

Colonialités, postcolonialités et patrimoines au/du Cameroun. Foumban, Douala, Stuttgart

Colonialities, Postcolonialities, and Heritages in/from Cameroon.
Foumban, Douala, Stuttgart

Sandra Ferracuti, Alexandra Galitzine-Loumpet et Pascal Ndjock Nyobé



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesafriaines/45773>
DOI : [10.4000/etudesafriaines.45773](https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.45773)
ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2023
Pagination : 879-909
ISBN : 978-2-7132-2973-2
ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Sandra Ferracuti, Alexandra Galitzine-Loumpet et Pascal Ndjock Nyobé, « Colonialités, postcolonialités et patrimoines au/du Cameroun. Foumban, Douala, Stuttgart », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 251-252 | 2023, mis en ligne le 03 janvier 2026, consulté le 07 janvier 2026. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/45773> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.45773>

Colonialités, postcolonialités et patrimoines au/du Cameroun

Foumban, Douala, Stuttgart*

Qu'auraient en commun la statue de Leclerc de Hauteclouque¹ à Douala, le musée créé par le roi Njoya dans la capitale du royaume bamoun à Foumban et les importantes collections camerounaises du Linden Museum de Stuttgart, dans le Baden-Württemberg ? À la dégradation répétée du monument commémoratif par des activistes camerounais qui cherchent à délier une relation coloniale répond une performance de deux artistes du Cameroun dans un musée européen, qui vise à relier ce qui a été disjoint par des collectes coloniales. En soubassement, le destin du musée du roi Njoya sous colonisation française se métamorphose, du politique de son origine au marché post-colonial² du patrimoine et du tourisme culturel. Ces exemples dessinent ainsi un champ patrimonial que l'on pourrait désigner ici comme un espace de colonialité à plusieurs échelles. Si la « colonialité » peut être définie, de façon large, comme la perduration de schèmes hérités du colonial — subalternisation et subordination, aliénation du colonisé au sens de Fanon (2015 [1952]) mais aussi formes de subjugation dystopique (Tonda 2021) —, les formes de postcolonialité désigneraient ce qui interroge cette colonialité reconnue comme telle et le décolonial, c'est-à-dire les tentatives de désaffiliation de ces modèles et de leurs survivances. Ces exemples circonscrivent également

*. Recherches réalisées par les trois auteurs dans le cadre du programme international collaboratif ReTours : géopolitiques, économies et imaginaires de la restitution, financé par l'Agence nationale de la recherche (ANR), <<https://retours.hypotheses.org/>>.

1. Philippe Leclerc de Hauteclouque, souvent décrit par son dernier grade de général, était encore commandant quand il se trouvait au Cameroun. Il y fut envoyé par le général de Gaulle au Cameroun en août 1940 pour rallier les territoires coloniaux à la cause de la France libre.
2. La différence de graphie, avec ou sans tiret, signale la distinction entre la chronologie « post-coloniale » et le concept « postcolonial ».

une temporalité particulière, préfigurant ou accompagnant les débats autour des restitutions. Au Cameroun au moins, la dernière « décapitation » de la statue de Leclerc est ainsi décrite par un internaute : « Est-ce qu'il existe une statuette d'un héros du Cameroun en France ??? Tout au contraire, on revendique depuis des générations nos statuette (*sic*) culturelles détenues par la France dans leurs musées »³.

