interdépendants. Par conséquent, bien que la décision de proposer Djenné à la Liste de l'UNESCO ait été prise par des Maliens (mais non par des locaux), on est en droit de reconnaître dans l'UNESCO le statut de l'artiste pur comme observateur pur, donc du créateur incréé. On peut également voir dans l'œuvre de cette institution l'action d'un nouvel architecte démiurge qui crée les conditions pour célébrer à jamais l'apothéose du « postiche » et qui, à un art pur comme liberté dans un monde de fictions, oppose un art marchandise enfermé dans un monde de fictions. Il faut cependant préciser que l'UNESCO se limite à accepter une décision prise ailleurs qu'au sein de l'institution. Aucun pays n'est obligé de figurer dans sa vitrine mais, une fois que l'on y rentre, il faut s'assurer d'y bien figurer en souscrivant aux principes de conservation et d'interventions pertinentes, sous peine de déclassement de la Liste. C'est là que se situe la Mission culturelle de Djenné, en tant que *longa manus* de l'Administration et des partenaires étrangers. Ses interventions ont souvent bouleversé l'équilibre fragile entre les locaux et l'administration centrale dans un contexte où logique économique et logique symbolique se croisent, la première ayant pour but de déterminer une production réservée au seul marché alors que la seconde serait destinée à l'appropriation par tous les acteurs locaux..

Avec la patrimonialisation, Djenné devient un bien rare, mais, en même temps, accessible et divulgué car exposé à travers l'UNESCO. C'est donc un processus aux équilibres très délicats.

Paradoxalement, lorsqu'un produit, jusqu'ici rare et hautement distinctif, se divulgue par l'effet de son classement, il peut ensuite se déclasser et perdre d'un seul coup les (nouveaux) clients particulièrement soucieux de distinction. Sa clientèle initiale peut vieillir et la qualité sociale de son public décliner. Le vieillissement social de l'œuvre d'art est le produit d'un mouvement interne, lié aux luttes dans le champ qui incitent à produire des œuvres différentes, et d'un mouvement externe, lié au changement social du public, qui sanctionne et redouble, en la rendant visible à tous, la perte de la rareté.

C'est peut-être en toute connaissance de ce processus de déclassement que des intellectuels de Djenné ont présenté une publication sur la ville comme un ouvrage destiné aux « touristes cultivés » visitant Djenné²⁰. Il s'agit là d'un exemple remarquable du processus autoréférentiel de production d'un public spécifique, mais, aussi, implicitement, de la consécration (et de la saturation) des structures légitimes d'interprétation d'une œuvre d'art, celle de « Djenné-patrimoine mondial de l'humanité », par ses griots²¹ et ses ulémas²².

Notes

¹ Ce texte est tiré de mon mémoire de DEA en Anthropologie sociale et ethnologie : *Problèmes de patrimonialisation dans le contexte islamique subsaharien. Perceptions et réceptions de Djenné-patrimoine mondial de l'humanité*, Mémoire de DEA, EHESS, Paris, Juin 2001.

² J'ai commencé mes recherches à Djenné en 1996 dans le milieu des écoles coraniques traditionnelles. Cf. *Le Scuole Coraniche di Djenné. Retaggi culturali-Censimento-Problemi-Prospettive*, Tesi di Laurea, Facoltà di Scienze dell'Educazione, Università degli Studi di Genova, 1999.

³ J'utilise le terme « patrimonialisation » au lieu d'expressions comme « mise en musée » ou « mise en patrimoine », pour indiquer de façon explicite qu'il s'agit, du moins à Djenné, d'un processus dynamique susceptible d'ajustements continus.

⁴ L'étymologie n'est pas très claire. Ici, j'utilise le terme dans le sens utilisé et entendu à Djenné, c'est-à-dire pour désigner aussi bien celui qui consacre toute sa vie à l'enseignement du Coran et qui administre le culte (baptêmes, mariages, enterrements, récitations, prières, bénédictions, etc.), que celui qui se sert de ses connaissances du livre sacré pour faire aussi/uniquement des amulettes ou des talismans.

