



Tirer les ficelles

Usage et réparation de collections en tension

Noémie Etienne

Keywords:

Museums, Conservation, Puppets, Fluidity, Activation, Circulation, Solution, France, Cameroon.

ABSTRACT:

The restitution of colonial collections is often hampered by a recurring argument: that of conservation. According to this rhetoric, only Western museums have the necessary expertise to conserve material heritage, thereby imposing the idea that museums elsewhere should adapt and conform to international standards. In recent years, however, this perspective has been challenged by a growing recognition of the diversity of conservation traditions and practices. In this article I would like to highlight an additional dimension: the appropriate flexibility of European museums in managing and loaning cultural heritage. The case of the puppets in the North of France will serve as an illustration of this dynamic. I will stress the importance of understanding the fluidity of museum practices worldwide and of moving beyond the often assumed epistemological opposition between, for example, 'African museums' and 'European museums'. Rather than reinforcing this divide, I will highlight the diversity and adaptability of different museum models, drawing on examples from France and Cameroon. For example, I will highlight cases where museums have found innovative solutions to allow different users to access their collections. In this context, repair emerges as both a material and immaterial practice, involving the physical transformation, activation, and circulation of collections.

La restitution des collections coloniales est souvent entravée par un argument récurrent : celui de la conservation. Selon cette rhétorique, seuls les musées occidentaux auraient l'expertise nécessaire à la conservation du patrimoine matériel, imposant ainsi l'idée que les musées d'ailleurs devraient s'adapter et se conformer aux normes internationales. Ces dernières années, cependant, cette perspective a été remise en question par la reconnaissance croissante de la diversité des traditions et des pratiques de conservation. Dans cet article, j'aimerais mettre en lumière une perspective supplémentaire : la flexibilité des musées européens dans la gestion et le prêt du patrimoine culturel. Le cas des marionnettes du Nord de la France servira d'illustration à cette dynamique. Je soulignerai l'importance de comprendre la fluidité des pratiques muséales dans le monde et de dépasser l'opposition épistémologique souvent supposée entre, par exemple, les « musées africains » et les « musées européens ». Au lieu de renforcer ce clivage, je mettrai en évidence la diversité et l'adaptabilité des différents modèles de musées, en m'appuyant sur des exemples en France et au Cameroun. Je soulignerai les cas où les musées ont trouvé des solutions innovantes pour permettre à différents utilisateurs d'accéder à leurs collections. Dans ce contexte, la réparation apparaît comme une pratique à la fois matérielle et immatérielle, impliquant la transformation physique, l'activation et la circulation des collections.

Opening Picture:

Fig. 10: Fabrication des marionnettes Ché Cabotans d'Amiens, atelier Michel Petit.

© Céline Brégand, 2022. Je remercie Céline Brégand pour la mise à disposition des images.

CC BY 4.0 License

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

©Noémie Etienne, 2025

<https://doi.org/10.6092/issn.3034-9699/21596>

Noémie Etienne

Noémie Etienne is Professor of Art History and Cultural Heritage at the University of Vienna. Her first book, *The Restoration of Paintings in Paris (1750-1815)*, was published in 2012 and subsequently translated into English (2017). Her second book, *The Art of Dioramas*, was published in 2020 (French) and 2021 (English). She is currently leading an ERC research project entitled «Global Conservation: Histories and Theories, 17th-21st Centuries», and is editing a book on life casts. More broadly, her research is concerned with the changing materiality of art and institutions.

“Tout a commencé avec une image”, me dit au téléphone la metteuse en scène Sylvie Baillon, durant l’été 2024. “Celle de marionnettes suspendues dans les réserves, emballées dans du plastique. Je me suis dit : il faut faire quelque chose”.¹ Cette vision a débouché sur une collaboration réalisée dix ans plus tôt (2014) entre le Musée de Picardie à Amiens, au Nord de la France, et l’ancienne directrice de la Compagnie de marionnettes *Le Tas de Sable – Chés Panses Vertes*. Il s’agissait de mettre en relation des marionnettes conservées dans les dépôts du musée avec des artistes d’aujourd’hui (fig. 1). La préparation de ce projet a duré deux ans et a donné lieu à de nombreuses négociations. Il a fallu déterminer quelles étaient les marionnettes anciennes destinées à être réutilisées. En retour, les artistes ont fait connaître leurs préférences, qui ne s’alignaient pas toujours avec celles de leurs collègues des musées.

Dans cet article, je pose les questions suivantes : comment concilier conservation et usage des collections? Le musée peut-il permettre de nouvelles pratiques de réparation, en dehors du paradigme classique de la conservation muséale occidentale? Je montre que la conservation des collections et le rétablissement des liens entre les personnes et les objets passent notamment par des pratiques de soin partagées.

Depuis plusieurs dizaines d’années, les artistes, activistes et universitaires mettent en crise le modèle du musée présenté comme encyclopédique et universel.² Ce modèle de musée serait garant de la conservation des œuvres d’art. Cet argument est lié à l’histoire des Lumières et

au projet du Louvre, destiné à accueillir et préserver les œuvres de l’Europe, quoique celles-ci aient été en partie spoliées durant la Révolution française et l’époque napoléonienne. Aujourd’hui, ce discours est largement dénoncé comme visant à s’approprier le patrimoine international et à délégitimer les demandes de restitution. L’universel dont il est question serait une fiction, utilisée pour exporter un modèle eurocentré (et non véritablement international).³ En partant de ces discussions, qui datent déjà des années 1990, je souligne la pluralité des modèles de musées existants. En prenant le cas des marionnettes, je montre que des solutions multiples ont été trouvées depuis des décennies dans les musées pour permettre une conservation active et polyphonique.