Colonialité et décolonialité travaillent aujourd'hui la définition même du patrimoine, comme en attestent la discussion « Décoloniser le patrimoine » de la 31^e assemblée générale du Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels (ICCROM) en 2019 ou encore le séminaire de l'International Council of Museums (ICOM) de mars 2023⁴, aussi bien que nombre de publications, parmi lesquelles le rapport Sarr-Savoy (2018) ou l'analyse de la place accordée à la participation de membres des diasporas (Ouali 2020). Comment pourtant qualifier ces tentatives de questionnement autour de collections camerounaises ? S'agit-il de l'émergence de nouveaux processus travaillant dans le cœur ou les marges d'un patrimoine essentiellement défini en Occident ? D'une « repatrimonialisation » incluant des modes nouveaux de mobilisation, ou plutôt d'une « rematriation », selon le néologisme employé aux États-Unis par les Premières Nations autochtones pour signifier la valeur sacrée et territorialisée des terres, des restes humains ou des collections « rapatriées » ? Est-ce, enfin, une forme locale articulée par des mouvements plus globaux à l'œuvre dans la spécificité de l'histoire coloniale/postcoloniale du Cameroun ? C'est l'objet de cette contribution que d'en aborder les modalités aussi bien que les renouvellements éventuels. Les exemples introductifs offrent ainsi l'opportunité de relier les aspects souvent sectorisés des enjeux contemporains des patrimoines du Cameroun et de ses collections en Europe : devenir des collections, musées et mémoriaux de l'époque coloniale ; relations conflictuelles envers le patrimoine colonial ; réagencements entre les biens culturels spoliés et les objets et choses conservés sur place ; expériences muséographiques actuelles. Ils apparaissent d'autant plus intéressants qu'ils touchent à des expériences coloniales superposées à partir de la première moitié du XIX^e siècle, homogènes dans leur continuité vécue et hétérogènes dans les représentations camerounaises : colonisation allemande (1884-1916), mandat des Nations unies dévolu à la France et la Grande-Bretagne (1916-1960)⁵.

3. La citation vient d'un commentaire d'un post de la page Facebook d'Essama (activiste), repérée en octobre 2022 mais impossible à retrouver en mai 2023.

4. Voir <<https://www.iccrom.org/fr/news/discussion-th%C3%A9matique-d%C3%A9coloniser-le-patrimoine>> ; <<https://icom.museum/en/news/icom-imrecs-seminar-museums-decolonisation-and-restitution/>>.

5. Voir également la note d'H. Heumen Tchana, dans ce numéro.

Cette contribution a été écrite depuis trois perspectives différentes qui examinent certains des enjeux actuels du couple colonialité/décolonialité. Le pluriel de l'intitulé apparaît donc paradigmatique : c'est de différentes formes de patrimoine et de colonialités qu'il s'agit, qui s'enchevêtrent et parfois s'opposent tout en dessinant quelques-uns des points d'une constellation patrimoniale singulière. Le choix de conserver le style original s'inscrit dans le dialogue évoqué en introduction et dans son épistémologie plurivocale⁶.

Au début, à Foumban. Exhibitions coloniales et contre-coloniales

Vers 1929, à une date indéterminée, Njoya (vers 1873-1933), dix-septième *mfon* (roi) des Bamoun dans l'Ouest-Cameroun décide de présenter au public certains de ses *regalia* et attributs de pouvoir au second étage de son palais. L'histoire lui attribue ainsi la première structure de type muséal du Cameroun — sinon la première jamais ouverte par un souverain en Afrique subsaharienne. C'est alors un roi quasiment sans royaume, assigné à résidence par l'administration coloniale française, interdit de lever les tributs de la grande cérémonie redistributive du *Nguon*, de se déplacer à sa guise, sommé de se séparer de nombre de ses épouses et de ses serviteurs. Roi désabusé, isolé, ce n'est toutefois pas un souverain démuné d'une capacité à se défendre : passionné par les arts et les techniques exogènes, régionales ou coloniales, Njoya est un extraordinaire inventeur, comme en atteste son écriture originale⁷, dont le génie réside notamment dans un puissant art de réaction (Galitzine-Loumpet 2016a, b). Il apparaît ainsi comme particulièrement habile à saisir et retourner ce qui vise à le défaire.