⁵ Cette tension peut surgir en réaction aux décisions prises sans consultation et qui touchent parfois le domaine de la foi. Elle concerne plus globalement la relation entre les habitants et l'*induit* déterminé par le processus de patrimonialisation, notamment pour les questions d'accès.

⁶ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998 (1^{ère} éd. 1992).

⁷ Cf. Umberto Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962.

⁸ À Djenné, notamment chez les maîtres coraniques, le sentiment d'autochtonie, entendu comme histoire familiale ancrée dans la ville depuis sa fondation et donc comme légitimation à enseigner le Coran, est très fort. Ils se partagent eux-mêmes entre « autochtones » et « étrangers », et ces derniers sont parfois appelés « nomades », « temporaires » ou « aléatoires saisonniers », pour mettre également en évidence leur caractère non sédentaire. Il est intéressant pourtant de remarquer que plusieurs marabouts dits « étrangers » vivaient à Djenné depuis au moins un demi-siècle.

⁹ La Mission culturelle de Djenné est née en 1993 à la suite d'un projet d'études et de lutte contre le pillage des biens culturels dans la région de Djenné.

¹⁰ Sur ce point, la « logique matérielle » de Bourdieu peut s'équilibrer par la « logique culturelle » proposée par Marshall Sahlins dans *Au coeur des sociétés. Raison utilitaire et raison culturelle* (tr. fr.), Paris, Gallimard, 1980 (1^{ère} éd. 1976).

¹¹ Née en 1995 des cendres d'une autre association, les Amis de Djenné, Djenné Patrimoine a été créée à la suite d'un accord entre une trentaine de personnes : certaines personnes originaires de Djenné, pour la plupart notables, ex-fonctionnaires de l'État, maîtres d'école, commerçants et artisans, et des étrangers, notamment coopérants, chercheurs et mécènes.

¹² Voir le site Web : <http://www.djenne-patrimoine.asso.fr/>.

¹³ Corrélation, en langue latine, qui substitue la proposition : « soit..., soit... ». Elle est utilisée comme substantif pour exprimer le choix forcé parmi deux choses.

¹⁴ Dans le débat actuel sur le patrimoine, il est fréquent de voir proposé ensemble ces deux aspects. En revanche, il existe aussi d'autres positions qui essaient de dévoiler les contradictions de cette démarche qui s'appuie sur conservation et développement : N. Gupta, « Concern, Indifference, Controversy: Reflections on Fifty Years of 'Conservation' in Delhi » in V. Dupont, E. Tarlo et D. Vidal, *Delhi. Urban Space and Human Destinies*, New Delhi, Manohar, 2000, pp. 157-171.

¹⁵ Bourdieu, *op. cit.*, 1998, p. 245.

¹⁶ Sur les échanges entre producteurs et consommateurs, voir par exemple Christopher B. Steiner, *African Art in Transit*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994. Pour un discours sur la circulation des objets ayant un statut de marchandise voir Arjun Appadurai (dir. publ.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspectives*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986. Pour les relations entre communautés ou cultures différentes dans un contexte d'économie mondiale transnationale, voir George E. Marcus et Michael M.J. Fischer, *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*, Chicago, University of Chicago Press, 1986. Pour un discours esthétique sur l'art africain par rapport au statut de l'art contemporain en général, voir Jean-Loup Amselle, *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*, Paris, Flammarion, 2005.

¹⁷ En songhaï, nom pour désigner les habitants de Djenné.

¹⁸ Bourdieu, *op. cit.*, 1998, p. 334.

¹⁹ Pour l'utilisation du terme « fétiche » en anthropologie voir Jean Pouillon, *Fétiches sans fétichisme*, Paris, François Maspero, 1975, pp. 104-119.

