

# Des premiers musées africains aux banques culturelles : des institutions patrimoniales au service de la cohésion sociale et culturelle

Yves Girault<sup>1</sup>

Muséum national d'histoire naturelle (MNHN)  
UMR 208 patrimoines locaux (Paloc) MNHN/IRD

*« Les musées d'Europe contiennent d'importantes et précieuses collections de productions "artisanales" du Nigeria. Certains de ces "trésors artistiques" ont été vendus par leurs premiers propriétaires à des étrangers pour une bouchée de pain. Aidez-nous à faire comprendre la valeur des choses anciennes ; elles ne doivent pas susciter l'effroi. Respectez le passé, retracez-en l'histoire, chérissez ces hauts lieux, aidez à la construction de musées au Nigeria. Le jour viendra peut-être où les gens se déplaceront de tous les coins du monde pour visiter les musées et les salles d'exposition de Lagos, Abeokuta, Ife et de la ville de Benin<sup>2</sup>. »*

H. E. Duckworth, 1937.

Si le contexte géopolitique de création des musées africains est déjà largement décrit dans la bibliographie, il nous semble indispensable d'en rappeler les grandes étapes pour contextualiser l'évolution actuelle des musées africains. Nous repréciserons ainsi dans une première partie comment les institutions muséales, qu'elles soient associées à l'Occident et à son ancienne emprise coloniale, ou à partir des années 1950 à la création de nouveaux états nations, ont indéniablement eu comme projet de participer à l'émergence d'un imaginaire collectif pour susciter un sentiment d'appartenance à une communauté. Nous montrerons également qu'en retour, si des démarches de patrimonialisation vont être instrumentalisées par des populations locales en quête d'identités et/ou de revendications territoriales, c'est plus profondément un projet politique de bouleversement du rapport au musée en Afrique qui va se mettre en place sous l'impulsion de Konaré pour qui, dès 1983, les musées devaient être créés pour répondre à des besoins autochtones et non pour satisfaire les touristes ou des étrangers au pays<sup>3</sup>. La présentation du projet avorté de création du musée communautaire de Kibura, que nous avons retenue, ne doit nullement laisser croire que tous les projets de création de

1 Une partie des données utilisées dans cet article ont été recueillies dans le cadre des activités du LMI PATEO.

2 JOUBERT H., « Les musées : la construction de l'identité nationale nigérienne en pays yoruba », *Cahiers d'études africaines*, vol. 39, Cahier 155/156, 1999, « Prélever, exhiber. La mise en musées », p. 845-873.

3 KONARÉ A. O., « Pour d'autres musées ethnographiques en Afrique », *Museum*, 35 (311) 1983, p. 146-149.

musées communautaires en Afrique ont été voués à l'échec, loin s'en faut, mais cet exemple nous paraissait intéressant à souligner car il illustre de façon assez caricaturale les conflits existants à ce jour sur les critères de patrimonialisation entre les populations locales et les bailleurs de fonds. Enfin nous focaliserons la part la plus importante de notre réflexion à la présentation et l'analyse d'une expérience, à nos yeux très innovante en matière de gestion et de mise en scène du patrimoine en Afrique subsaharienne, les banques culturelles. Celles-ci proposent en effet une solution alternative à la vente des objets culturels par la mise en place d'un micro-crédit en faveur du développement économique des familles les plus modestes.

## La géopolitique des musées en Afrique <sup>4</sup>

### Les prémisses des structures muséales africaines

S'il n'existe pas, à notre connaissance, de très nombreux écrits sur l'existence de structures muséales précoloniales en Afrique, Perrot fait référence à la création trois quarts de siècle avant la colonisation, par le roi des Asante, Osei Bonsu, d'un musée royal qui « était là pour témoigner de la grandeur ashanti <sup>5</sup> ». La collection regroupée ne comportait pas exclusivement, comme on pourrait le présupposer, des *regalia ashanti*, qui étaient sorties lors des cérémonies périodiques et autres occasions solennelles mais il y avait également des cadeaux venus d'Europe. « Ainsi le 2 septembre 1871 M.-J Bonnat qui avait été fait captif plus de deux ans auparavant voit passer dans une rue de Kumasi le cortège royal qui comprend des quantités d'esclaves tenant sur la tête ou la main un article de ménage du roi, huit ou dix tiennent des pipes en or massif à long tuyau avec des pinces en or ou en argent. Une vingtaine d'autres tiennent qui un plat qui une cafetière qui un réchaud qui un bassin, etc. le tout en argent et de fabrication européenne <sup>6</sup>. » Boyle, journaliste au *Daily Telegraph* <sup>7</sup> écrivait que « dans ce musée car il doit être appelé musée étaient conservés les trésors d'art de la monarchie ». Nous avons également eu l'occasion, lors d'un entretien avec le roi de Bamendjou (région Bamiléké de l'Ouest Cameroun), de prendre connaissance de l'existence avant la colonisation dans les

4 Ce titre de paragraphe reprend, et pour lui rendre hommage, le titre d'un article d'Anne Gaugue qui a été sans aucun doute un des premiers auteurs à faire une analyse globale de la situation des musées en Afrique (GAUGUE A., « Géopolitique des musées en Afrique : la mise en scène de la nation », *Hérodote*, n° 65-66, Paris, La Découverte, 1992, p. 289-309). Cette première partie de notre article, qui a pour objet de contextualiser notre propos, fait référence à de nombreux auteurs qui s'intéressent à la muséologie africaine dont les deux synthèses d'Anne Gaugue : GAUGUE A., « Musées et colonisation en Afrique tropicale », *Cahier d'études africaines*, vol. 39, Cahier 155/156 (Prélever, exhiber, la mise en musées), 1999a, p. 727-745. Et GAUGUE A., « La mise en scène de la nation dans les musées d'Afrique tropicales », *Ethnologie française, nouvelle série*, t. 29, n° 3, (Musée Nation : après les colonies), 1999b, p. 337-344, et la synthèse actualisée de Brianso et Girault que nous enrichissons une nouvelle fois : BRIANSO L., GIRAULT Y., « Instrumentalisations politiques et développementalistes du patrimoine culturel africain », *Etudes de communications, Anthropologie des savoirs*, n° 42, 2014, p. 149-162.

5 PERROT C.-H., « Un musée royal au début du XIX<sup>e</sup> siècle en Ashanti : l'Aban », *Cahiers d'Études africaines*, vol. 39, n° 155/156, *op. cit.*, 1999, p. 875-884, p. 876.

6 Bonnat Journal 389, cité dans PERROT, *ibid.*, p. 881.

7 BOYLE F., *Through Fante and to Coomassie: A diary of the Ashantee Expedition*, London, Chapman and Halla, 1874 cité dans PERROT, *ibid.*, p. 880.

chefferies de l'Ouest Cameroun de lieux de stockage et de conservation du patrimoine culturel dénommé dans la langue locale, « *peuh nôh* » traduit en français par « le sac de la chefferie <sup>8</sup> ». Pourrait-on assimiler ces diverses structures à des formes de musées similaires aux « trésors de l'antiquité » réservé à une élite ? Joubert semble partager cette hypothèse et précise que « les trésors de cour ont autrefois assumé un des aspects du rôle des musées en assurant la conservation d'objets matériels <sup>9</sup> ». D'autre part comme le souligne également De Sabran « à l'époque coloniale, créer ou soutenir la fondation d'un musée était le plus souvent, pour les détenteurs des pouvoirs traditionnels, une façon d'affirmer leur autorité face aux puissances coloniales <sup>10</sup> ». Elle illustre ce propos en précisant qu'en 1922, « le sultan Njoya créait à l'intérieur du Palais royal de Foumban le premier musée camerounais pour [...] rappeler l'histoire du royaume Bamun et affirmer, face à l'administration française, son autorité en tant que détenteur des pouvoirs traditionnels ». Cependant et comme le précise Joubert, les musées en Afrique « ont vu le jour en tant qu'institutions nationales fondées par les gouvernements coloniaux [...] Pôles culturels des centres administratifs coloniaux, ils ont été créés pour des besoins d'étude et de conservation d'un ensemble de témoignages matériels qualifiés d'objets ethnographiques, et ceci d'un point de vue ethno-centrique <sup>11</sup> ».

## La création de musées coloniaux

De nombreux auteurs ont montré qu'en Afrique les premiers musées publics ont été créés sous l'ancienne emprise coloniale comme le premier, celui de Cape Town, ouvert en 1825 sous la domination britannique <sup>12</sup>. Selon Gaugue « à l'exception de l'Espagne en Guinée Équatoriale, toutes les puissances européennes ont ouvert des musées dans leurs colonies d'Afrique tropicale, et lors des indépendances il existait une centaine de musées publics <sup>13</sup> ». Brianso et Girault en donnent quelques

---

8 GIRAULT Y., GALANGAU-QUÉRAT F., « Problématiques et enjeux de l'expographie du patrimoine culturel et proto-industriel dans les musées de la route des chefferies au Cameroun », in GHINEA L. T. (ed.), *Processus, problématiques, enjeux du patrimoine industriel*, Vienne, Édition Eikon, 2012, p. 164-180, p. 168.

9 JOUBERT, *op. cit.*, 1999, p. 852. Le meilleur exemple selon cet auteur est celui du royaume de Bénin dont les œuvres furent dispersées en Europe après l'expédition punitive britannique de 1897.

10 SABRAN M. DE, « La « Maison du pays » : L'exposition du patrimoine dans les musées privés d'Afrique de l'Ouest et du Cameroun (« Maison du pays) », *Cahiers d'études africaines*, vol. 39, Cahier 155/156, 1999, *op. cit.*, p. 885-903, p. 886-887.

11 JOUBERT, *op. cit.*, 1999, p. 846.

12 GAUGUE A., *op. cit.*, 1992; GAUGUE A., *Les États africains et leurs musées : la mise en scène de la Nation*, Paris, L'Harmattan, coll « Géographie et cultures/Culture et politique », 1997; GAUGUE A., « Musées et colonisation en Afrique tropicale », *Cahier d'études africaines*, vol. 39, Cahier 155/156, *op. cit.*, 1999a, p. 727-745; GAUGUE A., « La mise en scène de la nation dans les musées d'Afrique tropicale », *Ethnologie française*, nouvelle série, t. 29<sup>e</sup>, n° 3, « Musée Nation : après les colonies », 1999b, p. 337-344; GAUGUE A., « La représentation de l'histoire précoloniale dans les musées d'Afrique tropicale », *Museum* 211, Paris, Unesco, 2001, p. 26-31; SABRAN, 1999, *op. cit.*; JOUBERT, 1999, *op. cit.*; BOUTTIAUX A.-M., « Les musées en Afrique, nouvelles plates-formes d'accès à la culture », in BOUTTIAUX A.-M (ed.), *Afrique : musées et patrimoines pour quels publics ?*, 2007, p. 9-10; ROBERT Y., « Musées en Afrique entre universalité et singularité : réflexions et propositions », in BOUTTIAUX A.-M (ed.), *op. cit.*, 2007, p. 13-33; EFFIBOLEY P., « Les musées béninois d'hier à demain », in Joubert H., Vital C. (dir.), *Dieux rois et peuples du Bénin*, Paris, Somogy, 2008, p. 126-132; BRIANSO I., GIRAULT Y., « Instrumentalisations politiques et développementalistes du patrimoine culturel africain », *Études de communications, Anthropologie des savoirs*, n° 42, 2014, p.149-162.

13 GAUGUE A., *op. cit.*, 1999a, p. 727.

exemples « les Français ont créé à Saint-Louis (Sénégal) le premier musée d'Afrique tropicale en 1863 et au Bénin le premier musée en 1930. En Namibie, la plus ancienne structure muséale a été créée par les Allemands en 1907 à Windhoek, au Kenya l'*East Africa et Uganda Natural History Society* a créé le *National Museum of Kenya* en 1910, au Nigéria, les premiers musées ont été créés par l'administration anglaise sous l'impulsion de Kenneth C. Murray, professeur d'art plastique<sup>14</sup> ».

Selon Robert, le musée, dans les colonies françaises pétries des valeurs de modernité, avait pour but de présenter et de conserver les témoins matériels des cultures des peuples dominés pour souligner, par contraste, la prétendue « supériorité » des civilisations européennes<sup>15</sup>. À l'inverse, selon Gaugue, « dans les colonies anglaises de Gold Coast (actuel Ghana) et du Nigeria, il fut un des lieux de valorisation du patrimoine africain destiné à favoriser l'émergence d'une conscience nationale et à préparer l'indépendance<sup>16</sup> ».

D'un point de vue plus global, Kiethega, pense que ces musées étaient « construits dans les capitales afin d'y présenter aux étrangers et aux touristes, et surtout à la bourgeoisie de l'administration et du commerce coloniaux, un raccourci culturel des différents pays. Le musée colonial était un entrepôt sans rapport avec son environnement, qui d'ailleurs l'ignorait<sup>17</sup> ».

## Des musées au service de la construction d'États-Nations

Anne Gaugue précise qu'il existait en 1999 un peu plus de 230 musées publics en Afrique tropicale dont 65 % créés par des États indépendants<sup>18</sup>. Cet engouement des nouveaux États pour les musées n'était pas dénué d'intérêts politiques puisque l'objectif, le plus souvent reconnu, consistait à construire une identité nationale. Il en est ainsi du Musée national du Niger inauguré le 18 décembre 1959, soit six mois avant la déclaration de l'indépendance de ce pays<sup>19</sup>. Celui-ci avait pour principaux objectifs, selon son directeur actuel<sup>20</sup> : « L'affirmation de l'identité culturelle nationale, la consolidation de l'unité nationale, la sauvegarde et la valorisation des techniques artisanales et de l'artisanat, l'action éducative et sociale à travers la création du centre éducatif et des ateliers d'apprentissage des artisans, la recherche scientifique concernant les témoins matériels et immatériels de l'homme et de son environnement. » Pour répondre à ces objectifs, ce musée, composé de quatre réalisations différentes mais intimement liées, rassemblait sur ses 24 hectares un aperçu complet de la culture du pays :

– La première est constituée d'un musée sous toit abritant les collections ethnographiques et d'un musée de plein air présentant des reconstitutions d'habitats

14 BRIANSO I., GIRAULT Y., *op. cit.*, p. 150.

15 ROBERT Y., *op. cit.*, p. 16.

16 GAUGUE A., *op. cit.*, 1999a, p. 727.

17 KIETHEGA J.-B., « Patrimoine et culture contemporaine, l'évolution du concept et collections », in *Rapport de synthèse quels musées pour l'Afrique ? Patrimoine en devenir*. Benin, Ghana, Togo, 18-23 novembre 1991.