En effet, il existe de nombreuses formes de musées, en Europe comme ailleurs. Dans ce contexte, la marionnette pose des questions spécifiques.⁴ Sa situation à la croisée de plusieurs typologies (beaux-arts, art décoratif, jouets, ethnographie) a favorisé l’invention de solutions innovantes pour sa conservation.⁵ Dans les réserves des musées de marionnettes, on trouve des objets très divers, qui pourraient être conservés ailleurs, comme dans les musées ethnographiques (voir fig. 6). Ainsi, j’é mets l’hypothèse que la marionnette peut servir de point de départ à une réflexion plus générale sur la fonction des musées, permettant de fracturer l’apparente cohésion du modèle patrimonial occidental. Il existe une pluralité de projets et de perspectives, déterminés par les collections mais aussi par les relations entretenues entre les acteurs et actrices. Des “musées - bibliothèques” existent déjà, notamment au Ca-



meroun, dans le projet des musées communautaires. Comme dans les bibliothèques, les œuvres peuvent être sorties du musée et empruntées sous certaines conditions, pour y être retournées par la suite. Je suggère que ce modèle vient offrir des perspectives concrètes pour une conservation encore plus dynamique des collections.

Cette recherche est basée sur une série d'entretiens menés avec différents marionnettistes, artistes, conservateurs et conservatrices de musée en Europe (France et Suisse) et en Afrique (Cameroun). J'ai aussi échangé avec des conservateurs-restaurateurs et conservatrices-restauratrices de ces pays. Dans certains cas, comme à Lyon, j'ai pu mener l'enquête sur place. Dans d'autres, comme au Cameroun, ma collègue Maeva Pimo a recueilli les informations. Les personnes interrogées ont été identifiées dans la mesure

où elles sont engagées dans une réflexion sur la conservation.⁶

Les exemples choisis ne prétendent pas être exhaustifs. La vision des interlocuteurs et interlocutrices leur est évidemment propre. Cet article rappelle qu'il n'y pas d'uniformité institutionnelle ou épistémologique et pas de "musée européen" opposé au "musée africain", dans la gestion du patrimoine. Des modèles alternatifs sont déjà en place. Ils sont formalisés par des documents juridiques et des protocoles. Il importe de ne pas les invisibiliser pour continuer à penser le futur des institutions.

Tête d'oiseau et œil crevé : les marionnettes au centre des négociations

01

En 2014, la compagnie *Le tas-de-sable*. Chez *Panses Vertes* a invité une série de marionnettistes, d'auteurs et d'autrices à réactiver des marionnettes qui se trouvaient alors au musée de Picardie à Amiens. La conservatrice des collections à l'époque a opéré une sélection en fonction de l'état des collections.⁷ Les objets proposés aux artistes ont été classés par catégories. Le marionnettiste Guillaume Lecamus se rappelle qu'ils étaient entourés de petits fils colorés lors de leur présentation. Ces fils étaient porteurs d'un code couleur : le fil vert signifiait que les objets pouvaient être utilisés, le fil orange qu'ils étaient fragiles, et le fil rouge qu'ils n'étaient pas destinés à être manipulés. Ce classement témoigne d'une évaluation des collections en fonction des critères du musée. Il s'agissait de présenter les artefacts mais aussi d'orienter les marionnettistes.

Fig.01:

Guillaume Lecamus performant avec les marionnettes du Musée de Picardie à Amiens. © Véronique Lesperat Hecquet, 2014. Je remercie Guillaume Lecamus pour la mise à disposition des images.



02-03

Mais tout n'a pas fonctionné comme prévu. Immédiatement, Lecamus est interpellé par un objet. Malheureusement, celui-ci est entouré du fil rouge. En théorie, l'objet est donc hors de sa portée. La poupée avait perdu un œil. Il lui manquait des éléments, et notamment des vêtements (fig. 2-3). Elle était patinée et portait des traces de manipulation. Comme il l'indique, c'était précisément cet état de conservation altéré qui l'avait attiré vers cette marionnette, baptisée *Tête d'oiseau* en raison de ses caractéristiques matérielles.⁸ Pour les collègues du musée, toutes ces traces interdisaient son usage. Néanmoins, cette logique a opéré à l'inverse et attiré l'artiste. S'ensuivirent alors des discussions sur la possibilité et la légitimité de manipuler quand même cet artefact. Finalement, Lecamus a pu utiliser la marionnette qu'il souhaitait. Du point de vue du performeur, c'était un succès : "Nous avons tout

obtenu", déclare l'artiste (fig. 4).

D'autres négociations ont eu lieu dans différents théâtres et musées de France. Le Théâtre Le Guignol de Lyon conserve près de 260 marionnettes anciennes (fig. 5). Emma Utges, qui dirige La Compagnie M.A. en charge du théâtre, m'explique qu'elles peuvent être manipulées, mais aussi transformées, repeintes, re-sculptées ou ré-habillées (sauf les très anciennes). Elle effectue aussi elle-même les réparations, recolle les nez fracturés, etc. La marionnette n'est pas perçue comme un artefact figé, authentique et intact, mais comme une matière en évolution. Pour elle, la possibilité de modifier les collections fait partie du sens de l'objet et a été prévue dès sa conception. Les guignols sont souvent construits en bois de tilleul, un bois souple qui résiste peu aux chocs. Le guignol est fait pour cette capacité à se détruire, à se casser, à se remodeler.

Fig. 02: Artistes non-identifiés, marionnette rebaptisée *Tête d'oiseau*, conservée au Musée de Picardie à Amiens. Technique mixte. © Véronique Lesperat Hecquet, 2014.

Fig. 03: Marionnettes proposées à la sélection pour le projet. © Guillaume Lecamus, 2014.