Entre 1924, année charnière où toutes ses prérogatives sont réduites, et 1931, date de son départ dans un exil dont il ne reviendra pas, la bataille pour la souveraineté sur le royaume bamoun sous colonisation française se joue symboliquement autour du contrôle des choses — c'est-à-dire des attributs de rang et des *regalia* — et de la constitution de collections, la sienne et celle

6. Dans l'ordre, les différentes parties ont été écrites par Alexandra Galitzine-Loumpet (Foumban), Pascal Ndjock Nyobe (Douala) et Sandra Ferracuti (Stuttgart).

7. L'écriture du roi Njoya a été élaborée de 1894-1895 à 1910. Elle passe successivement par huit versions, d'environ 800 pictogrammes et idéogrammes à une forme cursive de 80 signes. De nombreux manuscrits sont rédigés : sur l'histoire bamoun, l'arrivée de premiers Européens, la pharmacopée, les rites, dont l'auteur a réalisé l'inventaire au palais des rois bamoun, à Foumban en 1996. Les inventions du roi Njoya lui sont toutes attribuées mais n'auraient pas été possibles sans une équipe de collaborateurs proches et brillants : Nji Mama Pekekue, Ibrahim Njoya, Nji Mborong, Kpumie Pinu, Monliper Njimoyap, Laponte Meku, Thomas Njoya parmi d'autres (GALITZINE-LOUMPET 2006).

de son principal opposant Mosé Yeyap (1895-1941). Ce dernier, converti au christianisme réformé, alors interprète du poste de Foumban et véritable homme lige de la politique française, pousse l'administration coloniale à créer, toujours en 1924, un « artisanat » destiné à produire un art pour l'exportation, ôtant ainsi au roi son contrôle ancien sur les attributs de rang et, partant, sur une organisation sociale hiérarchisée. Les choses⁸ — en voie de transformation en objets d'artisanat ou en « œuvres » — se retrouvent ainsi au cœur d'une arène politique antagoniste, locale et coloniale. Ce moment singulier de rupture met ainsi au jour le contexte d'apparition de structures de type muséal au Cameroun et offre l'opportunité d'en suivre les devenir. Il permet également de revenir sur une inversion, dans le temps, de deux intentions patrimoniales : l'exposition royale de l'histoire dynastique, officielle et *a priori* conservatrice, apparaît comme contre-coloniale, soulignant l'*agency* des choses en usage et d'un pouvoir royal contesté ; l'histoire extra-palatiale est finalement présentée dans un musée des « arts et traditions », c'est-à-dire au travers d'une perspective ethnographique dévitalisée et « pacifiée » par la colonisation. Patrimonialisé à son tour comme souverain extraordinaire et héros de la résistance au pouvoir colonial français, le roi Njoya est aujourd'hui une figure tutélaire omniprésente, alors que le nom de Mosé Yeyap, son opposant et *alter ego* si longtemps puissant, a été effacé en pays bamoun (Galitzine-Loumpet 2016b).

Il est difficile de restituer avec précision, en l'absence de sources manuscrites bamoun traduites, les raisons de la mise en exposition publique par le roi Njoya de nombre de *regalia* du palais⁹. C'est *a contrario* que quelques informations sont données. À Noël 1929, l'organisation par Mosé Yeyap d'une sorte de foire coloniale (Fine 2016), mais aussi l'exposition publique, par celui-ci, des insignes des sociétés secrètes mettent en scène une mort symbolique et une désacralisation du pouvoir royal auxquelles le roi est contraint d'assister. Cet acte inouï d'exhibition est présenté dans des écrits missionnaires comme « un tournant décisif [...] par lequel fut brisé un des principaux piliers de l'ordre social païen » (Frey 1930 cité dans Galitzine-Loumpet 2006 : 373). L'hypothèse est que le roi Njoya a réagi à cette exhibition annoncée, ou avant cela à son organisation, en ouvrant un espace d'exposition dans son palais, conscient comme Mosé Yeyap de la performativité politique des objets au croisement de différents enjeux et régimes de valeur.