18 GAUGUE A., *op. cit.*, 1999b, p. 337.

19 Le Niger deviendra un état indépendant le 3 août 1960.

20 Informations collectées courant 2013 auprès de M. Maman Ibrahim, directeur du musée national Boubou Hama de Niamey.

traditionnels. Des parcelles de terrains avaient été confiées à des familles issues de diverses populations pour qu'elles puissent construire leurs habitats traditionnels. Pablo Toucet (1963, 194) précisait à ce sujet que l'on trouvait « un campement nomade, composé de plusieurs tentes richement meublées. La première d'entre elles, faite avec des nattes, correspond au type de tente employé par les Touaregs de l'Air. La seconde, avec son grand vélum, vaste assemblage de peaux tannées, reproduit l'habitat nomade des Touaregs de l'Azawak. On a également reconstitué une tente toubou, du type en usage dans la lointaine région de Bilma. À proximité de ce campement a été installée la très belle tente communautaire wogo, qui n'est montée, dans les îles du fleuve, qu'à l'occasion des mariages des jeunes couples. D'autres tentes, peul et Kourteï, ont été dressées dans les environs du campement nomade. Le musée de plein air, qui s'étend sur plus de 2 hectares, comprend aussi une fidèle reconstitution de l'Habitat rural haoussa [...]. Des reconstitutions de l'habitat rural songhay et djerma ont été également réalisées avec le même souci d'authenticité. Le principe suivi pour chacune a toujours été le même : choisir l'habitat rural type correspondant à chaque groupe ethnique et faire venir à Niamey, en dépit des distances parfois énormes, les personnes qui avaient bâti ce genre d'habitations dans les humbles villages de brousse<sup>21</sup>. »

– La seconde consiste en un jardin zoologique et un parc d'agrément composés en 1999 d'un zoo constitué de 198 individus et d'un arboretum constitué de plusieurs espèces rares.

– La troisième concerne le village artisanal composé en 1999 de 450 maîtres et apprentis et d'un centre artisanal pour handicapés.

– La quatrième le centre éducatif constitué en 1999 de six classes de CM2 et de sept ateliers (batik, plomberie, électricité, menuiserie de base, menuiserie moderne, soudure, dessin industriel).

Cinquante ans après son inauguration, ce musée cherche toujours à susciter cet intérêt national et son directeur actuel précisait en 2011 « Depuis 2008, la préoccupation est de mettre en place un cycle d'animation et d'éducation à l'intention des jeunes. C'est ainsi que nous avons initié la visite des écoles au musée et l'organisation de spectacles durant les fêtes religieuses musulmanes et chrétiennes dans l'optique de prendre en charge les jeunes au lieu de les laisser déambuler dans les rues de Niamey. Cette approche donne le goût aux enfants de s'approprier leur patrimoine culturel et naturel<sup>22</sup>. »

Ainsi, dans une Afrique post-coloniale en reconstruction, cette instrumentalisation du musée au service d'un projet de nation s'observe dans de nombreux pays

---

21 Toucet précise : « Il nous reste encore à souligner l'engouement – il n'y a pas d'autre mot des habitants de la ville de Niamey pour leur musée. À tout moment de la journée, les salles d'exposition, les allées du parc ou les cases du musée de plein air ont des visiteurs qui se renouvellent sans cesse. Le chiffre, rigoureusement authentique, de 345 visiteurs en moyenne par jour fait qu'en trois ans d'existence, le musée national du Niger a reçu plus de douze fois le nombre total d'habitants de la ville, qui n'en compte que 32 000. » TOUCET P., « Le Musée national de la République du Niger, Niamey », *Museum*, 16 (3), 1963, p. 192-196.

22 Interview du directeur M. Maman Ibrahim le 9 octobre 2011, *Fofa Magazine*.  
[http://www.fofomag.com/index.asp?affiche=News\\_Display.asp&ArticleID=1767](http://www.fofomag.com/index.asp?affiche=News_Display.asp&ArticleID=1767)

africains. Elle participe à l'émergence d'un « imaginaire collectif<sup>23</sup> » pour susciter un sentiment d'appartenance à une communauté. Gaugue étaye ce point de vue en donnant quelques exemples : « À Lomé [Togo], le Musée national doit, selon le conservateur, "aider au raffermissement de la conscience nationale sans laquelle tout peuple demeure dans l'irresponsabilité et l'infantilisme"<sup>24</sup> » au Botswana où cette institution « contribue à sa modeste façon, à construire une nation<sup>25</sup> » et enfin en Zambie, elle est « un symbole de l'unité et de l'identité nationale<sup>26</sup>. »

Au Nigéria, en octobre 1956, Joubert précisait que l'*Antiquities Commission* attira l'attention du gouvernement central sur le danger de la régionalisation des antiquités qui détruirait l'un des facteurs d'unité du Nigeria. Elle affirmait qu'à travers ses antiquités l'unité du pays pouvait être démontrée et postulait que l'établissement de musées régionaux empêcherait le développement de musées nationaux<sup>27</sup>.

Il nous semble donc judicieux de tenter de mieux comprendre comment la valorisation du patrimoine (notion très récente en Afrique) a pu être mobilisée pour la création d'un sentiment national. En se basant sur l'exemple de la création du musée des Arts et Traditions populaires du Gabon (MATG)<sup>28</sup> à Libreville dans les années 1960 Louis Perrois démontre comment « un patrimoine national est donc, au-delà des propositions des scientifiques et des décrets des politiques, un ensemble de représentations imaginaires qu'une communauté toujours composée de sous ensembles plus ou moins fortement reliées entre eux par l'histoire et la géographie, d'ampleur régionale, confessionnelle, ethnique, etc. – s'approprie comme emblème de son existence<sup>29</sup> ».

Il analyse ainsi « le processus de patrimonialisation qui a transformé une accumulation scientifique d'informations ethnographiques et historiques, d'archives documentaires et audiovisuelles, d'objets de la vie traditionnelle des peuples du bassin de l'Ogooué, en un patrimoine national<sup>30</sup> ». Suite à la création du premier « petit musée de la Montagne Sainte » en 1963 qui avait pour but de présenter les premières collectes effectuées par l'équipe d'Herbert Pepper qui souhaitaient « recueillir et étudier les expressions traditionnelles du Gabon<sup>31</sup> », et suite au renfort de cette équipe de chercheurs de l'Orstom, le président de la République gabonaise, Albert Bernard Bongo, inaugura le 27 novembre 1967 le musée des Arts et Traditions

23 ANDERSON B.-R., *L'imaginaire national : réflexion sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996, traduction de *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, paru en 1983. Ce concept est décrit dans l'introduction et l'auteur y revient dans les chapitres 1 (Racines culturelles) et 2 (Les origines de la conscience nationale).

24 TCHANILÉ M., *Musée et développement culturel*, actes du séminaire-atelier de Kpalimé, Patrimoine muséal : facteur de développement endogène, ministère de la Jeunesse, des Sports et de la Culture, Direction du musée national, des sites et monuments, Lomé, 1989, p. 4.

25 MADONDO T.-W., « Au Botswana, le musée à la rencontre de la population », *Museum*, n° 3 1982, p.190.

26 CHELLAH M., « Le musée national de Zambie à Living Stone », *Museum*, n° 2, 1983, p. 129. Cité dans GAUGUE, *op. cit.*, 1999b, p. 337.

27 JOUBERT, *op. cit.*, 1999, p. 857.

28 PERROIS L., « Le musée des Arts et Traditions de Libreville (Gabon) », *Museum*, 1970, XXIII (3).

29 PERROIS L., « La formation d'un "patrimoine" du Sud : le musée des Arts et Traditions du Gabon », *Ethnologie française*, nouvelle série, t. 29, n° 3, 1999, « Musée, nation : après les colonies », p. 345-354, p. 353.

30 *Ibid.*, p. 345.

31 *Ibid.*



populaires du Gabon à Libreville. « À cette époque, le MATG possédait environ un millier d'objets ethnographiques répertoriés : plus de la moitié était exposée et, en particulier, 160 œuvres "d'art", sculptées ou décorées. Le public fut tout de suite très nombreux, spécialement celui des enfants des écoles, et apprécia particulièrement la case-sanctuaire du Buriti des Tsogho, reconstituée à l'identique, grandeur nature par les villageois mêmes de Mimongo. Elle contenait tous les objets rituels (authentiques) qui s'y trouvaient habituellement : colonnettes et poteaux sculptés, statuettes, marionnettes, instruments de musique, paniers, décors de raphia et panneaux d'écorce, sièges, paniers-reliquaires, torches de résine d'okoumé, etc. Les masques, pour la plupart pourvus de pagnes et de fibres de raphia, les chants rauques et rythmés diffusés par haut-parleurs impressionnaient et amusaient les villageois, surtout les femmes et les enfants, venus de la "brousse", peu habitués à voir tout cela de si près<sup>32</sup>. » L'équipe de ce musée développa de 1968 à 1975 une intense activité scientifique de collectes d'objets, d'enquêtes... qui a conduit à la conception d'expositions monographiques ou thématiques présentées localement<sup>33</sup>. C'est cette proximité avec les populations locales qui a donné une forte originalité à ce musée car comme le précise l'auteur « bien souvent nous avons pu rectifier des identifications, préciser des fonctions et mieux localiser des objets par l'effet d'une interaction critique avec les villageois devenus le « public » de leurs propres expressions traditionnelles. Ces expositions et conférences données à proximité immédiate du terrain des enquêtes ont suscité de nouvelles collectes et ont permis de nous introduire plus facilement dans les milieux fortement réservés et secrets des sociétés coutumières<sup>34</sup> ». Cette prise en compte réelle de la population, qui participait de fait à la création du MATG ont conduit de nombreux anciens à vouloir s'exprimer auprès des chercheurs et parfois même à confier des objets de sorcellerie, de reliques peintes. « Cette accumulation d'objets placés sous le "contrôle" de leurs détenteurs légitimes, dans un lieu national et non à l'étranger, consacrait la première forme d'une patrimonialisation à l'œuvre »<sup>35</sup> qui progressivement a pris une connotation politique contribuant à « représenter le ciment sociohistorique de l'unité nationale<sup>36</sup>. » Institutions scientifiques et culturelles les musées nationaux qui privilégient une muséographie primordialiste, en se focalisant sur des présentations d'objets non datés ce qui induit une indifférenciation entre histoire précoloniale et modernité<sup>37</sup>, s'apparentent ainsi à des lieux d'institutionnalisation de l'histoire nationale qui visent à « établir une identité nationale et faire

---

32 *Ibid.*, p. 346.

33 *Ibid.*

34 *Ibid.*, p. 348.

35 *Ibid.*, p. 349.

36 *Ibid.*, p. 351. Il est de nos jours tout à fait reconnu que les chercheurs qui participent au processus de création de patrimoine comme les archéologues ou de sélection de patrimoine (ethnologues) et les muséologues qui le mettent en scène sont acteurs dans le jeu des rapports au pouvoir. Cette problématique fait l'objet d'un séminaire au sein de notre UMR 208 PALOC MNHN/IRD. Ce séminaire « Fabric-acteurs de patrimoine : Implication et participation des chercheurs dans les processus de patrimonialisation au Sud » se propose de poursuivre les réflexions commencées en 2000 sur les processus de construction (et de déconstruction) des patrimoines dans les pays du Sud et les représentations qui leur sont associées. Site [www.paloc.fr](http://www.paloc.fr)

37 MARCEL O., « Patrimonialisation aux marges et désir de territoire : les Nubiens de Kibera et l'appropriation du dispositif muséal au Kenya », in CALAS B., MARCEL O (dir.), « Patrimonialisations en Afrique », *Revue géographie et cultures*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 127-143, p. 134.

du cadre national un espace culturellement légitime<sup>38</sup>. L'institution muséale est ainsi devenue, selon Joubert, « le détonateur d'un sentiment d'orgueil national<sup>39</sup> ». Elle précise qu'au Nigeria « ce sentiment soigneusement cultivé a suscité la célébration de valeurs purement africaines à l'occasion du Festac, événement de portée internationale, qui a eu lui-même pour conséquence l'ouverture d'un musée, gardien de la mémoire de cette célébration ». Il est intéressant à ce sujet de faire également référence à la création du *Nelson Mandela Museum* qui fut inauguré le 11 février 2000 en présence de Nelson Mandela. De nos jours ce musée est visité par des milliers de sud africains ce qui place cette institution muséale comme l'une des plus populaires en Afrique<sup>40</sup>. Amelia Potenza, commissaire de l'exposition, précise qu'elle a été montée en 2008 pour les 90 ans de Nelson Mandela « mais elle ne devrait pas s'arrêter avant longtemps, car elle a beaucoup de succès [...] C'est magnétique, les gens sont attirés vers la figure de Mandela. [...] Bien sûr c'est un culte de la personnalité. Mais c'est compréhensible : Mandela est synonyme de la lutte contre l'apartheid ». Mamokete Anna Kibane, une enseignante venue d'une township des environs avec ses élèves, renchérit : « Mandela est celui qui nous a tous aidés à être là où nous sommes. Ici, les enfants peuvent apprendre d'où ils viennent, et qui leur a apporté la liberté<sup>41</sup>. ». La popularité de Mandela était telle que les créations de musées hagiographiques à son égard se sont multipliées et, dans l'ensemble du pays, la plupart des lieux où il a vécu, travaillé ou a été emprisonné ont été transformés en musées bien avant sa mort ce qui a fait dire à Jean Liou que « Nelson Mandela, était déjà quasi canonisé de son vivant en Afrique du Sud<sup>42</sup>. »

S'il est évident, comme nous avons tenté de le rappeler, que les créations de musées comme « lieux de mémoire » ont été en Afrique, l'objet de forts enjeux politiques au service de l'autorité coloniale puis de la création d'États-Nations en gommant tout ce qui pourrait contrecarrer l'objectif unitaire, et en privilégiant le mythe de la non-violence et de la solidarité<sup>43</sup> progressivement, et en retour, des démarches de patrimonialisations vont être instrumentalisées par des populations locales en quête d'identités et/ou de revendications territoriales. Ce projet politique de bouleversement du rapport au musée en Afrique n'est pas récent et Konaré précisait dès 1983 : « Nous ne sommes pas en mesure de donner un modèle idéal, chaque peuple chaque groupe ethnique, chaque communauté culturelle définira, à partir de leurs traditions des types et des structures de conservation spécifique. Dans tous les cas il revient aux Africains eux-mêmes (et non à des étrangers, fussent ils des experts !) en se libérant de toute aliénation culturelle, en rejetant les concepts étrangers, de décoloniser le musée actuel et d'inventer les musées qu'il leur faut.

38 CALAS B., MARCEL O., et DELFOSSE C., « Patrimonialisations en Afrique lieux d'exception, normes et marginalités », in CALAS B., MARCEL O. (dir.), « Patrimonialisations en Afrique », *Revue géographie et cultures*, Paris, L'Harmattan, 2011, p.5-10, p. 7.