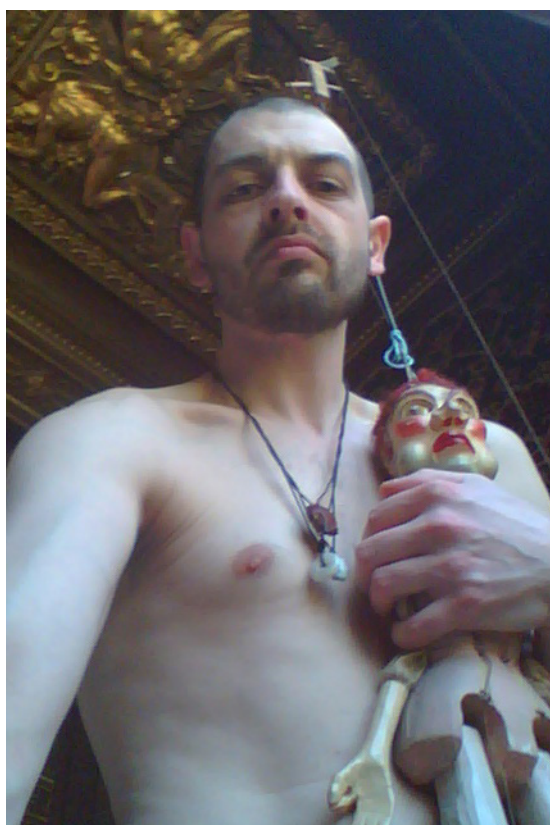


Fig. 04:
Guillaume Lecamus avec l'une des marionnettes du Musée de Picardie à Amiens.
© Guillaume Lecamus, 2014.

Fig. 05:
Entrée du théâtre Le Guignol à Lyon, 2024.
© Noémie Etienne, 2024.



04-05

En revanche, les entretiens ont révélé certaines tensions avec l'institution muséale de référence à Lyon pour la conservation des marionnettes, à savoir le Musée des Arts de la Marionnette (MAM) au sein du Musée Gadagne (fig. 6). Ce dernier est en échange constant avec Le Théâtre Le Guignol de Lyon et avec d'autres marionnettistes. Le musée soutient la compagnie M.A., qui lui prête régulièrement des pièces pour ses propres expositions temporaires, renouvelées tous les quatre ans. Néanmoins, une discussion est en cours autour des textes anciens, souvent imprimés et annotés. Le musée souhaiterait les exposer et les conserver, tandis que les marionnettistes sont réticents à s'en détacher. La proximité et la facilité d'accès des livres émeut et inspire Emma Utges et ses collègues. Pour elle, déposer ces documents graphiques au musée est une perte d'autonomie et de créativité poten-

tielle. C'est aussi une rupture avec l'histoire, car les marionnettistes ont longtemps eu un accès direct et privilégié aux collections et aux livres.

Au début du 20^e siècle, l'historien d'art viennois Alois Riegl mettait déjà en évidence l'existence de différentes valeurs qui devaient être négociées.⁹ Par exemple, la "valeur d'usage" de la marionnette opposée à sa "valeur d'ancienneté". Selon ce modèle, les valeurs seraient en conflit dans le monde de la conservation-restauration. Effectivement, les attentes peuvent être diverses. Néanmoins, dans les exemples proposés, des solutions sont trouvées. Les différents usagers — marionnettiste, conservateur et conservatrice — ne se limitent pas à une seule conception de ce qui fait patrimoine, ni à un seul régime de valeurs. Ils et elles négocient et trouvent des compromis pour satisfaire leurs attentes communes, en fonction de leurs op-

portunités et intérêts.¹⁰ Les cas présentés soulignent la possibilité de négocier face aux œuvres, avec des valeurs qui se discutent et se transforment au cours des interactions.

Réactiver pour réparer

La remise en usage des collections, que ce soit dans les réserves des musées ou lors de performances publiques, est l'une des solutions proposées pour résoudre les conflits. Dans cette seconde partie, je rappelle l'existence en France d'un exemple ancien de conservation partagée qui a été formalisé juridiquement. Ensuite, je montre que ces remises en jeu peuvent également avoir une dimension éthique. Elles fonctionnent comme des formes de réparation réelle car les personnes concernées ont le droit de réparer les collections mais aussi symbolique puisque la remise en activité permet de rétablir une forme partielle de justice quant à l'accès aux collections.



Depuis les années 1960, le musée de Picardie à Amiens conserve les marionnettes de la troupe Chè Cabotans, constituée en association loi de 1901, et nommée Théâtre d'Animation Picard.¹¹ Dans une convention qui date de 1966, le musée permet la circulation et l'usage des collections, bien que celles-ci soient enregistrées à l'inventaire du patrimoine national.¹² La convention formalise la mise à disposition du théâtre de marionnettes (poupées, décor), officiellement propriété de l'État français mais prêtées aux marionnettistes.¹³ Cet accord a été rendu possible notamment par les liens entre René Lamps, le maire d'Amiens entre 1971 et 1989 (Parti Communiste) et Maurice Domont, le principal meneur de la troupe, lui-même un militant communiste. En fait, les deux hommes ont créé ensemble la compagnie de marionnettes en 1933. René Lamps était également sculpteur, décorateur et marionnettiste jusqu'en 1942. Ce contexte a permis une formulation nouvelle du rapport entre le musée et les collections. Il s'est ensuite perpétué et formalisé durant les différents mandats du maire.

La conservation des marionnettes est très présente dans les annexes de la convention de 1982. Elle est évoquée dans dix articles sur les vingt-cinq que compte la deuxième annexe du cahier des charges. Dans ce document, la ville d'Amiens "met à disposition l'outil culturel" que représente le théâtre de marionnettes. Pour encourager la pratique du répertoire, le cahier des charges prévoit aussi la réalisation de copies. Des fac-similés des marionnettes originales ont depuis été réalisés par un facteur de marionnette réputé qui travaille aussi pour Ché Cabo-

Fig. 06: Réserves des marionnettes au Musée Gadagne, Lyon, 2024. L'image montre la diversité des objets conservés dans ces contextes, incluant notamment une figure du théâtre indonésien (wayang golek).
© Noémie Etienne, 2024.

tans, Michel Petit (fig. 7-9). L'article 11 (Annexe 2) stipule bien que les marionnettes originales pourront être utilisées par la compagnie. L'article 6 délègue la responsabilité de la conservation à l'Association fondée dans ce contexte : "l'Association Théâtre d'Animation Picard sera tenue de procéder à la restauration, à la réparation et à la conservation dudit patrimoine. Ces travaux, effectués sous le contrôle du conservateur des musées d'Amiens, seront à la charge de la ville d'Amiens" (fig. 10).