²⁰ *Djenné Patrimoine Information*, n°2, janvier 1997, p. 6 (dans le bulletin en caractères gras).

²¹ Poètes musiciens dépositaires de la tradition orale.

²² En arabe 'ulamâ, du terme 'âlim, « savant ». Dans l'islam sunnite : le spécialiste en sciences religieuses.

Le musée de Fort Jésus à Mombassa : son expérience des réseaux sociaux dans un environnement urbain et rural

Par Mwadime Wazwa

Gestionnaire en patrimoine, Mwadime Wazwa est titulaire d'une maîtrise en muséologie de l'University College de Londres (Institut d'Archéologie). Il a travaillé comme conservateur en chef au Musée de Fort Jésus avant d'être détaché en 2000 au Centre pour le développement du patrimoine en Afrique, dont il est actuellement le directeur. Il est également le coordinateur technique en chef du Programme des biens du patrimoine menacés du Kenya – programme financé par l'UNESCO –, et il est membre d'AFRICOM.

Fort Jésus et ses communautés

Fort Jésus est situé au cœur des communautés de Mombassa, dont la population « représente des siècles d'interaction entre les gens venus de l'intérieur de l'Afrique et la côte, et entre la côte et le monde extérieur¹ ». La ville de Mombassa était connue par le passé sous le nom de « mvita », ou « île de la guerre », et devait sa réputation aux sièges militaires et aux épisodes sanglants dont elle avait été le théâtre, en particulier à Fort Jésus, où se déroulèrent des batailles ininterrompues.

La communauté dominante de Mombassa est constituée par les Swahilis, dont la majorité vit dans la vieille ville. Les Swahilis sont composés de divers sous-groupes et sont considérés comme le peuple le plus varié d'Afrique d'un point de vue ethnique² : au cours de leur histoire, ils ont fondé des villes et se sont établis dans des lieux aussi éloignés que les îles Comores ou Madagascar. Parmi les autres communautés de Mombassa figurent les Mijikenda, les Omanais, les Hadhramis, les Ithna Asheri, les Bohras, les Européens et d'autres groupes originaires du sous-continent indien et d'Arabie, ainsi que des peuples venus récemment d'autres régions dont certaines sont en guerre. La population actuelle de Mombassa est estimée à environ un million d'habitants.

Fort Jésus est aujourd'hui à la fois un musée et un monument historique. Le site recouvre une superficie d'un peu plus d'un hectare et surplombe l'océan Indien. Il fut construit par les Portugais en 1593 dans le but de défendre le vieux port de Mombassa et d'assurer la protection des intérêts portugais dans l'océan Indien. Plus tard, le Fort devint une possession stratégique pour quiconque cherchait à contrôler Mombassa et, dans une certaine mesure, la côte orientale de

l'Afrique. Par exemple, entre 1631 et 1875, le Fort changea de mains neuf fois, et fut investi par les différentes nations qui se disputaient le contrôle de Mombassa (essentiellement les Portugais et les Arabes omanais). Lorsque les Anglais colonisèrent le Kenya, ils utilisèrent le Fort comme prison jusqu'en 1958. Puis il fut ouvert au public en 1960. On peut considérer que le Fort représente la première époque de la colonisation européenne des peuples islamiques urbanisés de la côte orientale de l'Afrique : les Swahilis. C'était un lieu d'affrontements militaires entre ceux qui combattaient l'oppression – c'est-à-dire la majorité des Swahilis, alliés à d'autres communautés africaines dans l'arrière-pays kenyan –, et les envahisseurs portugais³. La fin de l'intervention militaire et économique des Portugais contribua au déclin général des centres urbains organisés sur la côte kenyane, qui, aujourd'hui, longtemps après leur retrait, sont devenus des monuments nationaux placés sous la tutelle des Musées nationaux du Kenya (NMK). Comment le Fort Jésus actuel a-t-il dépassé le souvenir des batailles livrées contre les populations locales par des forces externes, pour se transformer en un centre vivant célébrant la diversité culturelle et la promotion du patrimoine des populations urbaines et rurales ? Quelles leçons peut-on tirer de ses expériences ? Et quel est son avenir ?