39 JOUBERT, *op. cit.*, 1999, p. 846.

40 D'après le site du musée, les visiteurs se répartissent en 20% de touristes étrangers, et 60% d'enfants des écoles.

41 Extrait de l'article du 17 août 2011 « Nelson Mandela muséifié de son vivant en Afrique du Sud ». <http://www.slateafrique.com/27899/nelson-mandela-museifie-de-son-vivant-en-afrique-du-sud>

42 AF – vendredi 6 décembre 2013.

43 GAUGUE A., *op. cit.*, 1999b.



Ces musées seront créés pour répondre à des besoins autochtones et ne seront pas créés pour satisfaire les touristes ou des étrangers au pays<sup>44</sup>.» En 1991 Alpha Oumar Konaré, alors président de l'Icom, réaffirmait sa pensée en précisant « [qu'] il est grand temps, ce nous semble, de procéder à une totale remise en cause, il faut “tuer”, je dis tuer, le modèle occidental de musée en Afrique pour que s'épanouissent de nouveaux modes de conservation et de promotion du patrimoine. Cela sera-t-il jamais possible tant que nous ne rompons pas le réseau de dépendance et d'aliénation tissé autour de nous, tant que de façon autonome et en adulte nous n'engagerons pas et ne conduirons pas le débat et les réalisations, tant que les champs de l'éducation et de la culture continueront à être distincts, tant que les populations surtout rurales seront maintenues dans un état de marginalisation voire d'exclusion<sup>45</sup>.»

Avant de revenir sur la problématique « musées et développement » en Afrique, nous souhaitons retenir quelques éléments des réflexions formulées durant la synthèse des débats de l'atelier de Bruxelles<sup>46</sup>, et plus spécifiquement ceux portant sur « Patrimoine et Cultures traditionnelles ». Pour lancer les échanges, Yves Robert soulignait le fait qu'en Occident le rapport au temps « s'est forgé depuis des siècles grâce à divers jalons concrétisés par des périodes de fractures comme la Renaissance, et la Révolution française, mais aussi grâce à l'œuvre de grands scientifiques et penseurs comme Copernic, Kant et Bergson et plus récemment Prigogine<sup>47</sup> ». Ce constat entraîne, selon lui, « la construction d'une idée d'un temps linéaire, orienté, rationalisé et irréversible. C'est à l'intérieur de ce temps qui fuit que le concept de patrimoine a pris naissance<sup>48</sup> ». Dans les cultures traditionnelles de l'Afrique subsaharienne, le rapport au temps est très différent, alors « comment peut-on communiquer le temps et instaurer, si nécessaire, un rapport chronologique à l'histoire au sein du musée<sup>49</sup> ? ». Après avoir évoqué deux exemples précis en archéologie qui dénotent le fait que les populations locales savent attribuer à certains objets singuliers le fait qu'ils soient anciens, Hamady Bocoum<sup>50</sup>, précise « qu'il faut relever le débat existant autour des traditions orales et spécialement de la lecture chronologique de ces traditions<sup>51</sup> ». Tout en rappelant qu'il existe des « lieux de mémoires » comme autant de repères pour mieux situer les choses dans l'espace et le temps, il souligne que « le problème que nous avons en termes de patrimonialisation, c'est de faire la jonction entre ces lieux de mémoire et la mémoire de ces

---

44 KONARÉ A.-O., *op. cit.*, p. 146.

45 KONARÉ A.-O., « Allocation », in *Actes du colloque Quels musées pour l'Afrique, patrimoine en devenir*, Paris, Éditions Icom, 1992, p. 385-387.

46 Voir la synthèse des débats de l'atelier dit « de Bruxelles », 7 octobre 2005, Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren. In BOUTTIAUX A., *Afrique Musées et patrimoines pour quels publics ?*, 2007, 155, 171.

47 ROBERT Y., *op. cit.*, p. 160.

48 *Ibid.*

49 *Ibid.*

50 Hamady Bocoum, docteur en archéologie, est directeur du patrimoine culturel au Sénégal et directeur de l'IFAN/université Cheikh Anta Diop.

51 *Ibid.*

lieux<sup>52</sup>». Samuel Sidibé<sup>53</sup> renchérit en précisant « que les notions du temps et du patrimoine en Afrique sont liées à la “mémoire active”. Tant qu’une mémoire est active le rapport au passé fonctionne et le passé acquiert une certaine épaisseur<sup>54</sup> ». Nous voulons illustrer ces divers propos en présentant le contexte récent de création d’un musée très original, le musée de Sangawatt au Sénégal. Ousmane Diatta, créateur de ce musée, nous précise que l’idée de sauvegarde du patrimoine de sa communauté a émergé en 2002 alors qu’il était en terminale<sup>55</sup>, à la demande de sa tante, pour « garder l’esprit des anciens » et « assurer la fonction de rituel ». Elu par sa communauté, il a donc abandonné ses études pour réaliser, pendant deux ans, des recherches auprès des anciens, et pour être initié. Il a ainsi eu l’opportunité depuis 2002 de récupérer des objets propres à sa culture. Étant revenu seul habiter dans une forêt, lieu d’origine<sup>56</sup>, il décide de créer ce qu’il qualifie « d’exposition vivante » « d’écomusée » pour « convier les visiteurs à un parcours de découverte d’une culture animiste fétichiste, celle des Diolas, ethnie de la Casamance et plus précisément du peuple Awatt qui vit à Diembering ».

Ousmane Diatta y accueille le public, en costume traditionnel et par des chants rituels qu’il fait reprendre par les visiteurs. Le parcours de visite débute par la présentation de rituels sacrés qui incarnent le pouvoir animiste<sup>57</sup>. Puis il prend place dans le buisson sacré, qui représente le temple du culte animiste où se font les offrandes et les sacrifices. Il présente le fétiche Kassumaye (matérialisé par les ossements, les pierres et le bois sacré)<sup>58</sup> qui protège le peuple Awatt des mauvais esprits, du malheur et des forces surnaturelles. En s’enfonçant dans la forêt qui évoque le « bois sacré » Ousmane Diatta présente divers objets accrochés sur des arbres sacrés : ici un pagne, réalisé par les mamans, et porté par le jeune initié (circoncis) au retour de la forêt, là des outils de chasse, de pêche de la riziculture et des objets d’artisanat (tissage, cordonnerie...) qui font partie des travaux traditionnels des diolas et de l’économie collective. Puis en s’enfonçant de nouveau dans la forêt il présente le foyer des femmes qui regroupe paniers, van, épuisettes, parapluie diola... soit les ustensiles des activités quotidiennes des femmes Awatt : cuisine, pêche active (*bandaang*), riziculture. Nous n’allons pas plus loin dans la présentation de cette visite qui dure environ 1 heure 30 et dont la présentation succincte permet d’en souligner l’originalité et de soulever quelques questions. Pourquoi un jeune Africain qui se destinait, selon ses dires, à devenir avocat

52 *Ibid.*

53 Samuel Sidibé, docteur en histoire des sociétés africaines est, depuis 1987, directeur du musée national du Mali à Bamako, le plus important musée d’Afrique subsaharienne (hors Afrique du Sud). Très engagé dans la lutte contre le pillage et le trafic illicite du patrimoine culturel malien, il est membre de la commission des acquisitions du musée du quai Branly, à Paris.

54 *Ibid.*, p. 161.

55 Les informations relatives à la création de ce musée sont extraites d’un entretien d’une heure trente que nous avons réalisé en juillet 2014 avec Ousmane Diatta. Cet entretien a été complété par une visite guidée du site en sa compagnie.

56 En se référant aux dires des anciens, et à une date de référence (ou période de fracture selon Yves Robert), le cantonnement de la guerre de 14-18, Ousmane Diatta pense que les derniers habitants de sa communauté ont vécu sur ce territoire dans les années 1800.

57 L’animisme n’est pas une religion mais une pratique rituelle liée à la libation du vin de palme chez le peuple Awatt.

58 *Kassumaye* signifie bienvenue chez les Diola s: *kassumaye*, *kassumaye keep* ou *kassumaye diang*...

s'est-il engagé dans une telle entreprise pour laquelle il n'avait *a priori* aucune formation initiale ni un intérêt particulier ? Il souhaitait « valider le patrimoine de sa communauté », estimé à ce jour à environ 250 personnes en Afrique et quelques dizaines dans la diaspora, « car celui-ci est menacé par la modernité d'où le risque de perdre notre culture ancestrale, de perdre notre orientation. Les anciens avaient la culture orale, mais notre histoire se perd avec la mort des anciens. [...] De plus depuis longtemps notre bois sacré, où nous n'avons cessé de faire des rituels, se trouvait isolé de notre village ». Alors même qu'il a réalisé un projet assez novateur, Ousmane Diatta, rêve de faire « revivre ce village » en créant au sein de cette forêt « des maisons qui respectent l'esprit du village de ses ancêtres en utilisant une architecture traditionnelle ». Il souhaite également y créer un musée qui, curieusement, se rapproche bien plus du modèle occidental de la forme retenue actuellement. « Ce musée sera constitué d'une grande case à impluvium, circulaire (l'un des symboles de l'architecture diola), construite en banco (argile locale), d'une superficie de 314 m<sup>2</sup>. Les fondations seront en béton (ciment plus coquillages) pour lutter contre les attaques des termites. Au centre de l'impluvium se trouve un palmier incarnant le lien avec la nature, et autour seront distribuées cinq salles desservies par un déambulateur. Une de ces salles servira d'accueil avec la réception, le bureau administratif et une salle d'exposition. Les quatre grandes figures de la philosophie diola : la sagesse, la fécondité, la liberté, le souvenir de Waye Djifenden, seront mises en valeur dans cette salle ainsi que des objets traditionnels non présents dans les quatre autres salles du musée. Ces dernières offriront aux visiteurs la découverte des six domaines du musée : le culte animiste, l'histoire du musée, la jeunesse, les hommes, les activités des femmes : poterie et vanerie. Dans chaque salle, des tables présentoirs ronds et des panneaux explicatifs leur permettront de mieux faire connaissance avec la culture diola. »

En approfondissant les concepts de culture, d'ethnie et de territoire et le lien qui les unit, Joël Bonnemaïson précise que : « C'est par le territoire que s'incarne la relation symbolique qui existe entre la culture et l'espace. Le territoire devient dès lors un "géosymbole", [c'est-à-dire] un lieu, un itinéraire, un espace qui, pour des raisons religieuses, politiques ou culturelles prend aux yeux de certains peuples et groupes ethniques, une dimension symbolique qui les conforte dans leur identité<sup>59</sup>. » En voulant créer un nouveau bâtiment (case à impluvium circulaire symbole de l'architecture diola), au sein de cette forêt sacrée, Ousmane Diatta propose donc de créer un géosymbole fort au sein d'un territoire « investi de symbolique par les populations qui l'occupent ou le parcourent, et dont les représentations propres guident la connaissance qu'on peut en avoir ». Ce projet de création d'un centre d'interprétation illustre parfaitement la jonction entre lieu de mémoire et mémoire des lieux en référence au propos d'Hamady Bocoum. Cependant qu'en sera-t-il vraiment de l'évolution du projet actuel, car pour le financer (évaluation 16 millions CFA) Ousmane Diatta cherche des partenaires. Il a reçu une proposition du club MED qui, en contrepartie, inscrirait la visite de ce musée dans son offre culturelle à laquelle seront adjoints une boutique souvenir et un restaurant. De tels financements induiraient très vraisemblablement une inflexion du

---

59 BONNEMAISON J., « Voyage autour du territoire », *L'Espace géographique*, n° 4, 1981, p. 249-262, p. 249.

projet initial vers une mise en folklore de cette culture dans un village totalement reconstitué. Cet exemple illustre bien la complexité encore de nos jours de lier musées et développement tant il est vrai que dans des villages démunis il semble bien difficile de prendre à la lettre les propos de Tony Adedze qui précisait : « Il est vrai qu'en Afrique les musées ont besoin d'une nouvelle orientation : le musée doit répondre aux besoins et aux aspirations des Africains et doit être intégré au processus de développement africain<sup>60</sup>. » Cependant, la création du Conseil international des musées africains (Africom)<sup>61</sup> va, à partir des années 2000, sans aucun doute stimuler la création de musées communautaires. Cet organisme s'est en effet fixé comme objectifs de promouvoir le développement des musées et institutions assimilées en Afrique dans le contexte du développement mondial ; de promouvoir le développement des professions sur lesquelles reposent les activités des musées ; de renforcer la collaboration et la coopération entre les musées et les professionnels des musées d'Afrique, et développer des échanges avec des professionnels non africains ; de promouvoir la participation de toutes les composantes de la société dans la protection et la mise en valeur du patrimoine culturel et naturel ; de lutter contre le trafic illicite (et pillage) du patrimoine africain (*Nouvelles Africom*, n° 1, 2).

Nous allons, dans les lignes qui suivent, tenter d'analyser quelques exemples de musées communautaires en focalisant notre intérêt sur une création très originale : les banques culturelles.

## Les musées au service du développement

### Une tentative avortée de création de musée communautaire

Il n'est pas aisé de créer un musée communautaire et à travers l'exemple du projet de création d'un musée pour les Nubiens de Kibera au Soudan, nous allons tenter d'en analyser certains obstacles. « *Descendants des soldats soudanais, recrutés par l'autorité coloniale pour pacifier le Kenya et l'Ouganda*<sup>62</sup> », certains habitent un bidonville de Nairobi : Kibera. Compte tenu de leur loyalisme envers le colonisateur et malgré une présence de longue date au Kenya (environ quatre générations)<sup>63</sup>, les Nubiens n'ont aucun représentant au parlement et ne sont pas même reconnus

60 ADEDZE A.-T., *Collection et définition du patrimoine culturel au Togo ?*, in *Actes du colloque Quels musées pour l'Afrique ?*, Patrimoine en devenir, Paris, Édition Icom, 1992, p. 173-176, p. 173.

61 Le programme Africom est né de la rencontre sur le thème « Quels musées pour l'Afrique ? Patrimoine en devenir », organisé au Bénin, au Ghana, et au Togo par l'Icom en novembre 1991. L'assemblée constituante d'Africom tenue du 3 au 9 octobre 1999 à Lusaka a décidé de créer Africom en tant qu'organisation autonome. (*Nouvelles Africom*, n° 1, 2002, p. 2.

62 MARCEL O., *op. cit.*, p. 129.

63 « Nous avons vécu à Kibéra bien avant que Nairobi soit Nairobi, que le Kenya soit le Kenya. » Citation d'Ibrahim Diab, membre du conseil des anciens, « Kenya begins huge slum clearance », BBC, 16 septembre 2009, cité dans MARCEL O., « Patrimonialisation aux marges et désir de territoire : les Nubiens de Kibera et l'appropriation du dispositif muséal au Kenya », in CALAS B., MARCEL O. (dir.), « Patrimonialisations en Afrique », *Revue géographie et cultures*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 127-143 ; p. 131.

comme une ethnie officielle du Kenya. Cette communauté exclue du patrimoine visible<sup>64</sup> qui voulait créer un musée à Kibera dédié à leur culture, s'est opposée aux populations Luo et Luhya qui habitent au sein de ce bidonville tout en en revendiquant également une valeur identitaire<sup>65</sup>. Cette quête de territoire les a conduit tout d'abord à investir des institutions « d'autodéfense culturelle » pour faire exister leur imaginaire communautaire, et entretenir une conscience de patrimoine. Ce sont ces réseaux qui ont été activés pour organiser les débats relatifs à la création d'un musée nubien<sup>66</sup>. Les premiers échanges ont porté sur la spatialisation de ce musée en retenant dans un premier temps deux orientations :

- un musée étandard situé dans la maison Nyamba Kubwa du premier soldat nubien arrivé à Kibera. Ce choix permettait de mettre en récit l'histoire de la communauté<sup>67</sup>;
- un centre d'interprétation basé sur un parcours de visite mettant en valeur les vestiges nubiens de Kibera (vieilles maisons, mosquée Jamia Makina, et le Legco house lieu historique d'assemblée politique<sup>68</sup>).