Dans la pratique, les interventions sont généralement réalisées par des conservateurs-restaurateurs et conservatrices-restauratrices formés et engagés par le musée. Néanmoins, les marionnettistes ont largement la main sur les collections. Ils et elles ne sont pas perçus comme des dangers, qu'il faudrait tenir à l'écart des espaces muséaux. Lors de notre entretien téléphonique, le conservateur actuel du musée de Picardie me dit que les marionnettistes ont la légitimité d'utiliser et de conserver les objets. Pour lui, il s'agit des usagers originaux, dont les savoir-faire sont reconnus et valorisés. Malgré le principe d'inaliénabilité des collections nationales françaises, les objets circulent entre les lieux, le musée et le théâtre.¹⁴

En outre, la conservation de certains patrimoines est liée à leur mise en activité. Lors de notre entretien, Guillaume Lecamus décrit les réserves du musée de Picardie à Amiens comme des "forêts". Dans ces espaces, l'artiste trouve que "les marionnettes font quand même très objets" (fig. 11). Selon lui, les marionnettes ne sont pas des artefacts inanimés mais plutôt

des "instruments". Elles sont au service d'un récit, d'une narration et d'une performance. La marionnette n'est pas vivante mais peut et doit être activée. Les œuvres collectées gardent leur sens premier si elles sont remises en jeu. Dans cette perspective, la conservation des marionnettes doit passer son animation, au moins partiellement, sous peine de dénaturer la fonction de l'artefact et de ne pas en transmettre l'essentiel.

Depuis les années 1990, en particulier en Amérique du Nord, différents projets permettant l'usage des collections saisies en contexte colonial, un état de fait toujours à l'œuvre, sont au centre de nouvelles pratiques.¹⁵ Il ne s'agit pas forcément de restituer les biens, mais de permettre aux communautés concernées d'accéder aux réserves. Les potentiels risques, du point de vue des conservateurs-restaurateurs occidentaux, sont mis en balance avec l'idée que les communautés concernées ont un droit d'accès aux collections. L'usage vient partiellement réparer la violence originelle du musée qui les avait déconnectées de leur contexte premier. En effet, à partir des années 1990, la notion de réactivation a permis de renforcer les négociations autour des œuvres, amenant à une utilisation ponctuelle du patrimoine.¹⁶

Une approche visant la remise en jeu est également proposée en Europe pour les instruments de musique¹⁷. Par exemple, une sélection d'instruments du Musée d'Ethnographie de Genève (MEG) a été jouée en 2019 par Midori Takada,¹⁸ une percussionniste et compositrice contemporaine. Dans ce contexte, Takada a composé de la musique à partir des collections mises à sa disposi-



07

tion. Une pré-sélection a été réalisée par la conservatrice-restauratrice Isabel Garcia Gomez et la conservatrice du département d'ethnomusicologie Madeleine Leclair. Le bon état de conservation a été l'un des arguments présidant à cette sélection car "la mise en vibration de peaux ou de caisse de résonance comporte un risque structurel pour un instrument de musique".¹⁹ La musicienne Midori Takada²⁰ voit ce projet tel une forme de réveil : "Les instruments étaient dans leur boîte, et chacun rêvassait sur son étagère, rangé dans leurs réserves. Par mon travail je leur dis : venez, sortez, faites entendre votre voix ! (...) Car les instruments veulent crier, ils veulent chanter, ils veulent se manifester parmi nous".²¹ Les instruments sont des personnages auxquels elle souhaite redonner la

parole. Malgré ses réserves sur les dommages potentiels, Isabel Garcia Gomez conclut que l'expertise et le soin sont du côté de la musicienne : "Il m'est rapidement apparu que la vraie garante du bien-être de ces instruments, c'était Midori Takada elle-même. En tant que percussionniste expérimentée, elle savait comment les manipuler".²²

Lors d'échanges informels menés en août 2024, Isabel Garcia Gomez a mentionné que certaines questions éthiques avaient été discutées lors d'une rencontre ultérieure à la Philharmonie de Paris (mais non publiées), comme le fait de ne pas prendre une artiste africaine pour jouer ces objets, par exemple. En effet, le fait de prendre une artiste japonaise et non une artiste africaine, par exemple, pose des questions sur l'appropriation culturelle

Fig. 07: Fabrication des marionnettes Ché Cabotans d'Amiens, atelier Michel Petit. © Céline Bré-gand, 2022.



08

qui entourent ces manifestations. Qui peut réellement jouer les instruments ? À qui profitent ces performances ? Pourquoi ne pas choisir une personne issue des communautés concernées ? Ces questions pointent les possibles glissements en jeu. Les instruments sont réactivés surtout aux bénéfiques du musée et de la performeuse choisie, qui peuvent en tirer profit. Ces gestes n'apportent pas forcément quelque chose aux personnes de la diaspora, par exemple.

Dans tous ces exemples, néanmoins, le musée permet l'usage des objets. Cet usage comporte un risque mais il est modéré et équilibré par une plus-value artistique et éthique. Remettre en action les objets peut les fragiliser. Mais la création de nouveaux spectacles a été jugée plus

intéressante que le risque encouru, notamment dans un contexte très encadré comme c'était le cas au musée de Picardie à Amiens. De plus, ces solutions s'intègrent à une réflexion plus large sur le rôle des musées. Depuis les années 1960 au moins, par exemple, le modèle des artothèques s'est développé en France. Il s'agit d'emprunter des œuvres d'art, souvent très récemment réalisées par des artistes locaux, pour les exposer chez soi.²³ Elles doivent ensuite être retournées, après une période de quelques mois.

Ainsi, la conservation ne passe pas forcément par la préservation matérielle des collections. L'enjeu est aussi la préservation des gestes et des traditions qui s'y rapportent. L'artefact, qu'il s'agisse de la marionnette ou du marimba, attire les artistes, qui s'intéressent à la fois à son ap-

Fig. 08:
Fabrication des marionnettes Ché Cabotans d'Amiens, atelier Michel Petit.
© Céline Brégrand, 2022.