Fort Jésus aujourd'hui : un centre majeur pour la conservation du patrimoine

Fort Jésus demeure une importante référence architecturale pour les habitants de Mombassa et représente un passage obligé pour quiconque visite le Kenya. Il incarne désormais ce qu'on appelle le paysage culturel de la vieille ville de Mombassa, dont les « limites » s'étendent jusqu'au vieux port, l'ancien palais de justice et le centre culturel swahili. Il est administré par les Musées nationaux du Kenya, mais joue également un rôle de coordination dans les programmes de conservation du patrimoine. Fort Jésus et la vieille ville de Mombassa sont des monuments répertoriés officiellement par l'*Antiquities and Monuments Act* de 1983 (loi sur les antiquités et les monuments). Le fort abrite aujourd'hui le Centre pour le développement du patrimoine en Afrique (le CHDA, anciennement le PMDA), une institution panafricaine fondée par l'ICCROM et le NMK en 2000 pour coordonner la formation et le renforcement des capacités *pour et au nom* des institutions patrimoniales dans les pays anglophones de l'Afrique subsaharienne. Le site constitue un centre de ressources en matière d'éducation, de culture et de loisirs ; c'est un lieu populaire qui accueille des mariages, des réunions et des festivals, ainsi qu'un spectacle son et lumière. En outre, ses alentours servent de zone de loisirs et de détente aux communautés de Mombassa. Le site attire chaque année des milliers de touristes locaux et étrangers. Les visiteurs viennent découvrir l'histoire et l'architecture du site, ainsi que l'histoire sociale de Mombassa, par le biais de programmes et d'expositions centrés sur les collections déployées à l'intérieur du Fort.

Il y a eu chaque année un accroissement constant du nombre d'habitants, qui est passé de 135 000 en 2002 à plus de 160 000 en 2005. L'existence du Fort et de ses visiteurs a engendré la création d'un certain nombre de petites entreprises et de services par la population locale – restaurants, boutiques de souvenirs et de services photos, taxis et visites guidées –, qui sont autant de moyens de subsistance pour les habitants de la ville.

Le nombre d'habitants et de communautés s'est accru, de manière générale, à la suite du Projet de célébration du 400^e anniversaire de Fort Jésus en 1993. Ce projet comprenait des expositions améliorées dans l'enceinte du Fort et des sites apparentés, la mise en œuvre de programmes spéciaux d'éducation du public traitant de problèmes de société contemporains, et des programmes de collaboration dans les domaines de la conservation, de la gestion et de l'utilisation du patrimoine. Bien qu'il y ait de nombreux autres exemples, cet article se contentera de retenir les expériences que constituent le Projet de conservation de la vieille ville de Mombassa (MOTCO) et le centre culturel swahili, avant de fournir un aperçu du Programme des biens du patrimoine menacés.

Le Projet d'anniversaire

Fort Jésus inaugura sa première exposition en 1970 autour d'objets issus de fouilles entreprises dans l'enceinte du fort et d'autres sites côtiers. Une modernisation de cette exposition dans les années 1990 a permis d'intégrer les aspects de la vie sociale et culturelle des tribus Mijikenda⁴. Même en tenant compte de cette évolution, on peut dire qu'il n'existait pratiquement pas de réseaux développés au sein de ces communautés locales par le passé, pas plus d'ailleurs que de programmes durables susceptibles de les faire participer à la préservation de leur patrimoine. La situation de Fort Jésus pouvait être assimilée à ce que Molyneux qualifie de maison culturelle qui offrant un abri à des objets et répertorient les faits du passé⁵. Les expositions étaient dépourvues de toute signification sociale ou historique, et ne présentaient aucun rapport avec la vie des habitants. Le changement s'imposait donc.