Il est intéressant de noter les causes de l'échec de ce projet de musée qui n'a jamais vu le jour qui selon Marcel<sup>69</sup> sont au nombre de deux :

- les compétences mobilisées propres au patrimoine autochtone ne sont pas pertinentes pour le champ du patrimoine visible (normes, critères, vocabulaire, idéologie...) <sup>70</sup>;
- il n'y a pas eu d'accord avec l'agenda des bailleurs de fonds (*Center for heritage development in Africa*).

Ce projet de musée qui voulait véhiculer un sentiment d'appartenance à la citoyenneté kenyane d'une part et, d'autre part une revendication de légitimité d'occupation ou de définition territoriale n'a pas été retenu par les bailleurs de fonds qui ne souhaitaient pas valoriser ce site peu valorisant mais non perçu comme un patrimoine négatif<sup>71</sup>. En effet il renvoie à un passé douloureux qu'il ne leur semblait pas souhaitable de commémorer (lutttes coloniales) et à une situation de grande pauvreté qu'ils ne souhaitaient pas mettre en scène. Sophie Wahnich précise cependant que « Le Conseil de l'Europe en décembre 2002, lors d'une conférence tenue à Strasbourg avait ainsi fait du 27 janvier (date de la libération du camp d'Auschwitz) une journée de la mémoire de l'Holocauste et de prévention des crimes contre l'humanité. Il avait explicité dans ces termes son intention : "Cette journée n'a pas pour but de perpétuer la mémoire de l'horreur, mais d'apprendre aux élèves à être vigilants, à défendre les valeurs démocratiques et à combattre

---

64 Ces populations ne sont pas représentées au sein du Nairobi National Museum. *Ibid.*, p. 128.

65 *Ibid.*, p. 131.

66 *Ibid.*, p. 135. L'auteur cite : le Jubilee club ou le Nubian Council of elders (autorité morale et judiciaire pour les litiges familiaux).

67 *Ibid.*, p. 137.

68 *Ibid.*, p. 139.

69 *Ibid.*, p.140.

70 Pour une analyse de l'évolution éthique des normes internationales de patrimonialisation. Voir BRIANSO I., GIRAULT Y. *op. cit.*, 2014b.

71 WAHNICH S., « L'impossible patrimoine négatif », in WIEWIORKA A., CYWINSKI P. (dir.), *Le Futur d'Auschwitz*, Paris, IRICE, 2011, p. 47-62.

l'intolérance<sup>72</sup>.» Ce concept qui interroge donc en creux « sur la manière dont ce patrimoine du négatif doit produire cette vigilance démocratique ou horizon positif<sup>73</sup> » ne pouvait être retenu par les bailleurs de fonds car il ne s'appliquait pas à la situation décrite ci-dessus au risque de créer de très nombreuses tensions avec d'autres populations. Il existe cependant en Afrique un exemple pertinent à cet égard avec le projet « La Route de l'esclave », lancé en 1994 à Ouidah, au Bénin qui poursuivait un triple objectif :

- contribuer à une meilleure compréhension de ses causes et des modalités d'opération ainsi que des enjeux et des conséquences de l'esclavage dans le monde (Afrique, Europe, Amériques, Caraïbes, l'océan Indien, Moyen-Orient et Asie) ;
- mettre en lumière les transformations globales et les interactions culturelles issues de cette histoire ;
- contribuer à une culture de la paix en favorisant la réflexion sur le pluralisme culturel, le dialogue interculturel et la construction des nouvelles identités et citoyennetés.

Sur proposition d'Haïti et des pays africains, initiateurs de ce projet, la Conférence générale de l'Unesco a approuvé, lors de sa vingt-septième session en 1993, la mise en œuvre du projet « la Route de l'esclave », lancé à Ouidah au Bénin en 1994. Depuis le tourisme de mémoire s'est développé et presque vingt ans après, dans le cadre du projet « La Route de l'esclave : résistance, liberté, héritage » l'Unesco a organisé (du 20 au 23 août 2012), à Brasilia, un séminaire international intitulé « Héritage, identité, éducation et culture : gestion des sites et lieux de mémoire liés à la traite négrière et à l'esclavage » en étroite collaboration avec la Fondation culturelle Palmarès.

La présentation du projet avorté de création du musée communautaire de Kibura, ne doit nullement laisser croire que tous les projets de création de musées communautaires en Afrique ont été voués à l'échec, loin s'en faut, mais cet exemple nous paraissait intéressant à souligner car il illustre de façon assez caricaturale les conflits existants à ce jour sur les critères de patrimonialisation.<sup>74</sup> « L'ampleur de l'action patrimoniale, menée le plus souvent en urgence par l'Unesco, a eu tendance à masquer le fait que les façons dont on conçoit le patrimoine, les notions qu'il recoupe et les objets qu'il désigne diffèrent selon le lieu, le temps et l'univers

72 *Ibid.*, p. 54.

73 *Ibid.*

74 Il est intéressant à ce sujet de faire référence aux débats de l'atelier dit de Bruxelles sur le concept de patrimoine tel qu'il est conceptualisé, vécu et transmis au sein des cultures dites traditionnelles. Voir BOUTTIAUX A.-M., *op. cit.*, 2000. Voir également CASSIN B., WOZNY D (dir.), *Les Intraduisibles du patrimoine en Afrique subsaharienne*, Paris, Editions Démopolis, 2014, p. 16. « Dans le cadre de la série des ateliers *Les intraduisibles du patrimoine*, ouverte en 2011 à Paris, puis poursuivie en 2012 à Dakar et en 2013 à Gaborone puis à la Fondation des Treilles, des chercheurs et professionnels du patrimoine, soutenus par le ministère des Affaires étrangères (Direction générale de la mondialisation, Pôle patrimoine mondial), le Labex TransferS (CNRS/ENS), l'Académie africaine des langues (Acalan), l'Institut fondamental d'Afrique noire de l'université Cheikh Anta Diop de Dakar et l'Organisation internationale de la francophonie (OIF), se sont attachés à analyser certains symptômes de ce décalage. Ils ont travaillé sur les dénnotations et connotations du *patrimoine*, et sur les efforts à engager pour mettre en place des instruments normatifs afin de gérer et protéger des biens patrimoniaux à valeur universelle exceptionnelle. » Voir enfin BONDZ J., GRAEZER BIDEAU G., ISNART C. et LEBLOND A (dir.), *Les vocabulaires locaux du « patrimoine »*. Traductions, négociations, et transformations, Zürich, LIT Verlag, 2014.



linguistique dans lequel il prend forme<sup>75</sup>.» Ne pouvant dans le cadre de cet article présenter une palette d'exemples de musées communautaires en Afrique, nous souhaitons nous focaliser sur un exemple très original : Les banques culturelles.

## Les banques culturelles

Karka<sup>76</sup> et Tchan Issifou<sup>77</sup> donnent une définition très proche de la banque culturelle : petite institution gérée directement par des villageois qui est au service de toute la communauté et a pour principal objet de développer en son sein des actions de protection, et promotion du patrimoine matériel local, ainsi que des activités génératrices de revenus. Il s'agit à nos yeux d'une expérience très innovante en matière de gestion et de mise en scène du patrimoine en Afrique subsaharienne car, en liant culture et développement local, la Banque culturelle propose « une solution alternative à la vente des objets culturels par la mise en place d'un mécanisme de mise en valeur des objets traditionnels en faveur de toute la communauté<sup>78</sup> ».

Avant de présenter plus précisément ce concept il nous semble important d'en rappeler l'origine. Selon Crosby et Ebbe<sup>79</sup> et Aldiouma et Mory<sup>80</sup>, tout débuta en 1993 quand une habitante de Fombori, Aissata Ongoiba, présidente d'un des deux groupements de femmes, se rendit dans le village de Songho (au pays dogon) où elle fut étonnée par l'intérêt suscité auprès des touristes qui achetaient des tenues traditionnelles vendues par des femmes de ce village. Dès son retour à Fombori, elle organisa la même activité avec des femmes de son groupement. Quelques touristes de passage pour la visite des grottes Tellem<sup>81</sup> s'intéressèrent aux objets exposés. Mais devant le succès de cette initiative, auprès des visiteurs, « les femmes d'un autre groupement du même village ont voulu développer la même activité, ce qui n'a pas manqué de susciter des rivalités. Pour apaiser les tensions

---

75 *Ibid.*, p. 15.

76 Définition proposée par Alizim Badoualou Karka, conseiller culturel au ministère de la Culture du Togo, gestionnaire du site culturel Koutammakou et responsable de la banque culturelle du Koutammakou lors de sa communication (non publiée) : « La banque culturelle comme instrument de mobilisation des populations sur un site du patrimoine mondial en danger : la banque culturelle du Koutammakou », « Les musées entre enjeux identitaires et enjeux économiques », rencontres des 10-11 décembre, MAE 2012, Paris.

77 Définition proposée par Ibrahim Tchan Issifou, corps des volontaires Béninois, lors de sa communication : « Les banques culturelles, une solution à la sauvegarde du patrimoine culturel », « Les musées entre enjeux identitaires et enjeux économiques », rencontres des 10-11 décembre, MAE 2012, Paris.

78 Daouda Keita, archéologue et président de l'association pour la promotion des banques culturelles. Voir KEITA D. avec la collaboration de YATTARA A., MACALOU B., SOW SANGARÉ M., COULIBALY M., COULIBALY, R. et COULIBALY S., *Guide de la banque culturelle basé sur les expériences au Mali*, 2005, p. 14.

79 CROSBY T. D., EBBE K., « The cultural bank a community-based museum provides micro credit », *Cultural Heritage an Urban age*, special issue, *World Bank*, 19256, 1998, p. 22. Ces éléments historiques sont traduits et repris de façon quasi intégrale par KEITA, *op. cit.* et WAONGO A., « Rapport d'évaluation de la banque culturelle de Fombori (Mali) », *Cadernos de Sociomuseologia*, n° 28, 2007 (Actas do XII Atelier Internacional do MINO Lisboa), p. 213-254.

80 ALDIOUMA B., MORY Y., « Les banques culturelles du Mali : une expérience porteuse d'espoir », in « Réinventer les musées », *Africultures* n° 70, 2007.

81 Selon BEDAUX ROGIER M.-A., « les grottes de Tellem et les restes d'objets associés appartiennent à une même culture (au sens de Clarke 1968, 232) [...] Les Dogons utilisent le terme de "Tellem" qui vient de Temmen (nous les avons trouvés) pour désigner les gens qui habitaient la falaise avant eux ». BEDAUX ROGIER M.-A., « Tellem, reconnaissance archéologique d'une culture de l'Ouest africain au Moyen Âge : recherches architectoniques », *Journal de la société des africanistes*. 1972, t. 42 fasc. 2. p. 103-185, p. 155.

et aplanir leurs dissensions, les femmes du village ont approché leurs partenaires (une volontaire américaine, Felix Cross, du corps de la paix et Maraim Oualogem, agent d'une organisation non gouvernementale Gestion aménagement du terroir (GAT) qui ont soumis l'idée de la construction d'un musée dans lequel seraient exposés les objets culturels du village avec une boutique pour la vente des produits artisanaux<sup>82</sup> ». Avec l'appui de bailleurs de fonds comme l'*Agency for International Development* qui apporta US\$ 2676, l'appui technique du *Canada's Unitarian Service Committee* (USC) qui accompagna le groupe des femmes<sup>83</sup>, l'appui important du gouvernement, et des médias (radio et télévision) le premier musée de Fombori a ouvert ses portes en 1996. Cependant « *many villagers were reluctant to place their ceremonial objects in the museum. The building was soon closed unless visitors were expected. Subsequently, the building was invaded by termites. Only five months after inauguration, the museum objects had to be evacuated*<sup>84</sup> ». Les habitants de ce village ne se découragèrent pas pour autant, et ils ont tenté de prendre en compte les causes de cet échec. Il faut tout d'abord préciser que Fombori est un petit village d'agriculteurs et « à la faveur de l'introduction de l'islam qui est devenue la religion dominante, la majorité des habitants de Fombori ont cessé la pratique des religions traditionnelles. À cause de cette mutation, les objets associés aux rituels dogon et aux cérémonies traditionnelles ont perdu de leur valeur. Cependant l'intérêt croissant pour l'art dogon auprès des collectionneurs a amené beaucoup de personnes à vendre des objets familiaux comme une stratégie de survie dans une zone marquée par une pauvreté croissante »<sup>85</sup>. Ce point de vue est partagé par de nombreux auteurs notamment, Crosby, Aldiouma et Mory, Mayor<sup>86</sup> et Keita qui précise : « Au Mali, les populations rurales sont aujourd'hui confrontées à une pauvreté endémique qui s'accroît lors des sécheresses récurrentes. Pour pallier ces crises et subvenir à leurs besoins immédiats, les populations rurales ont souvent recours au pillage des sites archéologiques et à la vente de leurs objets culturels aux collectionneurs d'objets d'art. »<sup>87</sup> À cela s'ajoute : « L'influence du christianisme et de l'islam, et plus particulièrement les processus de réislamisations en vigueur depuis les années 1990, caractérisés par l'expansion de courants rigoristes tels le Wahabisme puis Ansar Dine, qui entraîne l'abandon de nombreuses

82 KEITA, *op. cit.*, p. 118; selon CROSBY et EBBE *op. cit.*, p. 22.

83 Vincent et Ebbe précisent qu'une visite préalable au Museum national de Bamako fut organisée pour les représentants du village.

84 CROSBY, EBBE, *op. cit.*, p. 22.

85 WAONGO, *op. cit.*, p. 215.

86 CROSBY T. D. : « *The culture bank: micro credit, living objects and community development in West Africa* », in SILVERMAN R. A (ed.), *Museum as process translating local and global knowledges*, London, Routledge, coll. *Museum meanings*, 2014, p. 189-207; ALDIOUMA, MORY, *op. cit.* ; MAYOR A. et HUYSECOM E., « Cultural Pathways to Development Among Communities: The Cultural Banks in Mali », in SCHMIDT P. et PIKIRAYI I. (eds), *Community Archaeology and Heritage in Africa: Deconstructing Practice*, Abington (UK), Routledge (à paraître).