09



11

Fig. 09:
Fabrication des marionnettes Ché Cabotans d'Amiens, atelier Michel Petit.
© Céline Bré-gand, 2022.

Fig. 11:
Marionnettes suspendues, atelier Michel Petit, Amiens.
© Céline Bré-gand, 2022.

parence et aux sons ou aux images qu'il peut exprimer. L'instrument n'est pas seulement au service du passé mais permet l'éclosion d'un nouveau répertoire. Cette logique se base sur la reconnaissance de la compétence et de l'expertise des artistes, qui sont également à même de préserver les collections. Elle articule l'idée de conservation du patrimoine à celle de son activation. Ces gestes forment un ensemble de pratiques qui tendent à réparer, symboliquement et matériellement, les collections entendues aussi dans leur dimension immatérielle et rétablies dans leur fonction. Parallèlement, ces actions visent à restaurer les liens entre les personnes et les objets, souvent détruits lors de la saisie des collections.

Sortie et retour des collections dans les musées au Cameroun

Les questions spécifiques et les solutions trouvées pour les marionnettes peuvent-elles être appliquées à d'autres cas ? Ce modèle de musée, développé dans un contexte précis et autour d'objets singuliers, peut-il être étendu ? Peut-on envisager le développement d'un musée-bibliothèque, dans lequel les personnes concernées peuvent sortir des objets, et même réaliser leurs propres interventions de conservation-restauration ? Plus précisément, pourrait-on étendre ce modèle, par exemple, aux collections d'art africain conservées en France ? Depuis une dizaine d'années, les collections dites ethnographiques sont au centre de discussions portant sur la décolonisation des musées. Le sujet des restitutions, très important, a dominé les débats publics.²⁴ Mais il n'est pas possible de restituer la

très grande majorité des œuvres. Logiquement, les demandes de restitution se concentrent souvent sur des pièces emblématiques. Les exemples cités précédemment montrent que des solutions existent dans les musées en Europe. Elles prennent en compte la spécificité des collections, les exigences déontologiques du musée et les attentes des usagers. Le musée devient un lieu de réparation symbolique et pragmatique, où la circulation et la mise à disposition des objets est une forme de soin pour les patrimoines et pour les humains. Réactiver les collections permet de rejouer un patrimoine qui risque de tomber dans l'oubli et d'en inventer un nouveau.

La majorité des objets conservés dans les musées ethnographiques ont été créés pour être utilisés. Ils sont souvent nécessaires à des pratiques qui permettent une connexion aux ancêtres, mais aussi soignent les maladies, ou protègent les écosystèmes. Dans les premières pages de sa thèse de doctorat, le conservateur camerounais Honoré Tchatchouang Nguoupeyou cite Achille Mbembé: "les objets africains ont toujours été la manifestation de ce qui se situe par-delà la matière. Faits de matière, ils sont en réalité un appel strident à son dépassement et à sa transfiguration".²⁵

Dans cette troisième partie, je présente un modèle de musée spécifique: les cases patrimoniales. Je souligne que différentes traditions de conservation co-existent dans ces institutions. En effet, des musées ont été créées à partir des années 1970 au Cameroun.²⁶ Ils regroupent les patrimoines matériels des chefferies, qu'il s'agisse des biens coutumiers ou du trésor royal. Les chefferies



12

sont le siège des gouvernements et des royaumes locaux.²⁷ À partir des années 2000, et plus encore après 2012, le programme dit de la “route des Chefferies” formalise, bureaucratise et rigidifie la conservation dans ces lieux culturels. Lorsqu’ils sont évalués conformes aux “bonnes pratiques”, selon les normes professionnelles d’une institution comme l’ICOM, les musées des chefferies sont labellisés sous le nom de “case patrimoniale”.²⁸ Par là, ils confirment leur volonté de se conformer à un règlement intérieur.²⁹ Ce modèle muséal est développé en collaboration avec des personnes extérieures aux chefferies qui, dans une certaine mesure, implantent de la sorte un modèle international. Mais il prend aussi en compte des stratégies de préservation du patrimoine qui sont anciennes et éminemment politiques dans les chefferies, et ceci bien avant l’époque coloniale.

Aujourd’hui, les musées des chefferies mélangent ou alternent des méthodes de conservation locales et les apports occidentaux en la matière. L’utilisation de produits chimiques, par exemple, a trouvé sa place pour

supprimer la menace des insectes, à côté d’autres savoirs locaux, telle la fumigation des artefacts. Comme le rappelle Tchatchouang Nguoupeyou, une longue tradition de conservation du patrimoine matériel et immatériel existe au Cameroun. Elle a toujours été perméable à d’autres traditions.

La circulation des objets est possible à l’intérieur et à l’extérieur des musées des chefferies. Un entretien mené par Maeva Pimo, doctorante dans le projet GloCo en août 2024 avec Yollande Tsuangyo Soh, responsable de la case patrimoniale de Bafou, permet de souligner ce fonctionnement.³⁰ La chefferie de Bafou est l’une des plus grandes à l’Ouest du Cameroun. Elle est signataires de la charte déontologique sur laquelle se base aussi l’association “La Route des Chefferies”.³¹ Le musée de Bafou a été réhabilité en 2015 (fig. 12-13). Les normes de conservation internationales ont été adoptées, au moins dans le discours. Par exemple, la sortie des objets est encadrée par un protocole, incluant notamment un relevé de l’état de conservation. Yollande

Fig. 12:
Entrée de la chefferie de Bafou.
Photo : Serieminou, 2021.
© CC.