En 1993, un programme social et culturel de trois mois a été conçu et mis en œuvre avec le concours des communautés locales, afin de recueillir les réactions des gens sur leur relation avec le Fort et de faire le point sur la signification qu'il revêtait par rapport à leur passé et à leur présent. Le projet avait également pour but d'explorer diverses façons d'utiliser le Fort comme centre de ressources, et, ce faisant, d'accroître son utilisation dans un but éducatif. On fondait l'espoir, en définitive, que les célébrations ouvriraient l'espace du musée aux communautés de Mombassa pour qu'elles puissent discuter, produire et mettre en scène les thèmes culturels proches de leurs préoccupations, entraînant de ce fait la prise de conscience que le musée était

réellement *leur* centre de ressources. Le financement de la plupart des activités fut assuré localement grâce aux entreprises de Mombassa.

Les communautés participant aux célébrations comprenaient celles qui avaient joué un rôle direct dans l'histoire du Fort, parmi lesquelles les peuples indigènes dont les ancêtres vivaient dans le voisinage, ceux dont les ancêtres avaient lutté contre la domination portugaise (les Mazrui, les Baluchis, les Arabes omanais), ceux qui avaient commercé avec les Swahilis et avec lesquels ceux-ci s'étaient ligüés contre les Portugais (les Mijikenda) et, enfin, les peuples qui s'étaient établis sur la côte kenyane pendant la domination coloniale britannique (les communautés indiennes, les Européens). Elles comprenaient également des organisations ou des communautés religieuses, telles que l'Église Catholique, introduite à Fort Jésus par les Portugais au XVII^e siècle, les Bohras, les Goans, divers groupes venus du sous-continent indien, et d'autres communautés africaines de Mombassa et des environs. Chaque communauté décida de ses propres activités pour le jour qui lui avait été alloué. Leurs membres assuraient le financement du programme, qui était essentiellement constitué de récitals de poésie, de jeux d'enfants, de conférences publiques, ou de musiques et de danses traditionnelles. Les visiteurs vinrent de lieux aussi éloignés qu'Oman, Zanzibar et de tous les pays ayant entretenu des liens historiques avec la côte kenyane et Mombassa. Ces événements furent annoncés à grand renfort de publicité dans les médias et aidèrent à déclencher une prise de conscience sur les façons dont un bien du patrimoine peut être préservé et utilisé. Outre ces activités, le comité de coordination fut à l'origine de projets de préservation visant à consolider les liens sociaux et culturels entre les habitants de la vieille ville de Mombassa et Fort Jésus. À la suite de ces célébrations, on vit augmenter le nombre de visiteurs des communautés de Mombassa au fort et aux autres sites, surtout dans un but de loisir et de détente. Les registres montrent que le nombre de visiteurs locaux augmenta d'environ 29 % en 1994, passant de 47 600 en 1992 à 58 000 en 1993.

Le Programme de conservation de la vieille ville

Le Programme de conservation de la vieille ville a été instauré en 1995 par le biais d'un partenariat entre Fort Jésus (NMK), les communautés de la vieille ville de Mombassa et le conseil municipal de Mombassa. Le programme, financé par l'Union européenne, vise à soutenir les initiatives communautaires qui cherchent à améliorer la qualité de vie ainsi que les activités œuvrant à la préservation du patrimoine bâti. Ses objectifs principaux consistent, grâce à l'accroissement de ses ressources et la formation de son personnel, à sauvegarder les sites et les monuments historiques, à aider à définir le cadre institutionnel qui permette de conserver et de sauvegarder les villes, les sites et les monuments historiques du Kenya – et, par la suite, du reste

de l'Afrique orientale – et, enfin, à renforcer les capacités des Musées nationaux du Kenya (NMK) à mener des projets de conservation.