87 KEITA D., « Les banques culturelles : une nouvelle initiative de protection du patrimoine culturel et de développement des localités », in BOUTTIAUX A.-M (ed.), *Afrique : musées et patrimoines pour quels publics ?*, Paris, Karthala et Tervuren Africa Museum, 2007, p. 117-127, p. 117.

traditions.»<sup>88</sup> La question cruciale sur laquelle repose le concept de banque culturelle est donc la suivante : « Comment convaincre une population extrêmement pauvre à conserver ses objets culturels (dont certains ont une grande valeur historique) au lieu de les vendre à des collectionneurs pour résoudre des problèmes de survie<sup>89</sup>? » Progressivement l'idée de la création de banque culturelle à Fombori émergea soit la création d'une « institution qui intègre un musée communautaire villageois avec une caisse villageoise de microcrédit qui utilise des objets historiques/culturels comme garantie contre des prêts bancaires<sup>90</sup> ». « L'ambition des banques culturelles est donc de favoriser le développement socioculturel et économique des communautés rurales par le biais de la culture<sup>91</sup>. » Ainsi, tout habitant qui met en dépôt un objet culturel documenté dans la banque culturelle recevra, s'il est retenu, en contrepartie un prêt d'argent afin d'entreprendre des activités génératrices de revenus. Les objets doivent être exclusivement originaires du village ou des villages voisins, et ils continuent d'appartenir à leur propriétaire. Selon Crosby et Ebbe, ainsi que Mayor<sup>92</sup>, le montant du prêt est bien plus dépendant des informations qui sont attribuées à l'objet que de sa valeur marchande, ce qui est corroboré par Deubel : « *In the Cultural Bank model, the market value of objects is not taken into consideration and thus loses relevance since the institutional objective is to prevent this goods from venturing into the market*<sup>93</sup>. »

Le prêt est remboursé avec un taux d'intérêt de 3%/mois qui permet progressivement à la banque culturelle d'obtenir une autonomie financière. « Ce système à l'avantage de garder dans le village l'objet, qui ne change pas de propriétaire, et permet de disposer d'une collection permettant de monter des expositions. Il encourage les propriétaires qui souhaitent bénéficier d'un prêt à faire des recherches sur l'objet qu'ils veulent déposer au musée et rend difficile la participation des propriétaires à un système d'acquisition illicite d'objets<sup>94</sup>. »

Les activités de la banque culturelle de Fombori se sont articulées, autour de trois éléments essentiels :

– un musée villageois qui sert de lieu de collecte et de conservation. Les objets y sont authentifiés et documentés, puis inventoriés avant d'être présentés dans des expositions ;

---

88 MAYOR A., KEITA D., TESSOUGUÉ B, « La banque culturelle de Dimbal au Mali : un exemple de gestion locale du patrimoine », in MAYOR A., NEGRI V. et HUYSECOM E (eds.), « African Memory in danger – Mémoire africaine en péril », *Journal of African Archaeology*, Monographs series ; 11, Francfort, Africa Magna Verlag, 2015.

89 WAONGO, *op. cit.*, p. 229.

90 *Ibid.*, p. 246. Cette banque culturelle s'inscrit, au Mali, dans le Programme appui et valorisation des initiatives artistiques et culturelles (PAVIA).

91 ALDIOUMA, MORY, *op. cit.*

92 CROSBY, EBBE, *op. cit.* ; MAYOR A. *et al.* (a), « La banque culturelle de Dimbal au Mali : un exemple de gestion locale du patrimoine », in : MAYOR A., NEGRI V. et HUYSECOM E (Eds). *African Memory in danger – Mémoire africaine en péril*. *Journal of African Archaeology* Monographs series ; 11. Africa Magna Verlag, Francfort, (à paraître).

93 DEUBEL T. F., « "Banking of culture" microcredit as incentive for cultural conservation in Mali », in FERNADO J. L (ed.), *Microfinance perils and prospects*, London, Routledge, 2006, p. 115-131, p. 124.

94 KEITA D., avec la collaboration de YATTARA A., MACALOU B., SOW SANGARÉ M., COULIBALY M., COULIBALY R. et COULIBALY S., *Guide de la banque culturelle basé sur les expériences au Mali*, 2005, p. 17.

- une caisse de microcrédits. Cela donne l'opportunité aux populations d'utiliser leurs objets comme garantie pour l'obtention d'un prêt. Le prêt est remboursé avec un faible taux d'intérêt. En absence de remboursement, l'objet devient la propriété de la communauté;
- un centre de formation culturelle qui met l'accent sur l'épanouissement socio-culturel. Il propose des ateliers de formation en gestion, sur l'artisanat local, et donne des cours d'alphabétisation. Enfin, la banque culturelle est une institution communautaire gérée par une association villageoise composée de deux instances : une assemblée générale regroupant tous les habitants et un comité de gestion regroupant onze représentants dont deux femmes.<sup>95</sup> Il faut également ajouter un Comité des sages dont le rôle consiste principalement à participer aux expertises et identification des objets présentés, il gère également les conflits et litiges qui peuvent apparaître.

Enfin une équipe de techniciens, regroupant des bénévoles appartenant à des ONG et donc indépendants du village, encadre diverses activités.

Ce projet pilote de la banque culturelle de Fombori financé par la Banque mondiale, et qui disposait d'un fonds de roulement de 200 000 F CFA destiné à l'octroi de crédits pour les personnes déposant un objet, a fait l'objet d'une première évaluation effectuée sous la responsabilité d'El Hadji Mbaye Gueye en 2002<sup>96</sup>, soit après cinq années de fonctionnement. Plusieurs rencontres entre la Direction du Fonds pour la conservation de la culture africaine/*African cultural Conservation Fund* (ACCF) – qui assure la supervision et sert de relais entre les banques culturelles et les structures administratives et de financement au niveau local et international – et le *West African Museum Programm* (WAMP)<sup>97</sup>, ont permis de dégager un consensus sur les termes de référence de l'évaluation qui s'est déroulée du 5 au 12 novembre 2002. Ce rapport d'évaluation qui reprend des informations collectées par Deubel<sup>98</sup> est présenté dans la publication de Waongo<sup>99</sup>. Nous

95 Ces personnes ont travaillé pendant les cinq premières années sur la base du volontariat, et depuis octobre 2002 ils perçoivent une indemnité de 2500Frs CFA/mois pour les neuf membres du comité de gestion n'ayant pas plus de responsabilité (WAONGO, *op. cit.*, p. 227).

96 Il était à cette époque chargé du programme *West African Museums Programme* (WAMP).

97 Le Programme des musées de l'Afrique de l'Ouest, communément appelé *West African Museums Programme* (WAMP) a été créé en 1982 à Abidjan comme un projet de l'Institut International Africain de Londres, sous l'initiative de feu Philip Ravenhill qui en fut le premier directeur exécutif. En 1987, le WAMP fut transféré à Dakar sous la direction du Dr Claude Daniel Ardouin, ancien directeur du Musée national du Mali. En 1992 le projet devint programme. L'évolution de l'état de projet à celui de programme dénote de la croissance et de l'importance des activités du WAMP. En 1995 le Dr Alexis Adandé, professeur à l'université nationale du Bénin, succéda à Claude Ardouin. L'actuel Directeur exécutif du WAMP le Dr Bouraime Diamitani, ancien directeur du patrimoine culturel du Burkina Faso a été nommé depuis mai 2001. Consultation septembre 2014

[http://fr.wamponline.org/index.php?option=com\\_content & view = article & id = 15 & Itemid = 22](http://fr.wamponline.org/index.php?option=com_content&view=article&id=15&Itemid=22),

En 2002 le WAMP couvrait seize pays d'Afrique de l'Ouest et le Cameroun avec un total de 146 musées partenaires.

98 DEUBEL T. F., *Conserving cultural heritage with microcredit : a case study of the Dogon culture bank in Fombori, Mali*. Thesis submitted to the faculty of the department of anthropology, degree Master of ARTS, graduate collège, University of Arizona, 2003.

99 Cet article publié par Alassane Waongo en 2007 (*op. cit.*) reprend les éléments d'un rapport d'évaluation du projet pilote de la banque culturelle de Fombori effectué en 2002, sous la responsabilité d'El Hadji Mbaye Gueye, soit après cinq années de fonctionnement. Notons que l'article d'ALDIUOMA, MORY, *op. cit.*, reprend également assez largement ce rapport sans pour autant le citer explicitement.

mobilisons donc largement ces deux publications pour présenter les principaux points d'évaluation de ce projet pilote.

En 2002, la collection du musée villageois (issus de la collecte effectuée également sur treize villages voisins) comptait 440 objets (*cf.* le tableau 1) répartis dans trois salles d'exposition<sup>100</sup> :

- une salle historique réservée à l'histoire Dogon, intégrant des artefacts archéologiques et des statues rituels;
- une salle dédiée aux femmes, présentant leurs bijoux les objets qu'elles utilisent pour leurs travaux (pots,alebasses, objets domestiques...);
- une salle transculturelle regroupant des objets issus de diverses ethnies peuplant le pays Dogon.

Il nous semble que la banque culturelle de Fombori peut être assimilée à un « musée vivant » au sens où les objets collectés ne sont pas déconnectés de « leur réalité » car chaque fois qu'ils célèbrent un rite, les propriétaires peuvent les utiliser. Ainsi les objets culturels qui restent solidement insérés dans le circuit symbolique de la communauté ne sont pas, selon l'expression de Jacques Hainard, « vitrinifiés<sup>101</sup> ».

De plus il nous semble fondamental de préciser que l'un des aspects les plus importants de la banque culturelle de Fombori est lié à la documentation qui accompagne chaque objet collecté. C'est ainsi qu'en 1998, le président et le coordinateur de la banque culturelle ont travaillé avec des membres du corps des volontaires pour la paix pour enregistrer le maximum d'informations issues de la tradition orale. L'ensemble de cette documentation liée tant au patrimoine matériel qu'immatériel constitue une ressource fondamentale pour les générations futures.

*« We must keep the objects that we have inherited for our children and grand children. That way they will be able to study our culture and learn how our ancestors lived before us. Our heritage is something that we must respect and guard well. Today people are engaged in the religion of islam, but it's no good to abandon the traditions of the past. The future happiness of our people will be determined by the strength of our connection to the past<sup>102</sup>. »*

*« When I am younger we had so many things here. There were all kinds of statues that people used to make sacrifices, but I hardly see those anymore. People have sold them for money. If you went up on the cliff in those days you could find objects left by the Tellem in the rock spaces. Now there are still bones there, but the objects are gone. I am glad that we have a Culture Bank now because it is a place where we can save what is left here and remember the old ways. I was surprised when I saw so many things in the Culture Bank. People used to keep those things hidden away in their houses where no one could see them. Now we have a place that helps us look back and reflect on our past history instead of losing it<sup>103</sup>. »*

100 DEUBEL, *op. cit.*, 2003, p. 51 ; WAONGO, *op. cit.*, p. 224.

101 HAINARD J., « La revanche du conservateur », in HAINARD J., KAEHR R. (dir.), *Objets prétextes, objets manipulés*, Neuchâtel, musée d'Ethnographie, 1984.

102 Sculpteur de Fombori âgé de 60 ans, in DEUBEL, *op. cit.*, p. 71.

103 Patriarche de Fombori, in DEUBEL, *op. cit.*, p. 72.

Tableau 1. **Type d'objets de la banque culturelle de Fombori recensés en 2002** <sup>104</sup>

<b>Bijoux (colliers de perles, bracelets en bronze, bracelets de cheville)</b>	<b>195</b>	<b>44 %</b>
Gourdes	57	13 %
Objets domestiques	40	9 %
Harnachement chevaux	32	7 %
Vêtements	22	5 %
Statuettes en bois	22	5 %
Armes	16	4 %
Objets rituels	14	3 %
Pilliers de Toguna	10	2 %
Instruments de musique	9	2 %
Artefacts archéologiques	7	2 %
Poterie	7	2 %
Masques	5	1 %
Jeux	3	1 %
Métier à tisser	1	
<b>Total</b>	<b>440</b>	<b>100 %</b>

Selon Deubel <sup>105</sup>, de 1997 à juillet 2002, 451 prêts ont été attribués à 700 demandeurs (60 % de femmes et 40 % d'hommes ce qui correspond à 44 % de la population totale de Fombori) pour une somme totale de 6,540,02 F CFA. Le taux de remboursement (avec 3 % de taux d'intérêt par mois) était de 94 % <sup>106</sup>. 57 % des bénéficiaires ont utilisé ces prêts pour créer de nouvelles activités <sup>107</sup>. Les activités de la caisse de microcrédits se répartissaient en trois systèmes de prêts :

- des prêts individuels d'un montant de 20 000 à 25 000 CFA ;
- des prêts collectifs (objet déposé par un collectif) d'un montant de 20 000 à 40 000 CFA remboursable en six mois ;
- des prêts pour des objets de grande valeur d'un montant de 20 000 à 60 000 CFA remboursable en six mois <sup>108</sup>.

Amadou Aya, président du comité de direction de la banque culturelle, a organisé une série de cours d'alphabétisation accueillant, de 1998 à 2001, 104 personnes âgées de 16 à 38 ans dans le dialecte local Dogon, Jam-si <sup>109</sup>. Deux ateliers de sculptures sur bois furent organisés à Fombori en 1999 par un sculpteur Dogon provenant du village de Kono, distant d'environ 25 km au sud de Fombori. La banque culturelle a également financé deux ateliers de formation en fabrique de

104 D'après Deubel, *op. cit.*, 2003, p. 52 et Deubel, *op. cit.*, 2006, p. 123, repris dans KEITA, *op. cit.*, 2007, p. 123.

105 DEUBEL, *op. cit.*, 2003, p. 48. Cette évaluation financière des activités de la banque culturelle de Fombori a été effectuée par Ms Tara Flynn Deubel de l'université Arizona dans le cadre de son *Master of Arts* (USA).

106 *Ibid.*, p. 49.

107 WAONGO, *op. cit.*, p. 233.

108 *Ibid.*, p. 225.

109 Ces cours destinés à un groupe d'environ vingt personnes avaient lieu trois fois par semaine le soir pendant trois mois.



savon traditionnel. Enfin elle a contribué au financement, en 2000, d'une boutique dans la capitale régionale de Mopti pour deux femmes potières de Fombori<sup>110</sup>.

Il serait ici impossible de présenter l'ensemble du bilan analytique proposé dans ce rapport d'évaluation, et nous proposons de regrouper dans le tableau 2 les principaux bénéficiaires qui ont été mentionnés sur le plan économique, social et culturel. Si, à la lecture de ce tableau, on peut prétendre que le projet de la création de la banque culturelle de Fombori a été un succès indéniable ce qui a conduit les responsables, à l'aide de membres du corps des volontaires de la paix, à organiser des échanges avec d'autres villages des cercles de Bandiagara, Kati, Kora, Loulouni, Bougouni et Dioila<sup>111</sup> il ne faudrait pas pour autant laisser croire qu'aucun obstacle ou échec n'a été observé.

Plusieurs dysfonctionnements portent sur la mauvaise gestion des collections par manque de matériels appropriés, de salles de réserves adaptées, de personnels qualifiés, et de politique de collectes d'objets<sup>112</sup>. Le plus gros échec à nos yeux de cette banque culturelle, est le fait que les habitants perçoivent bien plus la banque culturelle comme une caisse villageoise de microcrédits que comme un outil de préservation du patrimoine culturel<sup>113</sup>.