Soh décrit ainsi le procédé : “une demande adressée au directeur du musée/case patrimoniale ; le remplissage d’une fiche d’inventaire et d’une fiche de constat d’état de l’objet ; les dates fixes pour rendre l’objet.” Le prêt des objets est limité aux membres de la chefferie. La sortie des objets ne change pas leur statut. “Il faut que les conditions de conservation préventive soient respectées pour éviter d’éventuelles destructions de l’objet. À ce moment l’objet appartient toujours au musée sauf que l’utilisateur n’est pas le même.” Lorsqu’une dégradation intervient, Soh appelle un conservateur-restaurateur. Cette profession, dans son acception européenne est toutefois peu développée au Cameroun, faute de formation et de moyens. Les codes déontologiques appliqués sont donc très proches de ceux des musées occidentaux, dont les cases patrimoniales sont une traduction adaptée et située en contexte camerounais.

Un second entretien, mené au musée d’art local de Maroua, dans le Nord du Cameroun, donne des résultats similaires. Le gestionnaire en charge du musée, Aboubakar Amada suit actuellement un Master en “Recherche, Gestion et Conservation du patrimoine culturel et des musées” à l’université de Maroua. Il décrit des normes très strictes en ce qui concerne les prêts, réservés aux institutions patrimoniales ou aux familles. La conservation est également très encadrée. Ces déclarations répondent aux attentes du programme “Route des Chefferies”, et probablement aux enseignements de la formation universitaire suivie. Néanmoins, une exception importante tient aux collections appartenant aux sociétés secrètes.

Au Cameroun, une société secrète est une organisation indépendante créée à l’initiative du roi, dont les membres, le fonctionnement et les règles restent dissimulés aux autres membres de la société. À l’origine, chaque société secrète possédait une case pour conserver son patrimoine, avec notamment des trophées de chasse.³² Aujourd’hui, les sociétés secrètes ont toujours des artefacts qui peuvent être présentés dans les musées des chefferies. Le chef peut être lui-même issu de l’une de ces sociétés.

Dans ce contexte, le discours du gestionnaire du musée d’art local de Maroua change radicalement. Lorsque les collections appartiennent aux sociétés secrètes, il préconise les actions suivantes :

“Consultation des experts culturels : La réparation de tels objets nécessite souvent l’implication de personnes appartenant à la société d’origine ou d’experts culturels reconnus. - Respect des rites et traditions : Le processus de restauration peut devoir respecter des rites ou des traditions spécifiques. Dans certains cas, l’objet doit être réparé par un membre de la société d’origine, selon des protocoles bien définis. - Confidentialité : En raison de la nature secrète de ces objets, le processus de restauration est souvent tenu confidentiel et encadré par des traditions orales.”

L'expertise d'un conservateur-restaurateur professionnel n'est plus nécessaire, de même que le recours aux protocoles scientifiques occidentaux, aux savoirs codifiés par écrits ou aux rapports de restauration. La transparence des procédés n'est pas de mise, bien au contraire. La nature des objets et l'identité de leurs propriétaires invitent à laisser de côté les protocoles prônés par les institutions européennes et états-uniennes. Yollande Soh explique également qu'il s'agit de circonstances dans lesquels les normes européennes de conservation peuvent être renégociées : "En cas de dégradations, un restaurateur peut assurer la restauration avec l'accord de la structure et de la société secrète." Les attentes spécifiques des sociétés secrètes prévalent sur d'autres normes importées. Ces sociétés jouent des rôles politiques et religieux majeurs. Une partie des collections a été créée à leur initiative. Dans ce contexte, leurs demandes sont plus importantes que les autres normes muséales, également en place dans les institutions.

Les collections des musées communautaires sont aussi prêtées et utilisées par les familles concernées. Le modèle du musée des chefferies est assez souple pour superposer différentes attentes. En marge d'un projet visant à garantir la mise en place des normes internationales au Cameroun, l'identité spécifique des usagers (les membres des communautés en général, les familles, ou en particulier, les membres des sociétés secrètes) ouvre une grande marge de négociation. Ces modèles font penser aux exemples évoqués précédemment autour des musées de marionnettes ou du MEG. Comme dans les bibliothèques ou les arto-

thèques, les œuvres peuvent sortir sous certaines conditions bien définies et revenir ensuite dans l'institution qui les héberge. Cette flexibilité permet de partager les responsabilités en matière de conservation. Les collections restent souvent la propriété des institutions. Néanmoins, le musée n'est pas une forteresse qui exclut les différentes actrices et acteurs du patrimoine.

Conclusion

La restitution des objets africains est souvent freinée par un argument récurrent, celui de la "conservation". Selon ce discours, seuls les musées occidentaux possèderaient les compétences nécessaires pour préserver les patrimoines matériels, imposant ainsi l'idée que les musées africains devraient, au minimum, s'adapter et se conformer à ces normes prétendument universelles. Cependant, depuis plusieurs années, cette rhétorique est contestée par la reconnaissance croissante de la diversité des traditions et des pratiques dans le domaine de la conservation-restauration.

Dans cet article, je souhaite mettre en évidence une dimension supplémentaire, rarement abordée : la flexibilité des musées européens en matière de gestion et de prêt de collections patrimoniales. Les musées européens, à l'instar de celui d'Amiens, permettent des arrangements et des prêts adaptés aux besoins des usagers. Le cas des marionnettes illustre cette souplesse, même si elle est moins fréquente dans d'autres domaines. Cet usage n'est cependant pas unique: en France, le Mobilier National repose également sur un système de prêts d'objets inscrits à l'Inventaire natio-



Fig. 13: Totem éléphant géant, Département de la Menoua, Région de l'Ouest du Cameroun. Depuis la fondation de la chefferie Bafou au 16^e siècle. Toile, rotin, bois. Bafou, musée de la chefferie de Bafou, 2022. © CC.

nal, lesquels sont utilisés dans divers lieux et entretenus par des conservateurs-restaurateurs contractuels. Parallèlement, les musées des chefferies au Cameroun proposent des arrangements comparables. Dans ces contextes, la légitimité et l'expertise des acteurs locaux, comme les artistes ou les membres des sociétés secrètes, ne sont pas remises en cause. Par exemple, les familles liées aux collections peuvent emprunter certains objets pour réaliser des rituels.