Un fonds renouvelable a été créé pour permettre aux habitants de préserver leur patrimoine. Jusqu'à présent, un total de vingt-deux maisons (six à Mombassa et seize à Lamu) a été restauré grâce au Fonds de Conservation de la Communauté⁶. Parmi les autres projets entrepris figurent la restauration de la maison Leven, qui est un jalon important dans la vieille ville. Les travaux de restauration sont menés par le Bureau de conservation de la vieille ville de Mombassa (un département du Musée de Fort Jésus-NMK) grâce au financement et à l'assistance technique offerts par les gouvernements français et kenyan, et avec le soutien du programme Africa 2009 de l'ICCROM et de CRATerre-ENSAG.

Le Programme du centre culturel swahili

Le Programme du centre culturel swahili est une entreprise menée en partenariat par Fort Jésus et la communauté swahili de Mombassa. Il avait pour but, à l'origine, de former des artisans à la sculpture sur bois, à la maçonnerie, au travail décoratif sur plâtre et à la confection de vêtements, en vue de faire revivre l'artisanat et les savoirs traditionnels de la communauté swahili, tout en s'attaquant aux problèmes cruciaux du chômage. Des artisans formés localement participèrent à la restauration de bâtiments historiques, comme ce fut le cas pour la restauration de l'ancien palais de justice et la réhabilitation de la mosquée Mandhry du XVI^e siècle dans la vieille ville de Mombassa.

Le Musée de Fort Jésus est véritablement passé du statut de garnison militaire à celui d'institution dont les programmes publics évolués font de ce lieu bien plus qu'un musée traditionnel se contentant d'abriter et d'interpréter les objets. Il peut désormais être considéré comme un participant actif, voire comme un initiateur dans les activités de préservation du patrimoine menées conjointement avec les communautés, dans des environnements urbains et ruraux. Le site jouit d'un énorme potentiel d'éducation et de recherche et pourrait figurer sur la Liste du patrimoine mondial de l'UNESCO. Mais le défi actuel est la pérennité de ces programmes. Afin de satisfaire aux besoins changeants des propriétaires du patrimoine, le musée requiert une équipe dirigeante visionnaire, des ressources et une collaboration avec les communautés concernées ainsi que le concours de partenaires techniques et financiers au niveau local et international. C'est ainsi que Fort Jésus pourra continuer de tracer sa voie dans l'histoire, non pas comme un bastion engagé dans la loi de la guerre, mais comme un centre de ressources mettant tout en œuvre pour que la conservation du patrimoine se fasse de façon durable et pour le profit de tous.

Notes

¹ G. Abungu et L. Abungu « Saving the Past in Kenya: Urban and Monument Conservation », in *African Archeological Review*, vol. 15, n° 4, pp. 225-224, 1998.

² J. de Verre Allen, *Swahili Origins: Swahili Culture and the Shungwaya Phenomenon*, Ohio University Press, Athens, 1993, et I. N. Sharrif et A. M. Mazrui, *The Swahili: Idiom and Identity of an African People*, Africa World Press, Trenton, N.J., 1994.

³ M. Wazwa, « The search for relevance: the 'new' museology for Kenyan Contexts », mémoire de maîtrise non publié, présenté à l'University College de Londres en 1999.

⁴ K. Tinga, « Spatial Organization of a Kaya », in B. Goode (dir. publ.), *Kenya Past and the Present*, 29, 1997, pp. 31-41 et K. Tinga, « Conservation of the Kaya Cultural Landscape », rapport non publié sur les médias et l'atelier du patrimoine organisé au CHDA à Mombassa, UNESCO, 2005.

⁵ L. Molyneux, « Introduction: The represented Past », in P. Stone & B. Molyneux (dir. publ.), *The Presented Past, Heritage, Museums and Education*, Routledge, London, 1994.

⁶ K. Omar, « The Conservation of Built Heritage, the Case of the Mombassa Old Town », rapport non publié sur les médias et l'atelier du patrimoine organisé au CHDA à Mombassa, UNESCO, 2005.