Tableau 2. **Impact de la banque culturelle de Fombori sur le plan économique, social et culturel de 1997 à 2002**<sup>114</sup>

<b>Plan économique</b>	Prêts utilisés pour diversifier activités agricoles, commerce de céréales (mil, sorgho, fonio) pour les femmes et de bétail (moutons, chèvres, bœufs) pour les hommes. relance des associations de femmes qui sont devenues productrices de savon de beurre de karité. (5 formées en 2002 et 6 nouvelles demandes) Création d'ateliers de sculpteurs de bois, (4 en 2002) Taux de remboursement des prêts de 93 %, et le fonds des prêts a augmenté de 600 % Depuis 1999 la banque culturelle est devenue administrativement et financièrement autonome
<b>Plan social</b>	Banque culturelle évolue en forum de rencontres Importance de la fréquentation des cours d'alphabétisation (110 personnes), dont 40 femmes qui ont appris à lire et écrire leur langue locale le Jam.
<b>Plan culturel</b>	Intérêt croissant pour l'histoire du village, coutumes et rites redynamisés Rayonnement plus important des fêtes culturelles organisées à Fombori, 7 villages en 1997 21 en 2000 Initiation en 1998 de 17 jeunes au théâtre d'engagement (fonctionnement banque culturelle, conservation environnement, prévention VIH, MST, planning familial) 21 villages voisins participent aux activités de la banque culturelle et 11 villages environnants ont bénéficié de prêts. Le musée à reçu et documenté 450 objets

110 DEUBEL, *op. cit.*, 2003, p. 55 ; repris pour partie par WAONGO, *op. cit.*, p. 234.

111 DEUBEL, *op. cit.*, 2003, p. 55.

112 WAONGO, *op. cit.*, p. 246-247.

113 *Ibid.*, p. 247.

114 D'après DEUBEL, *op. cit.*, p. 56-58 et WAONGO, *op. cit.*, p. 241- 244. Les chiffres annoncés ne sont pas toujours semblables, dans ce cas nous avons privilégié ceux de Deubel qui a passé de longs mois sur place et dont il semblerait bien que Waongo, qui n'a passé que quelques jours sur place, s'inspire le plus souvent sans toujours citer ce travail préalable.

Néanmoins, le succès avéré de cette première banque culturelle a conduit la Banque mondiale à allouer la somme de 210 000 \$ à l'ACCF en 2001 pour permettre en 2003 la création de deux nouvelles banques culturelles au Mali, celle du cercle de Diola à Dégnekoro et celle du cercle de Bougouni à Kola<sup>115</sup>. Les prêts alloués dans les deux premières années sont présentés dans le tableau 3.

Tableau 3. **Statut du microcrédit dans les villages pilotes, mai/septembre 2004**<sup>116</sup>.  
**Les montants présentés sont en CFA**

	<b>Degnekoro</b>	<b>Kola</b>
Femmes	70 crédits moy. 16,957 F CFA	54 crédits moy 26,019 F CFA
Hommes	64 crédits moy. 24,070 F CFA	28 crédits moy. 33,036
<b>Total</b>	<b>134 crédits</b> <b>moy. 20,354 F CFA</b>	<b>82 crédits</b> <b>moy. 28,415F CFA</b>

Ces deux nouvelles banques culturelles soulignent un autre dysfonctionnement. En effet, bien que basé sur le principe du développement local, ces banques culturelles reproduisent la hiérarchie sociale du village. Ainsi, à Degnekoro et Kola, villages traditionnels Bamanan animistes, « les hommes sont des chefs de culte et ils possèdent donc plus d'objets culturels que les femmes. Leurs objets ayant une valeur historique supérieure à ceux des femmes, ils reçoivent, comme le veut le règlement, des prêts supérieurs à ceux accordés aux femmes<sup>117</sup> ».

Comme à Fombori, ces activités de microcrédits ont été génératrices de nouveaux revenus et Keita<sup>118</sup> précise que pour la banque culturelle de Kola 131 prêts effectués auprès des femmes leur ont permis de créer des petits commerces de céréales, poissons, élevage de poules, caprins et ovins ; et 88 prêts auprès des hommes leur ont permis d'embaucher du personnel pour développer leur activité, ou acheter des engrais, des boeufs de labour, des céréales... La somme totale de ces prêts s'élevait à 6 714 500 CFA, les intérêts (3 %) ont permis à la population d'investir 390 000 CFA (création d'un puits à grand diamètre (300 000 CFA, participation aux frais de funérailles d'un patriarche du culte du Komo (50 000 CFA), financement d'une césarienne d'une habitante du village (40 000 CFA). Il est intéressant

115 Dans YATTARA A., « L'expérience des Banques culturelles du Mali : une action innovante en matière de gestion du patrimoine adaptée au contexte africain », in BATTISTI J. (ed), *Que reste-t'il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société*, Bordeaux, Edition Le Festin, 2013, p. 358-367. L'auteur précise que : « La Banque mondiale a mis à disposition les moyens financiers nécessaires pour la création de banques culturelles au Mali à travers sa foire aux initiatives innovantes appelées "development Marketplace". [...] En novembre 2003, un deuxième financement du *President's Contingency Fund* (PCF) de la Banque mondiale a permis la constitution d'une équipe d'experts maliens chargés de développer les capacités des trois premières banques culturelles du Mali et de promouvoir cette expérience. Cela a abouti à la création d'un document guide de la banque culturelle, à la production de modules de formation pour les communautés, d'un film documentaire retraçant les principes de création et de gestion d'une banque culturelle, et à la publication d'articles dans divers medias et revues à travers le monde ». Voir à ce sujet également Aldiouma B., Mory Y., « Les banques culturelles du Mali : une expérience porteuse d'espoir », *Africultures* (Réinventer les musées), n° 70, 2007, 248 p.

116 D'après KEITA, *op. cit.*, p. 18.

117 *Ibid.*, p. 19.

118 KEITA, *op. cit.*, p. 124.

de spécifier à cet égard que les directeurs des banques culturelles, lors du séminaire consacré aux activités de microcrédit dans les banques culturelles tenu à Porto Novo en 2013 (MAE/EPA/PlaNet Finance), ont reprécisé que les prêts ne devaient être octroyés que pour des activités génératrices de revenus et non pour des actions humanitaires. Mayor précise également que le financement, dans l'urgence par des prêts de la banque culturelle de Dimbal, des soins d'un parent malade, de mil pour nourrir la famille à la période de soudure... ne générerait aucun revenu ce qui a conduit à un très faible remboursement des fonds octroyés en 2008<sup>119</sup>.

C'est en effet en 2008 que la quatrième et dernière banque culturelle malienne (à ce jour) fut créée à Dimbal<sup>120</sup> dans le cercle de Dandiagara en pays dogon, elle fut financée par l'association dimmbal.ch suisse<sup>121</sup>. Cet organisme débloqua une première somme d'1 million de F CFA (environ 1 550 euros) pour démarrer les activités de microcrédits en 2008. Compte tenu des difficultés rencontrées (retard dans les remboursements et charges d'entretien de la banque culturelle), l'association dimmbal.ch suisse a attribué en 2011 un deuxième fonds de fonctionnement s'élevant à 2 millions de F CFA. Anne Mayor, présidente de cette association, précise dans le rapport d'activité de 2011, publié en mars 2012 que trois jours de formation (octobre 2011) dans le domaine de la gestion, de la documentation et de la communication ont permis d'initier un nouvel essor de la banque culturelle de Dimbal. Suite à cette sensibilisation, au dynamisme insufflé, presque chaque semaine de nouveaux objets sont venus s'ajouter à la collection, assortis ou non de microcrédits, et les enregistrements sur fiches documentaires et par photographies se sont faits de façon rigoureuse par Boureima Tessougué qui a par ailleurs débuté, avec le concours de l'association des anciens de la Commune et des chefs de village, un inventaire exhaustif documenté des biens culturels de la Commune, et surtout des piliers sculptés de toguna (abris à palabres de quartiers), très convoités par les antiquaires<sup>122</sup>. Ce constat souligne que de telles structures innovantes

---

119 Mayor et al., *op. cit.*, 2015.

120 Le projet de création de la BC de Dimbal a été lancé en 2006 avec la construction d'un vaste bâtiment en pierre et la formation du comité de gestion rassemblant douze délégués de plusieurs villages de la commune dont deux femmes. Ce comité a bénéficié de deux modules de formation de la part de spécialistes de l'APBC en 2006 et 2007. C'est au cours de l'année 2008 qu'a débuté réellement le fonctionnement de la caisse de microcrédit.

121 « Éric Huysecom et Anne Mayor, archéologues de l'université de Genève installés dès 1993 dans le village de Dimbal pour mener des fouilles archéologiques et des recherches ethnohistoriques en Pays dogon ([www.ounjougou.org](http://www.ounjougou.org)), ont discuté régulièrement avec les habitants de leurs besoins et avec le premier maire de Dimbal, Paul Sodio, des difficultés de mise en œuvre des projets de développement dans sa commune. Ils se sont engagés au coup par coup dans différentes actions, puis, avec des amis médecins, ont créé en 2002 à Genève l'association dimmbal.ch. Le but était de rechercher des fonds en Suisse destinés à aider la commune de Dimbal à mener des projets de développement dans les secteurs éducatif, sanitaire, économique et culturel, avec le souci de leur appropriation par les populations et de leur durabilité. » (MAYOR A. et al. (a), *op. cit.*). Pour une présentation précise du cadre de création de cette banque culturelle et de l'évaluation de son fonctionnement voir cet article.

122 « L'une des actions importantes de l'année a été la sauvegarde du toguna de Sadia, l'un des villages voisins de Dimbal, et sa reconstruction dans la cour du centre culturel. En effet, le superbe toguna de Sadia, situé en face de la mosquée (photographié ci-dessus par A. Gallay en 1998), a vu ses piliers sculptés remplacés par des piliers non sculptés en 2010, puis vendus un à un par les responsables de quartiers à des antiquaires locaux pour réparer une pompe en panne ou augmenter le stock de la banque céréalière du village. Des négociations avec les villageois de Sadia et la Mission culturelle de Bandiagara ont permis de trouver un accord pour documenter et reconstruire ce bien culturel menacé à Dimbal, à 5 km de son lieu d'origine. » (Lettre d'information annuelle de l'association dimmbal.ch, faisant office de rapport pour l'année 2011, mars 2012, p.7.

ne peuvent pas se développer de façon pérenne sans un accompagnement tant technique que financier pour permettre aux populations de prendre conscience de la valeur de leur patrimoine et donc de la nécessité de le conserver au mieux au sein de leur village.

Revenons quelques années auparavant pour prendre en compte la création de nouvelles banques culturelles hors du Mali. Le 16 février 2007, l'École du patrimoine africain (EPA) et le MAE lançaient le fonds de solidarité prioritaire « Les musées au service du développement » pour encourager la mise en œuvre de politiques des publics capables d'accroître ou de relancer la fréquentation dans les musées et institutions assimilées.<sup>123</sup>

Au total vingt-trois participants venus de dix pays (Bénin, Burkina Faso, Cameroun, Côte d'Ivoire, Guinée Conakry, Mali, Mauritanie, Niger, Sénégal et Togo) ont participé à ce séminaire régional sur les banques culturelles<sup>124</sup>.

Tableau 4. **Projets de création de banques culturelles étudiés lors du séminaire de Sévaré**<sup>125</sup>

- Trois projets de création au Bénin
- Adjarra (ville dont l'économie est majoritairement basée sur l'artisanat en vue de lutter contre le pillage et la vente illicite d'objets qui s'observe dans la région.
- Département du Donga
- Région d'Agonlin dans le Zou
- Village de Compaya, Guinée.
- Site de Koutamakou, Togo.
- Banque culturelle consacrée aux objets archéologiques issus de fouilles, en vue de la protection du patrimoine archéologique de la région. Mauritanie
- Site archéologique et objets artisanaux à Amakotchi (Côte d'Ivoire).
- Delta du Niger pour les Peulh (Niger).
- Écomusée dans la région des Sonrhaï (Niger).
- Village sénégalais avec l'association de femmes dénommée DJIDJO (Ilevezvous)
- Banque culturelle dans la région des Baka primaires, des pygmées de Fambpti afin de les amener à préserver leur culture en perte. Cameroun)
- Création caisse de micro-crédits à côté d'un musée communautaire (Burkina faso)

Les échanges entre coordonnateurs, acteurs de banques et les participants ont porté principalement sur « la problématique de la participation des femmes dans la vie des banques culturelles, la place des objets sacrés dans les banques culturelles, le site opportun pour la construction d'une banque culturelle, les démarches

123 Programme Msd financé par le ministère français des Affaires étrangères sur un Fonds de solidarité prioritaire (FSP) Toffoun D., (2008) Rapport général n° 07 (résumé) séminaire régional sur les banques culturelles du Mali Sévaré, Mali, du 10 au 14 mars, ministère des Affaires étrangères France, École du patrimoine africain, 8 p.

124 TOFFOUN D., « Rapport général n°7 (résumé) », séminaire régional sur les banques culturelles du Mali Sévaré, Mali, du 10 au 14 mars, ministère des Affaires étrangères (France), École du patrimoine africain, 2008, p. 2.

125 D'après *Ibid.*, p. 6.

à suivre avec une communauté pour la mise en place d'une banque culturelle et les crédits accordés : périodicité et taux d'intérêt ; critères d'éligibilité d'accès<sup>126</sup> ».

En 2009, Aldiouma Yattara et Nayondjoua Djanguenane se sont rendus à Koutammakou, au Togo, pour procéder à l'étude complète de faisabilité du projet banque culturelle dans le pays Koutammakou<sup>127</sup>. Cette mission avait pour objet de : « Formuler les recommandations requises pour les réaménagements éventuels qu'il conviendrait d'apporter au projet et pour sa mise en œuvre harmonieuse et efficiente tout en élaborant le planning de son exécution. » Selon les responsables du projet, « c'est sur ces résultats qu'une convention de financement a été signée entre la structure de gestion du site et l'EPA pour la mise en place effective de la banque culturelle de Koutammakou<sup>128</sup> ».

Durant la même année, une autre Mission exploratoire a été réalisée en pays Tanéka, Commune de Copargo, Département de la Donga, Bénin par Mrs Sédéhou Edouard Koutinhoun et Ismailou Baldé de l'École du patrimoine africain accompagnés de Mr Aubin Hounsinou, historien<sup>129</sup>. Cette mission avait pour objet « d'effectuer une étude exploratoire du patrimoine culturel du pays Tanéka, de rencontrer les autorités traditionnelles et administratives de Copargo et, si possible d'échanger avec elles et examiner la possibilité de créer dans le milieu Tanéka un musée communautaire ou une banque culturelle ». Selon les responsables du projet, compte tenu du fait que le pays Tanéka dispose d'énormes potentialités matérielles et immatérielles susceptibles de favoriser la création d'une banque culturelle, il a été décidé d'organiser une mission technique de deux experts sur le terrain pour effectuer une étude complète de faisabilité du projet banque culturelle en pays Tanéka<sup>130</sup>.