8. La chose est ici différente de l'objet en ce qu'elle est investie de pouvoir et de sens dans un contexte dit traditionnel.

9. Les véritables « choses du pays » restant strictement protégées et interdites aux non-initiés dans le *nda ngu* (la « maison du pays »).

Ce que l'on sait en revanche, c'est l'intérêt que le roi Njoya manifeste aux demandes d'acquisition d'objets par différents acteurs coloniaux : militaires, missionnaires, ethnologues, commerçants. Dès 1906-1910, le roi entre dans des négociations directes avec des acheteurs européens potentiels. Il a ainsi vendu des pièces au capitaine Hans Glauning et offert après la mort de ce dernier en 1908 une statue partiellement perlée à sa famille qui la revendra au musée de Berlin (Geary 1994)¹⁰. De fait, le roi est en pays bamoun le maître des objets, libre de distinguer ses guerriers et serviteurs par des attributs et de passer commande auprès des lignages spécialisés installés à proximité de son palais — spatialité que le quartier de l'artisanat visera justement à rompre. En 1910, la demande européenne croissante l'engage à libéraliser le droit à la possession et à la création à partir de certains matériaux et motifs auparavant strictement réservés à sa cour. Le roi gonfle parfois les prix à tel point que, par exemple, le grand tambour d'appel ne pût être acquis par différents musées. Stratégie particulière, qui n'exclut pas pour autant l'existence de différentes spoliations coloniales.

Car cette tentative de contrôle d'un « marché de l'art » en constitution suit un épisode bien plus traumatique dans la mémoire collective bamoun, portant sur le trône de son père, le roi Nsangu. Les Bamoun racontent l'injonction allemande à obtenir le trône sur lequel Njoya avait été intronisé, le refus du roi et de son conseil et la décision d'en créer une copie. La pression des Allemands fut cependant telle que le véritable trône, en usage, fut finalement « offert » dans un contexte de domination coloniale où une telle demande ne pouvait être refusée. Des photographies allemandes¹¹ montrent le déplacement du trône de Nsangu, localement appelé *Mandu Yenu*, vers la résidence du gouverneur allemand à Buéa, sur le littoral camerounais en janvier-mars 1908. Désacralisé et transformé en trophée au fur et à mesure qu'il s'éloigne du palais royal, le trône est aussi un enjeu politique, Njoya espérant en retour des armes et une prééminence politique dans la région. Espoirs cruellement déçus d'un échange asymétrique : non seulement armes et habits européens seront définitivement interdits aux « rois indigènes » la même année, mais Njoya n'a reçu en retour qu'un gramophone et des marches militaires germaniques. Jusqu'à présent cependant, des contre-narrations bamoun rapportent que les Allemands furent joués et que le « vrai » trône fut conservé à Fouban. Plus vraisemblablement, la copie réalisée à l'occasion devint le trône du roi Njoya, chaque souverain ayant le devoir d'établir le sien propre. Actuellement désigné comme « l'ancien trône » au palais, c'est un précieux *regalia* auquel des femmes

10. Aujourd'hui au National Museum of African Art Washington.

11. Plusieurs séries de photos, notamment celle de Lemeinstoll, n°E-30.32.001, Mission de Bâle/Mission 21. Voir GALITZINE-LOUMPET (2008)

vinrent longtemps arracher subrepticement des perles pour confectionner des amulettes protectrices. Transféré au Musée ethnographique de Berlin la même année, le trône du roi Nsangu resta longuement entreposé dans les réserves, peu considéré, avant de devenir une œuvre majeure du Musée ethnographique de Dalhem puis, récemment, du Humboldt Forum. Il est l'un des objets les plus emblématiques, aujourd'hui, des restitutions attendues¹². Les trônes des héritiers de Njoya, utilisés lors de cérémonies, ne furent pas exposés dans le musée créé par Njoya mais dans le grand hall d'honneur du palais.