Ces exemples révèlent, d'une part, la similarité des structures muséales à grande échelle entre différents pays. D'autre part, elles ouvrent des pistes de transformation pour les musées européens. Ces derniers s'engagent actuellement dans un processus de

décolonisation visant à guérir les blessures historiques laissées par l'héritage colonial. La question ne se limite pas à la conservation des patrimoines matériels, mais inclut également les patrimoines immatériels, ainsi que le rétablissement des liens entre les personnes et les collections. Plus encore, les musées peuvent devenir des lieux d'expérimentation sociale et éthique, s'inspirant des principes de la justice réparatrice. Cette dernière ne se caractérise pas par une approche punitive mais s'intéresse prioritairement aux victimes, en mettant l'accent sur les réparations - qu'elles soient matérielles, immatérielles ou financières. Le mot "réparation" peut ainsi désigner à la fois une intervention matérielle sur l'objet,

une remise en usage pour lui redonner sa fonctionnalité, et un rétablissement des droits des victimes. Cela peut inclure, par exemple, des compensations économiques, comme celles demandées dans le cadre des réparations liées à la traite transatlantique.

Dans cette perspective, les musées d'ethnographie pourraient-ils envisager de prêter des objets aux membres des diasporas africaines ? Les populations africaines et afro-européennes pourraient-elles obtenir un accès privilégié à ces collections ? Pourrait-on imaginer des réparations menées sous leur supervision ? Le cas des marionnettes d'Amiens montre que ce partage des collections, sous forme de dépôts ou de prêts, est non seulement possible mais qu'il existe déjà depuis longtemps. Il repose sur une organisation claire et sur une conception renouvelée des collections, qui peuvent circuler dans un cadre précis et rigoureux. Ce cadre doit être fondé sur la reconnaissance de la compétence et de la légitimité de multiples usagers, y compris en dehors des musées.

Endnotes

- 1 Entretien téléphonique avec Sylvie Baillon, jeudi 4 juillet 2024. Toutes les citations dans le texte qui va suivre sont issues de cette discussion.
- 2 Cuno 2008. Parmi les très nombreux auteurs critiques, on peut citer Mbembe 2013.
- 3 Pour une critique constructive de la notion d'universalisme, voir Bachir Diagne 2013.
- 4 Voir le colloque *La Marionnette, objet de musée et patrimoine vivant*, qui s'est tenu les 8 et 9 novembre 2018 au musée de la vie Wallonne à Liège ; Nsunda 2019.
- 5 Fleury, Sermon 2019.
- 6 Les interviews ont été réalisés sur place, par téléphone ou par questionnaire, entre mai et septembre 2024. Les personnes interviewées sont François Seguin (28 mai 2024), Guillaume Lecamus, (1^{er} juillet 2024), Sylvie Baillon (5 juillet 2024), Paul Ripoché (9 juillet 2024), Aboubakar Amada (13 août 2024), Yollande Tsuangyo Soh (14 août 2024), Céline Brégand (21 août 2024), Abdoulaye Sy (26 août 2024), Isabel Garcia Gomez (28 août 2024), Manon Léchenne (2 septembre 2024), Emma Utges (2 septembre 2024), Claire Lefort (3 septembre 2024). Cette enquête est liée au projet collectif que je dirige actuellement, intitulé *Global Conservation: Histories and Theories*, et financé par le Conseil Européen de la Recherche.
- 7 Malgré nos tentatives, nous n'avons pas pu réaliser d'entretien avec elle dans le cadre de cet article.
- 8 *Le Courrier Picard*. Voir sur l'artiste <https://morbustheatre.wixsite.com/morbustheatre>.
- 9 Riegl [1903] 2013. Cette théorie a inspiré de nombreux auteurs et autrices, comme Avrami *et al.* 2019.
- 10 Voir Hénaut 2011.
- 11 <https://france3-regions.francetvinfo.fr/hauts-de-france/somme/amiens/l-histoire-du-dimanche-ches-cabotans-d-amiens-gardiens-de-la-tradition-de-la-marionnette-a-triangle-et-a-fil-et-de-la-de-la-langue-picarde-depuis-90-ans-2676868.html>. Entretien téléphonique avec François Séguin, conservateur au musée de Picardie à Amiens, le 28 mai 2024. Voir aussi : <https://www.amiens.fr/Liens-utiles/JDA/Les-plus-du-JDA/articles/Les-polichinelles-sortent-du-placard>.
- 12 Mouton-Rezzouk 2021.
- 13 Ville d'Amiens, Conseil Municipal, Séance du 19 février 1982. La convention, datée du 25 février 1982, est établie entre le Maire de la Ville d'Amiens et le Président de l'Association "Théâtre d'Animation Picard."
- 14 Cornu, Fromageau, Orsi 2013.
- 15 Moses 2023. Voir *Guide à l'usage...* 2021.
- 16 Nuala Morse 2021.
- 17 Girard-Muscagorry, Nur Goni 2022. Voir <https://www.quaibrantly.fr/fr/expositions-evenements/au-musee/rendez-vous-du-salon-de-lecture-jacques-kerchache/details-de-levenement/e/patrimoines-africains-la-performance-politique-des-objets>.
- 18 <https://www.rts.ch/info/culture/arts-visuels/2024/article/a-geneve-la-musicienne-japonaise-midori-takada-reveille-les-instruments-du-meg-28503438.html>.
- 19 Gajo *et al.* 2019, en ligne : <https://www.meg.ch/fr/recherche-collections/reveil-instruments-musique-du-meg>. Le projet a donné lieu à un enregistrement : Midori Takada, *Cutting Branches for a Temporary Shelter*, 2022, WEWTFWW Records, disponible sur Youtube.