Le Programme de l'UNESCO pour la préservation des biens culturels meubles en péril et la création de musées

La préservation des collections africaines en danger

Dans le cadre du nouveau programme de l'UNESCO concernant la préservation des biens culturels meubles en péril et la création de musées, trois projets novateurs ont été mis en place au Kenya, au Mali et au Niger.

La préservation des biens culturels en péril des peuples swahili, taïta, miji, kenda, pokomo, waata, dahalo et boli sur la côte du Kenya.

L'UNESCO et son bureau de Nairobi travaillent actuellement avec le Centre pour le développement du patrimoine en Afrique (le CHDA, anciennement le PMDA, le Programme pour le développement des musées en Afrique) et avec les Musées nationaux du Kenya pour mener cette urgente campagne de sauvegarde. La mission centrale du projet est la collection, la conservation, la documentation et la présentation de textiles, de manuscrits, de vannerie, d'objets en bois, en cuir ou en métal et de tout autres biens culturels meubles appartenant aux peuples swahili, taïta, miji, kenda, pokomo, waata, dahalo et boli. Ces objets sont souvent associés à l'exercice de la médecine traditionnelle, aux cérémonies destinées à faire tomber la pluie, à la production de la nourriture et aux rituels qui s'y rapportent. Un grand nombre de ces pratiques culturelles sont en train de disparaître sans qu'aucune trace de leur existence ait été recueillie par les musées dans un but de conservation et d'éducation. Le projet vise à promouvoir l'entente entre les différentes communautés et la diversité culturelle qui caractérise la nation kenyane. Il s'y applique de multiples façons, notamment en développant le potentiel économique de la culture à travers le tourisme culturel et en œuvrant à une meilleure gestion des biens culturels aux niveaux local et national.

La préservation des arts des Dogons (Mali, Niger)

L'objectif principal de ce projet est d'accroître les compétences des gestionnaires locaux des biens culturels meubles et des sites culturels en péril du peuple dogon à travers des partenariats, afin de préserver les valeurs patrimoniales des Dogons et le site du patrimoine mondial que constituent les Falaises de Bandiagara. Les effets du tourisme sur la culture dogon requièrent une surveillance permanente et une actualisation constante des techniques de gestion locales, parallèlement au développement et à la préservation des savoir-faire traditionnels.

L'UNESCO travaille en collaboration étroite avec les communautés villageoises, leurs représentants et leurs dirigeants élus, les organisations culturelles du gouvernement en charge du site ainsi que les artisans commerçants afin de sauvegarder cette culture en danger. Les activités mises en œuvre à cet effet s'attachent principalement à la conservation des ressources culturelles et au contrôle du commerce illicite d'objets culturels dogons. Des « lieux de garde » villageois ou des musées communautaires voient le jour et le personnel local des musées est formé aux techniques de documentation et de numérisation. Des groupes de teinturières commencent à voir le jour, leurs salaires sont augmentés, et les guides locaux sont encouragés à souligner les importantes valeurs patrimoniales de la culture dogon au cours de leurs circuits touristiques.

La préservation des objets en péril du Musée national de Khartoum et du Musée archéologique de Djebel Barkal (Soudan)

Le Musée national de Khartoum renferme la collection archéologique la plus importante du Soudan. Il abrite des éléments provenant de temples démantelés pendant la Campagne de Nubie, des collections datant des périodes couchite et méroïtique ainsi que des fresques de grande valeur issues d'un monastère copte local. Ces collections nécessitent un travail de conservation urgent. Le petit musée de Djebel Barkal, construit pour recevoir les objets les plus intéressants découverts lors des fouilles, est actuellement fermé aux visiteurs. Ses collections nécessitent elles aussi une action urgente en vue de leur conservation et de leur présentation. Le projet consistera à fournir au personnel du musée et aux autorités locales des conseils d'experts, du matériel et des moyens pour renforcer les capacités existantes.

Contacteur : Karalyn Monteil k.monteil@unesco.org