Cette politique de coopération a donc permis à l'École du patrimoine africain, en 2010, d'appuyer la création de deux nouvelles banques culturelles, celle de Koutammakou au Togo inaugurée en 2011, et celle de Tanéka au Bénin inaugurée en 2012<sup>131</sup>. Le site de Koutammakou est intéressant, car cette banque culturelle a été créée suite au classement du site sur la liste du patrimoine mondial. Les composantes retenues du site pour ce classement avaient été, selon Joffroy et Janguenane<sup>132</sup> :

- la takienta ou habitat traditionnel ;
- le sanctuaire du serpent ou fawaafa ;
- les bosquets, lieux ou forêt sacrés ;
- les rites initiatiques : difuani, dikountri ;
- les jeux : tir à l'arc, lutte.

---

126 *Ibid.*, p. 3.

127 Mission réalisée du 20 au 27 janvier 2009 dans le cadre du Programme Msd financé par le ministère français des Affaires étrangères sur un Fonds de solidarité prioritaire (FSP).

128 Rapport annuel MSD 2009, p. 8

129 Mission réalisée du 1<sup>er</sup> au 4 septembre 2009 dans le cadre du Programme Msd financé par le ministère français des Affaires étrangères sur un Fonds de solidarité prioritaire (FSP).

130 Rapport annuel MSD 2009, p. 8.

131 YATTARA A., « L'expérience des banques culturelles du Mali : une action innovante en matière de gestion du patrimoine adaptée au contexte africain », in BATTISTI J. (ed.), *Que reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société*, Bordeaux, Édition Le Festin, 2013, p. 358-367, p. 366.

132 JOFFROY T., DJANGUENANE N., *Koutammakou le pays Batammara*, Éditions les amis du patrimoine, CRAterre éditions, 2005.

Pour obtenir l'inscription sur la liste du patrimoine mondial, un travail préalable important avait été réalisé avec les populations pour analyser les forces et faiblesses du site tant du point de vue du patrimoine, que d'aspects liés au développement local (voir le tableau 5). C'est également ce lien entre valorisation patrimoniale et développement qui est souligné par Lazare Eloundou, spécialiste du Programme centre du patrimoine mondial de l'Unesco section Afrique : Cette « inscription en 2003 du “Koutammakou”, le pays des Batammariba », sur la liste du patrimoine mondial de l'Unesco est une fierté pour le Togo et plus largement pour toute l'Afrique subsaharienne. Cette décision est particulièrement forte, car elle engage une meilleure reconnaissance d'une catégorie de patrimoine culturel auquel la majorité des Africains s'identifie. [...] Au-delà du souci des Batammariba de conserver leur culture, l'expression de leur diversité culturelle, mais aussi de leur volonté de voir l'Unesco et la communauté internationale les aider à conserver intactes leurs valeurs face aux agressions du monde moderne, il serait peut-être bon que les décideurs s'inspirent de certaines de leurs connaissances pour enfin trouver les solutions aux problèmes de développement du continent africain et à la lutte contre la pauvreté<sup>133</sup>. »

Cependant si l'inscription du site a eu des conséquences positives pour le développement touristique, elle s'est révélée en contrepartie néfaste en termes de protection du patrimoine matériel car elle a induit une accélération notoire de l'achat à des prix très modiques d'objets culturels auprès des populations pour qui cela constituait une source de revenus. De façon assez paradoxale, c'est la raison pour laquelle les responsables de cette communauté ont souhaité adjoindre à cette inscription sur la liste du patrimoine mondial de l'Unesco, la création d'une banque culturelle. Selon Yattara<sup>134</sup>, cette expérience a eu des bénéfices notoires car elle a induit une prise de conscience des populations sur la nécessité de sauvegarder leur patrimoine culturel, ce qui a permis lors de la première année d'exercice de collecter 520 objets culturels dont une centaine ont été mis en exposition dans le musée de la banque culturelle. Il est intéressant à ce sujet de noter que sur 1 511 visiteurs à l'année, ce sont 1 242 habitants qui ont fréquenté ce musée, ce qui traduit un intérêt réel pour la valorisation de leur patrimoine local, intérêt bien supérieur aux modestes gains induits par les recettes des 269 visiteurs payant un droit d'entrée (voir le tableau 6). Les revenus des intérêts des prêts des microcrédits ont par ailleurs permis l'entretien régulier de l'habitat traditionnel, la takienta, par ces mêmes populations qui ont, dans ce cas bénéficié également d'un soutien financier de la Fondation Prince Claus pour la reconstruction des tatas endommagées par les pluies. Cependant il faut noter un obstacle important à la pérennisation de ce projet car contrairement à d'autres banques culturelles, les réserves s'amenuisent par faiblesse des remboursements des prêts. Nous tenons cependant à préciser que lors du séminaire à Porto Novo, les directeurs se sont dits globalement « satisfaits » du taux de remboursement supérieur à 90 %.

133 Extrait de la préface de Lazare Eioundou, dans JOFFROY, DJANGUENANE, *op. cit.*, p. 3.

134 YATTARA, *op. cit.*, 2013.



Tableau 5. **Valeurs du site de Koutammakou, forces, faiblesses, menaces et opportunités in : Koutammakou le pays des Batammariba – ceux qui façonnent la terre – plan de conservation et de gestion 2002/2012, préparé par Kadanga Kodjona, Directeur général de la culture, Nayondjoua Djanguenane, Directeur national des musées, Kossi Wowui, Direction du tourisme, Roger N’Po Tanti, Association des jeunes volontaires pour le développement communautaire, Thierry Joffroy, responsable patrimoine CRATerre-EAG. Programme Africa 2009, Fonds du patrimoine mondial, 2002, p. 43**

Domaines	Forces	Faiblesses	Menaces	Opportunités
<b>Site</b>	Connu et reconnu	Faible reconnaissance internationale		Nomination au Patrimoine mondial
<b>Documentation du site</b>	Existante	Disponibilité trop faible de la documentation	Méconnaissance des risques de destruction	Recherches
<b>Construction et rénovation habitat et sites</b>	Site toujours authentique, savoirs faire existants	Coût de construction Manque bois Entretien lourd	Pluies battantes, termites, incendie, orientation sur nouveaux types de construction	
<b>Environnement</b>	Bonne connaissance de la population	Prélèvements journaliers	Pression humaine	Programme de reboisement
<b>Chasse et pêche</b>	Conservation dans certaines zones tabou		Pêche par empoisonnement	Nouvelles techniques
<b>Agriculture élevage</b>	Variétés des espèces traditionnelles	Agriculture de rente avec le coton	Appauvrissement des terres, érosion des soles, vols de bétail	Développement de nouvelles cultures de rentes
<b>Pharmacopée traditionnelle</b>	Toujours utilisée	Dénigrement par praticiens modernes	Disparition espèces végétales	Reconnaissance officielle des tradithérapeutes
<b>Conditions d'accès</b>		Enclavement de Koutougou, relief	Pluies	Nouveau programme routier
<b>Mécanisme de gestion</b>	Gestion traditionnelle		Influences extérieures	Poursuite du travail collectif
<b>Protection institutionnelle</b>		Loi peu adaptée		Nomination d'un responsable du site
<b>Protection traditionnelle</b>	Transmission par initiation	Enseignement scolaire	Dénigrement par nouvelles religions	
<b>Religions</b>	Force de la religion traditionnelle		Dénigrement par prosélytismes	
<b>Éducation enseignement</b>		Initiation en période scolaire	Mise en exergue de valeurs non adaptées	Recommandations existantes mises en application
<b>Organisation, gestion tourisme</b>	Intérêt du site, revenus financiers	Pas d'organisation réelle, initiatives isolées	Tourisme non respectueux Jalousie	Développement de nouveaux produits
<b>Promotion et valorisation</b>	Sites Web	Peu de produits à vendre		Musées, posters ; cartes postales... Artisanat
<b>Artisanat</b>	Variété de savoir faire	Peu de produits	Abandon	Création de nouveaux produits
<b>Arts et traditions</b>	Danse, musique, tir à l'arc		Abandon par les jeunes	

Tableau 6. **Données statistiques des visites au musée communautaire de la banque culturelle du Koutammakou (année 2012)** <sup>135</sup>

Visiteurs	Janvier	Février	Mars	Avril	Mai	Juin	Juillet	Août	Septembre	Octobre	Novembre	Décembre	Total
Public scolaire enfants gratuit	88	75	117	43	23	39	72	98	87	70	81	68	<b>861</b>
Adultes non batamari	18	11	28	6	10	8	34	41	22	31	28	32	<b>269</b>
Batamari gratuit	34	13	38	44	29	23	34	55	39	18	21	33	<b>381</b>
<b>Total</b>	<b>140</b>	<b>99</b>	<b>183</b>	<b>93</b>	<b>62</b>	<b>70</b>	<b>140</b>	<b>194</b>	<b>148</b>	<b>119</b>	<b>130</b>	<b>133</b>	<b>1511</b>

Dans le prolongement de l'expérience menée dans le cadre du FSP « Musées au service du développement en Afrique subsaharienne » achevée en 2010 et de la rencontre « Les musées entre enjeux identitaires et enjeux économiques » tenue les 10 et 11 décembre 2012, à l'initiative du MAE, de l'École du patrimoine africain (EPA) et du Museum national d'histoire naturelle (MNHN), un atelier a été organisé à l'École du patrimoine à Porto Novo les 28 et 29 mai 2013. Les partenaires étaient l'École du patrimoine de Porto Novo, PlaNet Finance, le réseau des SCAC et instituts français de la zone concernée <sup>136</sup>.

C'est donc suite à un contexte politique très difficile <sup>137</sup>, qui a mis en évidence la fragilité des banques culturelles au niveau de la pérennisation des prêts par la baisse des remboursements, due à l'absence d'apport financier lié au tourisme d'une part et la baisse des activités agricoles d'autre part qu'a émergé l'impérieuse nécessité de les consolider et d'analyser les conditions d'une mise en réseau afin de les préserver.

135 Source banque culturelle de Koutamakou, BADOUALOU KARKA A. « La banque culturelle comme instrument de mobilisation des populations sur un site du patrimoine mondial en danger : la banque culturelle du Koutammakou », in *Les musées entre enjeux identitaires et enjeux économique*, ministère des Affaires étrangères (MAE), l'École du patrimoine africain (EPA) et le Museum national d'histoire naturelle (MNHN), les 10 et 11 décembre 2012.

136 Étaient présents à cet atelier : Danièle Wozny, directrice du patrimoine mondial à la Direction générale de la mondialisation MEADI France; Luc Fabre, chef du SCAC, accompagnée de Mme Bahamba Kpakou Batchoimou et de Mlle Céline Tastet; Baba Keita, directeur accompagné d'Édouard Koutinhoun, Diane Toffoun, Adé Alaofe, Ismailou Balde et Mariam Chitou; Aldioua Yattara, directeur du musée du Sahel; Luc Fabre, chef du SCAC Cotonou, Tchakodo Ouro-Koura, coordinateur National PlaNet Finance, Eloise Orange, chargée de mission PlaNet Finance. Les banques culturelles étaient représentées par Alassane Zoumarou, coordonnateur BC Tanéka; Abdoulaye Kpamla, trésorier chargé du volet microcrédit BC Tanéka; Alizim Badoualou Karka, coordinateur BC Koutammakou, Yéni N'pohyetouho, secrétaire administratif BC Koutammakou, Alou Cisse coordinateur BC Fombori, Hamidou Tessougou coordinateur BC Dimbal.

137 La crise sans précédent que traverse depuis près d'un an le Mali, dont le Nord est occupé par les islamistes armés, a d'énormes répercussions économiques et sociales, notamment à Bamako, capitale en partie désertée par les étrangers où le chômage s'accroît et où les prix flambent. « L'économie malienne traverse une période difficile. Déjà en difficulté à cause de la très mauvaise récolte de 2011-2012, elle a beaucoup souffert du coup d'État de mars 2012 et de ses retombées », notait récemment le Fonds monétaire international (FMI) à l'issue d'une mission de deux semaines à Bamako (in « Mali : entre troubles politiques et occupation du Nord, l'économie en chute libre », Jeuneafrique. com, 24 décembre 2012 à 12 : 07).

Les conclusions de ces journées<sup>138</sup> ont permis de souligner « une vraie implication des Banques Culturelles dans la mise en œuvre des activités de microcrédit, en particulier au Bénin où est assuré un suivi régulier des bénéficiaires. [...] Cependant les Banques Culturelles interviennent pour l'instant à une échelle très restreinte : prêts de 20 000 CFA en moyenne, pour un total d'environ 1 000 bénéficiaires à Fombori au Mali et moins de 100 respectivement au Togo et au Bénin ». Les responsables de PlaNet Finance ont par ailleurs souligné l'absence d'un cadre formel encadrant l'activité de microcrédit des banques culturelles car elles ne possèdent pas l'agrément prévu par la réglementation microfinance au sein de la zone de l'Union monétaire de l'Afrique de l'ouest (UMOA). Si cette formalisation est apparue prématurée pour les participants, car les Banques culturelles ne remplissent pas à ce jour les conditions d'agrément comme le fait de pouvoir montrer la viabilité de la structure sur cinq ans, les responsables de PlaNet Finance ont souligné que cette dernière sera indispensable dans la perspective d'une croissance du réseau et d'une recherche de financements auprès des bailleurs institutionnels. Il semble bien que cette nécessaire maîtrise des caractéristiques des activités de microcrédit soit indispensable pour assurer, dans le long terme, le fonctionnement des banques culturelles. Ceci induit inévitablement « un fonctionnement plus professionnel du processus d'octroi des crédits (montant, durée, échéancier de remboursement) et de suivi des remboursements (mieux accompagner les bénéficiaires pour les aider à formuler un vrai projet dans le temps, leur permettant une augmentation de leurs revenus) ». Eloïse Orange précise également dans ce rapport que « la rentabilité de la banque culturelle ne devrait pas se limiter au seul équilibre financier (charges = revenus) mais être assez élevée pour entraîner une croissance de la structure et permettre ainsi de servir la demande croissante des bénéficiaires (objectif de pérennité de la structure) ».

Initiées par les populations locales sur la base d'un fonctionnement communautaire, dont les acteurs et gestionnaires sont des bénévoles, les premières banques culturelles rencontrent donc actuellement des problèmes inhérents à leur développement. Elles ne sont toujours pas réellement reconnues officiellement<sup>139</sup>, et la nécessaire professionnalisation des acteurs tant sur les aspects de gestion du microcrédit que sur les aspects de gestion (inventaire, conservation) et de la valorisation du patrimoine (médiation, interprétation) risque fort de dénaturer l'esprit de cette innovation. Tout à fait conscients de ces problèmes, les directeurs de banques culturelles existantes ont souhaité créer une sorte d'« arc culturel » formé par la mise en réseau des six banques culturelles existantes pour les désenclaver et pouvoir activer plus facilement des réseaux de solidarité : création d'une plateforme numérique d'échanges entre banques en langues vernaculaires et en français,

---

138 Voir Éloïse Orange, « Atelier de réflexion sur les banques culturelles. Compte rendu des échanges sur le volet microfinance des banques culturelles ». Atelier organisé à l'École du patrimoine africain à Porto Novo, les 28 et 29 mai 2013. Les partenaires étaient l'École du patrimoine de Porto Novo, Planet Finance, le réseau des SCAC et instituts français de la zone concernée. Planet Finance, document non publié, 3 pages.