Cette structure d'exposition est-elle à sa création vraiment un « musée » ? Le terme est ambigu, probablement trop vite attribué. Il apparaît pourtant assez tôt, sous la plume du journaliste britannique John W. Vandercook dans le *National Geographic Magazine* de février 1931 : l'exposition du palais est qualifiée de « Museum of Tribal Antiquities ». Le « musée » est ainsi désigné comme tel par le regard européen, seule forme possible d'une exposition non marchande — de fait, nombre des objets présentés se trouvent toujours sur place. Le terme s'impose sous le règne du successeur du roi Njoya et est employé jusqu'à ce jour. Vandercook publie quelques photos précieuses pour donner à voir un état de la collection et une scénographie alternative présentant les *regalia* par cérémonies et usages et non par typologies et matériaux — organisation des collections distincte d'un modèle ethnographique et donc contre-coloniale dans sa forme même (fig. 1).

Ce que l'on aperçoit sur cette photographie, ce ne sont pas seulement des masques-heaumes de sociétés secrètes — dont certains, datés du mitan du XIX^e siècle, sont sans aucun doute les plus impressionnants conservés sur place dans l'Ouest-Cameroun —, des calebasses de guerre ornées de mâchoires d'ennemis et des tabourets perlés mais aussi des choses créées par le roi pour son musée. Tel est le « portrait » de son arrière-grand-père (premier plan à gauche), le roi-guerrier Mbuembue, que l'historiographie manuscrite rédigée par le roi Njoya décrit comme grand de stature et de réalisations¹³. Le portrait en bois est associé au tissu royal dit *ndop* (en bamoun *ntieya*) qui forme une partie du costume de danse de la cérémonie *dja*, interdite par la colonisation française et depuis tombée en désuétude. C'est donc au travers d'un costume évoquant, par défaut d'usage, la coercition coloniale

12. Voir l'article : Anonyme, « La France restituera au Cameroun un objet mythique du peuple Bamoun », *Journal du Cameroun.com*, 23 novembre 2018, <<https://www.journalducameroun.com/la-france-restituera-au-cameroun-un-objet-mythique-du-peuple-bamoun/>>. Aucune demande officielle de restitution n'est parvenue à ce jour en France (qui conserve un trône non perlé) ni en Allemagne, bien que le roi des Bamoun se montre intéressé.

13. Voir le manuscrit bamoun traduit par le pasteur H. Martin et publié dans une version expurgée par l'IFAN sous le titre *Histoire et coutumes des Bamoun* (NJOYA 1952) et dans GALITZINE-LOUMPET (2016b).

que le roi Njoya commémore plusieurs éléments superposés : son aïeul, qui élargit et imposa les frontières actuelles du royaume et, partant, la légitimité des souverains bamoun à régner sur ce territoire ; un contrat social que les grandes cérémonies périodiques *nguon* et *dja* établissaient entre le souverain bamoun et son peuple ; son propre règne, en relation avec une souveraineté combattue par l'autorité coloniale. Habile paratexte, qui réaffirme son droit sur l'écriture et la commémoration de l'histoire. L'ouverture au public reste cependant destinée aux visiteurs extérieurs, Européens et élites urbaines — à cette date et jusqu'à aujourd'hui, il n'est pas aisé pour un Bamoun d'entrer au palais pour une visite.

FIG. 1. — MUSEUM OF TRIBAL ANTIQUITIES



Source : « A Museum of Tribal Antiquities is one of the show places of Foumban [...].
The collection here, in the heart of Africa, is probably without parallel »
(*The National Geographic Magazine*, février 1931, p. 236).