- 20 <https://www.meg.ch/fr/recherche-collections/reveil-instruments-musique-du-meg>.
- 21 Entretien réalisé par Madeleine Leclair, avec la participation d'Isabel Garcia Gomez, musée d'ethnographie de Genève, le 26 novembre 2019. Les textes de ces entretiens sont publiés dans la pochette du vinyle réalisé dans ce cadre et intitulé *Cutting Branches for a Temporary Shelter*. Ce projet est également présenté dans l'exposition "Mémoires" au musée d'ethnographique, du 3 mai 2024 au 5 janvier 2025.
- 22 "Le réveil des instruments de musique", par Isabel Garcia Gomez, texte publié dans la pochette du vinyle.
- 23 Voir le projet en cours sur les artothèques: <https://arp.hypotheses.org/>.
- 24 Malgré son importance le Rapport Sarr/Savoy n'inclut pas le point de vue des conservateur-restaurateurs ou conservatrices-restauratrices : Sarr, Savoy 2018.
- 25 Mbembé 2019.
- 26 Voir le travail de référence d'Honoré Tchatchouang Ngoupeyou dans sa thèse de doctorat inédite : Tchatchouang Ngoupeyou 2022. Ces informations lui reviennent.
- 27 Tchatchouang Ngoupeyou 2022, p. 15, 28.
- 28 Tchatchouang Ngoupeyou 2022, p. 159.
- 29 Tchatchouang Ngoupeyou 2022, p. 160.
- 30 Interview de Yollande Tsuangyo Soh, musée de Bafou, Maeva Pimo, 2024.
- 31 Tchatchouang Ngoupeyou 2022, p. 145.
- 32 Tchatchouang Ngoupeyou 2022, p. 69-70. Voir aussi O'Hern, Pearlstein, Gagliardi 2016.

References

- Avrami *et al.* 2019: Avrami E., Mason R., Macdonald S., Myers D. (ed.), *Values in Heritage Management: Emerging Approaches and Research Directions*, Los Angeles, Getty Publications, 2019.
- Bachir Diagne 2013: Bachir Diagne S., *L'Encre des savants : Réflexions sur la philosophie en Afrique*, Paris, Présence Africaine, 2013.
- Cornu, Fromageau, Orsi 2013. : Cornu M., Fromageau J., Orsi F. (eds.), *Propriété publique et patrimoines. Inaliénabilité et imprescriptibilité*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- Cuno 2008: Cuno J., *Who Owns Antiquity? Museums and the Battle over Our Ancient Heritage*, Princeton, Princeton University Press, 2008.
- Fleury, Sermon 2019: Fleury R., Sermon J. (eds.), *Marionnettes et pouvoir. Censures, Propagandes, Résistances*, Montpellier, Deuxième époque, 2019.
- Gajo *et al.* 2019: Gajo J., Garcia Gomez I., Gomez-Ramirez A., Leclair, M., *Le réveil des instruments de musique du MEG*, 2019: <https://www.meg.ch/fr/recherche-collections/reveil-instruments-musique-du-meg>.
- Girard-Muscagorry, Nur Goni 2022: Girard-Muscagorry A., Nur Goni M. (eds.), *Les performances politiques des objets*, in "Politique africaine", 2022, 165, Paris, Kartahala.
- Guide à l'usage...* 2021: *Guide à l'usage des musées allemands. Le traitement des biens de collections issus de contextes coloniaux*, Berlin, Association allemande des musées, 2021, <https://www.museumbund.de/wp-content/uploads/2021/03/mb-leitfaden-fr-web.pdf>.

Hénaut 2011: Hénaut L., *Un tableau en cours de restauration, ou comment aborder empiriquement la question de la perceptoin esthétique*, in Houdart S., Thiery O. (eds.), *Humains, non-humains*, Paris, La Découverte, 2011, p. 263-271.

Mbembe 2013: Mbembe A., *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, 2013.

Mbembe 2019: Mbembe A., propos recueillis par Séverine Kodjo-Grandvaux, *L'Afrique, laboratoire vivant où s'esquissent les figures du monde à venir*, in "Le Monde", 13 août, 2019, https://www.lemonde.fr/festival/article/2019/08/13/achille-mbembe-l-afrique-laboratoire-vivant-ou-s-esquissent-les-figures-du-monde-a-venir_5498991_4415198.html.

Mouton-Rezzouk 2021: Mouton-Rezzouk A., *Collections de marionnettes et politiques du spectacle vivant*, in "Culture & Musées", 2021, 37, pp. 107-133, <https://doi.org/10.4000/culturemusees.6305>.

Morse 2021: Morse N., *Care, repair, and the future social relevance of museums*, in "Museums and Social Issues", 2021, 15, 1-2, pp. 28-38, <https://doi.org/10.1080/15596893.2022.2104815>.

Moses 2023: Moses J., *Indigenous interventions: museums as sites for rapprochement*, in "Museums and Social Issues", 2023, 17, 1-2, pp. 10-17, <https://doi.org/10.1080/15596893.2024.2371161>.

Nsunda 2019: Nsunda E., *Le matériel dans l'immatériel, réflexion en matière de conservation-restauration*, in Lempereur F., Postula J.-L. (eds.), *La Marionnette, objet de musée et patrimoine vivant*, Actes du colloque (musée de la vie wallonne, 8-9 novembre 2018), Liège, Les Éditions de la Province de Liège, 2019, p. 44-53.

O'Hern, Pearlstein, Gagliardi 2016: O'Hern R., Pearlstein E., Gagliardi S., *Beyond the Surface. Where Cultural Contexts and Scientific Analysis Meet in Museum Conservation of West African Power Association Helmet Masks*, in "Museum Anthropology", 2016, 39, 1, pp. 70-86.

Riegl [1903] 2013: Riegl A., *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, Paris, Le Seuil, 2013.

Sarr, Savoy 2018: Sarr F., Savoy B., *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain*, 2018, <http://vie-publique.fr/files/rapport/pdf/194000291.pdf>.

Tchatchouang Ngoupeyou 2022: Tchatchouang Ngoupeyou H., : *La question des "objets vivants" et leur conservation dans le contexte des chefferies de l'Ouest du Cameroun*, thèse de doctorat, Cergy, Cy Cergy Paris Université, 2022.