139 Voir WOSNY, *op. cit.*

voire en anglais. Selon les échanges qui ont eu lieu à cet égard (tant à Paris 2012 qu'à Porto Novo 2013) cet arc culturel devrait être susceptible à la fois :

- de consolider des identités et des repères culturels, dont la perte, aggravée par la pauvreté risque d'inciter des populations à se réfugier dans des valeurs ou des idéologies de substitution qui accompagnent souvent les forces d'occupation;
- de lutter contre le trafic illicite de biens culturels;
- de créer ou de maintenir une dynamique de développement;
- de créer les outils d'une solidarité inter État et avec le reste du monde à travers les trois éléments constitutifs d'une banque culturelle : un musée, un organisme de microcrédit, un centre culturel au sens large (alphabétisation, formation, manifestations, etc.).

Malgré le grand intérêt de ces banques culturelles d'une part et d'autre part les aides qu'elles ont pu d'ores et déjà obtenir, leur condition de survie est en effet à ce jour très menacée. L'une des premières difficultés est liée à l'entretien des bâtiments qui ont été le plus souvent réalisés avec les méthodes traditionnelles. Ainsi les pluies importantes de 2009 ont largement altéré le toit des banques culturelles de Diola, Dégnekore et Kola ou malgré des travaux réalisés en 2009 le bâtiment s'est effondré en 2010<sup>140</sup>; ce qui a induit une destruction importante de la documentation et une moindre confiance des habitants à y déposer des objets<sup>141</sup>. La banque culturelle de Fombori, la plus ancienne, a dû également faire face à de nombreux travaux d'entretien de son bâtiment réalisé en argile (banco)<sup>142</sup>. La situation de conflits armés au Mali, a enfin considérablement altéré le fonctionnement de ces banques culturelles tant par les pillages réalisés au nord du pays que par la baisse induite sur les activités des populations qui ne pouvaient en conséquence rembourser leur prêt.

Dans le cadre de cet accord de mise en place d'un réseau de partenariat et d'entraide pour mieux assurer la survie des banques culturelles du Mali, les responsables de l'association dimmbal.ch ont mandaté et financé une mission d'évaluation qui s'est déroulée du 10 au 24 avril 2014 dans les villages de Dégnekoro, Kola, Dimbal et Fombori<sup>143</sup>. En se basant sur les résultats de la mission d'évaluation de Tessougue et Cissé<sup>144</sup>, Mayor, Keita et Tessougue ont réalisé une première évaluation de la banque culturelle de Dimbal<sup>145</sup>. Nous ne pouvons ici reprendre l'ensemble de ce travail, mais nous souhaitons pointer deux aspects importants. Ces auteurs précisent que sur les 229 objets recensés par Tessougue et Cissé « plusieurs sont surprenants, voire inconnus, et ceci même dans une région réputée comme l'une des mieux connue en Afrique dans le domaine de l'art. Par ailleurs, la plupart

140 Les habitants de la commune de Kola s'étaient investis dans la création de cette BC en confectionnant plus de 60 000 briques qu'ils ont transportées sur le site.

141 TESSOUGUÉ B., CISSÉ A., *Rapport de mission pour l'évaluation sur les banques culturelles au Mali*, Rapport non publié à l'attention de l'association dimmbal.ch, 5 mai 2014, 18 p.

142 Pour soutenir cette banque culturelle, l'association dimmbal.ch qui finance depuis sa création la banque culturelle de Dimbal a financé la restauration des toits de la BC de Fombori au cours de l'été 2014.

143 Une mission composée de Boureima Tessougue, coordinateur local dimmbal.ch, membre de la banque culturelle de Dimbal, Alou Cissé, coordinateur de la banque culturelle de Fombori et Hamidou Sam, chauffeur.

144 TESSOUGUÉ, CISSÉ, *op. cit.*

145 MAYOR A., D. KEITA D., TESSOUGUÉ B., *op. cit.*, 2015.

appartiennent déjà au passé ». Ce constat est très encourageant et illustre l'une des principales réussites des banques culturelles en termes de conservation préventive du patrimoine local. Cependant il ne faudrait pas négliger les difficultés rencontrées, et les auteurs de cet article identifient, pour la banque culturelle de Dimbal, trois difficultés majeures :

- la mobilisation de la population de la Commune malgré les sensibilisations menées dès le tout début du projet. Plusieurs années après la construction du centre culturel, de nombreuses personnes n'y étaient jamais entrées et des rumeurs commençaient à courir, faisant état de cette structure comme d'un lieu de perdition ;
- la documentation des objets jugée dans les premiers temps très insuffisante car les responsables trop sollicités par d'autres tâches et/ou ne se sentant pas suffisamment concernés n'avaient collectés que quelques annotations ;
- difficulté de trouver une formule permettant l'autonomie financière de la banque culturelle, en l'absence d'apport financier lié au tourisme, ceci particulièrement dans le contexte de crise rencontré par le pays<sup>146</sup>.

Ces difficultés ne nous étonnent guère et sont révélatrices des phases successives d'émergence de ce projet. Les deux premières difficultés rencontrées liées à la phase d'éclosion du projet se rapportent à la phase de sensibilisation pour la préservation et la valorisation du patrimoine. Il n'est guère étonnant que cela nécessite du temps, et que l'ensemble de la population ne puisse se retrouver dans ce projet. Plus fondamentalement cela souligne l'impérieuse nécessité d'un accompagnement dans le temps pour permettre la « maturation » de ces banques culturelles. L'implication sur le long terme de l'association dimmbal.ch est à cet égard particulièrement pertinente. La troisième difficulté se réfère au deuxième objectif des banques culturelles, le développement local. Celle-ci semble plus complexe à résoudre, car elle nécessite la mise en place d'une politique de prêts plus rigoureuse : ne pas prêter de l'argent pour la consommation au risque d'entraîner un sur endettement des populations et *in fine* des remboursements trop aléatoires pour permettre le fonctionnement du système. Il sera intéressant de voir dans quelle mesure l'évaluation comparée des quatre premières banques culturelles conforte cette analyse<sup>147</sup>.

Nous avons tenté dans cet article d'analyser dans quels contextes les structures muséales africaines ont été instrumentalisées au service de la cohésion sociale et culturelle de jeunes états nations ou de communautés locales. Nous avons focalisé largement notre analyse sur l'émergence des banques culturelles en Afrique de l'Ouest. Ce projet très innovant qui origine d'une approche *bottom-up* de certaines populations locales répond directement à leurs préoccupations en proposant une solution alternative à la vente des objets culturels par la mise en place d'un microcrédit en faveur du développement économique des familles les plus modestes. Dix-sept ans ont passé depuis la création de la première banque culturelle au Mali et malgré l'intérêt réel de ces structures, nous pouvons regretter et nous interroger sur le manque manifeste d'intérêt des élus des pays de l'Afrique de l'Ouest, des responsables des ONG et des bailleurs de fonds puisque nous ne

---

146 *Ibid.*

147 Mayor A., Huysecom E., *op. cit.*, à paraître.

comptons que six banques culturelles à ce jour (*cf.* l'encadré de Danièle Wosny *infra*). Cependant, comme le souligne Leloup (à paraître) il est intéressant de préciser que le « groupe des Amis de la Culture et du développement » de l'Assemblée générale des Nations unies (France, Pérou et Unesco) qui travaille depuis deux ans à une prise en compte accrue du patrimoine culturel dans l'agenda du développement, mobilise à cet effet l'exemple des banques culturelles d'Afrique de l'Ouest. Défendant un point de vue bien plus optimiste sur le développement des banques culturelles y compris sur d'autres continents, et par sa démarche sociologique Mathilde Leloup<sup>148</sup> propose une analyse du multilatéralisme contemporain à la lumière des notions de coopération, d'interdépendance mais aussi de concurrence entre les acteurs de la scène internationale. Elle cherche ainsi à expliciter comment une initiative de si petite envergure a fait l'objet d'une réappropriation de la part des différents acteurs de la scène internationale et comment ce modèle parvient-il à concilier les objectifs d'un développement, tourné vers le progrès et l'avenir et ceux de la protection du patrimoine culturel, tourné vers la mémoire et le passé.

C'est donc sur cet optimisme que je souhaite conclure cette réflexion et je pense qu'il sera tout à fait pertinent, dans quelques années, d'analyser comment les populations locales sud américaines qui sont d'ores et déjà très impliquées dans la muséologie communautaire et participative vont s'approprier ce concept.

---

148 LELOUP M., *Les banques culturelles : penser la redéfinition du développement par l'art*, Paris, L'Harmattan, 2015.



## Les banques culturelles interrogent le musée

Danièle Wozny

Consultant Patrimoines culturels, responsable jusqu'en 2013  
du Pôle patrimoine mondial du ministère français des Affaires étrangères

Alors que se multiplient les projets de création de musées en Afrique, les colloques et rencontres pour répondre à la question : « *Quels musées pour l'Afrique ?* », le cas des banques culturelles reste isolé et ne suscite guère de réflexions et analyses. Phénomène d'autant plus étrange qu'elles fonctionnent, pour certaines, depuis plus de quinze ans, ont réussi à résister tant bien que mal au manque d'intérêt de la part des pouvoirs publics nationaux, des coopérations étrangères et des organisations internationales ; elles survivent en appui sur leurs seules ressources locales.

Comment expliquer ce silence, ce désintérêt alors qu'elles apportent des réponses concrètes et intéressantes aux questions soulevées régulièrement par l'Icom, Africom, l'Unesco ou les institutions européennes, sur la culture comme moteur du développement, sur la préservation des patrimoines et la lutte contre le trafic illicite de biens culturels, sur la valorisation des patrimoines naturels et culturels en appui et au profit des populations locales ?

Pour l'heure, plus de 1 000 objets ont été inventoriés et protégés à la banque culturelle de Fombori, plus de 600 dans celles de Kola, Degnèboro, Dimbal au Mali, plus de 500 dans celle de Koutammakou au Togo, et celle de Tanéka, au nord du Bénin constitue un fonds similaire. Le système de microcrédit fonctionne avec un taux de remboursement de plus de 80 %, des emprunts qui oscillent entre 3 euros et 150 euros pour appuyer le développement ou la création de petites entreprises génératrices de revenus pour les communautés villageoises : élevage de volaille, achat de chèvres, moutons, de matières premières pour tissage, poterie, menuiserie, de semences ou engrais, etc. Les petits centres culturels poursuivent leurs activités d'alphabétisation et de formation.

Les banques culturelles ont réussi à développer un espace de dialogue entre les communautés villageoises qui participent au projet (44 pour la banque culturelle de Fombori, au Nord du Mali), à faciliter les échanges entre les anciens et les plus jeunes, à aider les femmes à créer des activités génératrices de revenus.

Les banques culturelles sont des initiatives locales portées par les communautés villageoises et dont les acteurs et gestionnaires sont des « bénévoles ». Elles ne sont pas, pour l'heure, aidées par les institutions publiques et ne peuvent compter que sur les intérêts des prêts et les quelques fonds apportés par un tourisme que l'insécurité qui règne sur certains de ces territoires a tari, au Mali notamment. Les populations sont actrices de leur patrimoine et la banque culturelle est un dispositif de sécurisation et de valorisation des biens au service de la communauté qui, en outre, permet de lutter contre le trafic illicite et d'œuvrer à réduire la pauvreté au sein des villages. Nouvelle forme muséale qui conjugue patrimoine et développement, la banque culturelle est un instrument du développement dont les initiateurs sont aussi les utilisateurs et les bénéficiaires.

Le musée de la banque culturelle préserve les biens témoins et garants de l'identité des communautés qui constituent un territoire. L'objet de musée d'une banque culturelle présente deux caractéristiques :

sa « valeur » est son histoire. Par qui et pourquoi l'objet a été fabriqué ? À quoi servait-il et à quoi sert-il aujourd'hui ? Comment s'est-il transmis de génération en génération ? L'objet n'est pas une « œuvre » morte mais un témoignage, un support à un récit de vie, à une tradition.

L'objet de la banque culturelle n'est pas, à proprement parler, un objet de musée. Il n'en a pas tous les caractères. N'étant pas sorti de sa société d'origine, il n'a pas encore les nouveaux sens projetés sur lui par les divers publics qui se l'approprient dans les musées. De même, il n'a pas encore été soumis à l'épreuve de sa valeur marchande.

Le musée de la banque culturelle offre une riche et dynamique alliance patrimoine matériel/ patrimoine immatériel. Trace matérielle, l'œuvre existe dans la mémoire des acteurs locaux qui la transmettent par voix orale aux visiteurs. En fait, les gens sont le musée. Ainsi, l'animateur qui accompagne le touriste dans sa visite de la banque culturelle du Koutammakou, au Togo, se livre à une véritable « performance » pour que l'objet et son histoire se donnent à voir et à entendre ensemble et se construisent un nouveau devenir dans la mémoire des visiteurs. Œuvre performative, récit, chanson de geste... le travail de la mémoire est à l'œuvre dans son processus de perte et de transformation des informations originelles. Une autre histoire peut se construire et, ce, avec le visiteur.

Les banques culturelles sont des réservoirs d'identités ; elles regroupent et font dialoguer objets et récits qui témoignent des différentes identités des groupes qui composent le territoire. Instrument de paix sociale, d'ouverture à l'autre, elles contribuent à éviter le piège du repli sur soi, de la crispation identitaire facteur d'exclusion et de rejet. On pourrait aujourd'hui trouver avantage à mettre en réseau toutes ces banques culturelles, à les faire communiquer, à leur offrir la possibilité de se montrer et de montrer d'autres cultures.

Il est paradoxal de constater qu'une des expériences concrètes et prometteuses de « musée au service du développement » suscite si peu d'intérêt de la part des institutions nationales et internationales. On regrettera par exemple que le *Passeport Patrimoine*, réalisé à la demande de l'Unesco et destiné à attirer l'attention des forces armées au Mali sur les biens à protéger, ne mentionne pas les banques culturelles.

La pauvreté même de ces structures qui fonctionnent avec des budgets minuscules joue-t-elle contre elles ? Le musée ne pourrait s'accommoder de la pauvreté et le « musée communautaire » ne serait pas considéré à égale dignité avec un musée national ? L'assister dans ses efforts de développement aurait ainsi moins de visibilité politique ?

Ou bien est-ce la crainte que les banques culturelles ne consolident et valorisent des identités locales au détriment des identités nationales, comme si l'une excluait l'autre ?

Pourquoi ne les aide-t-on pas à avoir accès aux outils numériques, à professionnaliser le système de microcrédit, à protéger les droits de leurs biens, à s'ouvrir au monde ?

Il serait intéressant d'aller plus avant dans l'analyse de cette indifférence à des projets prometteurs qui, s'ils ne sont pas aidés, ne pourront survivre indéfiniment à des conditions politiques, climatiques et économiques difficiles.

Pour citer cet article :

Girault Y. (2016) Des premiers musées africains aux banques culturelles : des institutions patrimoniales au service de la cohésion sociale et culturelle. In Mairesse F. (eds) *Nouvelles tendances de la muséologie. La documentation française*, coll. Musées- Mondes, 111- 144, 246p.