Pour Mosé Yeyap également, l'accumulation d'objets articule un double registre : politique d'abord, puis marchand. À l'échelle interne bamoun, ses collectes et exhibitions des objets des lignages princiers excentrés ou opposés au roi, dont des trônes, ressortent directement de ses ambitions dynastiques avérées (Galitzine-Loumpet 2006). En s'affichant ainsi publiquement avec des attributs de souveraineté, Yeyap bénéficie de la faveur des Français et Européens de passage, apparaissant à la fois moderne et émancipé d'un pouvoir monarchique perçu comme anti-français et anti-républicain. Au moment même où le roi Njoya, constamment photographié par les Allemands, disparaît des photographies prises par les Français, des clichés, articles de la mission protestante et cartes postales célèbrent l'activité éclairée de collectionneur de son rival. Mosé Yeyap y pose souvent dans un costume et une mise en scène évoquant ceux du souverain bamoun.

Cette représentation coloniale omet de signaler que, dès avant 1927, Mosé Yeyap s'affirme comme le chef d'un artisanat ouvert aux sollicitations du marché de l'art. Il devient ainsi rapidement incontournable dans les transactions, et des correspondances attestent de ses contacts directs et réguliers avec des directeurs de musées européens, dont Eugène Picard du Musée d'ethnographie de Genève (Morin 2014 : 181). Les objets proposés sont issus des lignages, de sa propre collection, mais aussi des copies réalisées par des ateliers travaillant auparavant exclusivement pour le palais. Ces transactions représentent une part importante de ses revenus, avec la vente de terres, jusqu'à sa mort en 1941. Il est également vraisemblable qu'il fut l'un des fournisseurs de la mission Labouret de 1934, dont les acquisitions comportent un autre trône, non perlé. À partir de 1947, le reste de sa collection devient le Musée des arts et traditions bamoun dans un bâtiment édifié au sommet de la colline du quartier de l'artisanat par le Centre de l'Institut fondamental d'Afrique noire (IFAN) du Cameroun. La présentation est alors remaniée, conformément aux scénographies ethnographisantes de l'heure célébrant les « coutumes » et les réalisations coloniales (agricoles, sanitaires, infrastructures). Une salle porte le nom de Yeyap. De son côté, le nouveau souverain Njimoluh Seidou, dont le long règne (1933-1992) est tout entier dévolu à la restauration du pouvoir royal, crée en 1940 une Académie bamoun, en charge de compléter l'histoire du royaume. Progressivement, et surtout après l'indépendance en janvier 1960, le Musée du palais et le Musée des arts et traditions bamoun glissent du registre de l'affrontement politique vers celui de l'art et de la culture, puis à partir des années 1990, vers une notion alors nouvelle, le patrimoine (Galitzine-Loumpet à paraître). Le Musée du palais fait l'objet de deux restructurations (en 1984 et

en 1996¹⁴), le Musée des arts et traditions bamoun (ATB), passé sous la tutelle du ministère de la Culture se délabre pendant de longues années avant quelques aménagements récents qui ne transforment pas le parcours muséographique.

Que conclure de cette rapide présentation, alors que Foumban est présenté comme la « capitale des Arts » au Cameroun ? En premier lieu que le « musée » et les processus de patrimonialisation sont produits dans un contexte de tensions politiques frontales — en d'autres termes, c'est le conflit Mosé Yeyap/Njoya en situation coloniale qui crée les conditions d'émergence de collections et d'espaces d'exhibition en attaquant directement la fabrique endogène de l'histoire et la légitimité de la dynastie bamoun sur les objets. Paradoxalement, les tentatives de mainmise coloniale par l'intermédiaire d'agents locaux renforcent une légitimité royale à « patrimonialiser ». Celle-ci demeure une prérogative quasi exclusive du palais : à l'exception du Musée des arts et traditions bamoun (ex-IFAN) aucun musée non royal n'existe à Foumban malgré quelques tentatives, dont une de la mairie (Union démocratique du Cameroun [UDC], parti d'opposition) avec son confidentiel « Musée-médiathèque Arouna Njoya »¹⁵. Les tensions persistent entre les deux pôles de pouvoir, le palais et la mairie, à l'exemple des vifs débats autour de la réfection de la grande porte d'entrée de la ville. Plus significativement encore, le nouveau Musée des rois bamoun, bâti dans l'enceinte du palais à partir de 2015-2016, présente une architecture reproduisant les emblèmes de la royauté bamoun (serpent à double tête, araignée mygale divinatoire, double gong)¹⁶.

En second lieu, cet exemple souligne que les politiques de développement du tourisme culturel ou de promotion de l'art, peinent à recouvrir et à masquer cette arène politique locale. Les enjeux autour de choses devenues œuvres, valorisées dans les musées occidentaux ou éventuellement restituables, restent ainsi inscrites dans une arène politique, nationale et locale, aussi bien en termes de possession que de bénéfices éventuels. La résistance contre-coloniale du « musée » du roi Njoya a vécu, mais continue de survivre, peut-être, dans les craintes de dépossession et, en conséquence, dans les formes de contrôle

14. La restructuration du Musée des rois bamoun fut réalisée en 1995-1996 par Germain Loumpet et Alexandra Galitzine-Loumpet.

15. Arouna Njoya (vers 1908-1977), cousin du roi Seidou Njimoluh, fut une personnalité politique centrale et influente dans le royaume bamoun et à l'échelle nationale. Il est le père d'Adamou Ndam Njoya (1942-2020), universitaire, ministre, puis fondateur du parti d'opposition UDC dont l'épouse est l'actuelle députée-maire de la ville de Foumban. Les relations tantôt proches tantôt fortement conflictuelles entre le palais et ce puissant lignage paraissent emblématiques des recompositions de l'histoire politique dès avant l'indépendance du Cameroun.

16. Voir l'article de R. Sambou, « Cameroun : nouveau musée des rois Bamouns », *Africulturelle*, décembre 2017, <<https://africulturelle.wordpress.com/2017/12/03/cameroun-nouveau-musee-des-rois-bamouns/>>.

des souverains en pays dit bamiléké sur les musées et autres cases patrimoniales. C'est que le musée, l'exposition, le patrimoine sont devenus ces trente dernières années les formes ultimes, valorisantes et rassurantes, de la légitimité du pouvoir « traditionnel » et potentiellement ce qui échappe un peu à toute interférence extérieure postcoloniale — à moins que cela ne soit précisément l'inverse, si l'on songe aux financements bilatéraux des musées dans cette région¹⁷.

Aujourd'hui, à Douala. Édifices coloniaux et activisme anticolonial

Quand ils ont ramassé ces objets au XIX^e et XX^e siècles, les ont-ils pris dans des musées ? Qu'ils nous rendent nos objets. Nous saurons quoi en faire. À ce sujet, j'ai beaucoup d'alternatives à l'institution muséale occidentale, je demande à être consulté au moment de la restitution pour présenter mes solutions qui se situent aux antipodes du musée des blancs.

Tenus au cours d'un séminaire organisé par la mairie de la Ville de Douala sur les politiques culturelles en octobre 2022, ces propos sont ceux d'une personnalité princière traditionnelle de l'un des six cantons que compte la ville. Par leur tonalité et leur contenu, ils soulignent le caractère délicat et controversé des questions patrimoniales au Cameroun. Celles-ci sont toujours au centre d'enjeux entremêlés, à la fois politiques, historiques, mémoriels, identitaires et culturels. Le retour annoncé des objets spoliés pendant la colonisation n'a pas simplifié cet état des choses. Au contraire, il ravive désormais la question déjà épineuse de ce qui fait réellement patrimoine au Cameroun. Au-delà des tensions qu'elle suscite entre les communautés annoncées comme dépositaires de telle ou telle œuvre, la restitution est venue rouvrir les plaies laissées béantes par la domination européenne dans la mémoire collective des Camerounais. Dans un pays qui a vécu une triple expérience coloniale, ces enjeux sont d'autant plus exacerbés et le legs issu de cette expérience douloureuse est forcément difficile à assumer.

En tout état de cause, la restitution est perçue dans la plupart des cas au Cameroun comme la preuve d'une revanche des sociétés africaines vis-à-vis de l'ordre colonial. Vue sous cet angle, elle peut être assimilée sinon à l'épilogue du moins à un épisode crucial de la rivalité culturelle entre l'Occident et l'Afrique. Il n'est donc pas étonnant que, côté africain, la notion de patrimoine soit concomitante à celle d'authenticité, les objets en attente de retour étant perçus comme des éléments du patrimoine de la nation. En cela, frappés du

17. Voir l'article d'A. Galitzine-Loumpet, dans ce numéro.

sceau de l'authenticité, ils sont appréhendés comme des balises de protection contre l'envahisseur étranger. Ainsi, que ce soit au niveau institutionnel ou au sein des diverses communautés ethniques présentes au Cameroun, émerge une volonté de promouvoir des expressions identitaires dites « anté-coloniales ». Les langues locales, tout comme les danses, les coutumes, les chants, les traditions, les savoir-faire, etc., sont donc régulièrement exhibés comme les seuls éléments constitutifs de l'identité patrimoniale des peuples. Cela explique en partie pourquoi l'on assiste depuis une trentaine d'années à un retour sur le devant de la scène des festivals et autres manifestations culturelles de diverses communautés. Dans ce contexte d'« à chacun son patrimoine » (Owona Nguini 2003), il reste peu de place pour la reconnaissance d'autres formes de traces issues du passé et les démarches patrimoniales sont davantage en quête d'ancestralisation. Dans le même temps, les édifices issus de la colonisation, comme l'ensemble de l'ancienne ville coloniale, au mieux ne sont pas reconnus comme faisant partie du patrimoine de la ville, et au pire sont présentés comme les avatars ou les stigmates d'un passé révolu, honni et maudit que certains sont pressés de voir disparaître (Ndjock Nyobe 2021).

Pour prendre la mesure de ces questions dans le Cameroun d'aujourd'hui, Douala semble constituer un laboratoire intéressant tant cette ville, dans son paysage et dans son essence, peut être à juste titre considérée comme un « Cameroun en miniature ». En effet, elle est le lieu par excellence d'expression du rejet des traces coloniales, notamment des monuments coloniaux. De la période de domination, la ville a principalement hérité d'un vaste périmètre urbain juché sur le plateau Joss, reconnaissable à la singularité des édifices coloniaux (de plus en plus menacés) qui le composent. La colonialité de cet espace urbain se lit aussi dans l'odonymie qui fait la part belle aux administrateurs coloniaux. À cet ensemble architectural et urbanisé, il faut ajouter une poignée de monuments coloniaux encore visibles sur la très convoitée place du Gouvernement. En réalité, dans ses contours, la ville porte encore le calque et la manifestation des processus de domination et d'imbrication culturelle qui s'y sont déroulés. La survenue des Indépendances n'a pas changé la donne. Au contraire, les dirigeants post-coloniaux, héritiers immédiats des administrations coloniales ont, dans le souci de disqualifier la lutte indépendantiste portée par l'Union des populations du Cameroun (UPC), mis sur pied une politique broyeuse de mémoires des luttes (Tchumtchoua & Ndjock Nyobe 2013). L'immédiat après-indépendance a été marqué par l'adoption de textes législatifs coercitifs dont l'unique but était de contrôler la narration de l'histoire récente du pays. C'est notamment le cas de l'ordonnance du 12 mars 1962 contre la

« subversion »¹⁸ ou encore la non-célébration des événements majeurs dont la survenue aurait par trop rappelé les nationalistes de l'UPC ; c'est encore le cas de la réunification qui n'est plus célébrée au Cameroun depuis cette époque (Ndjock Nyobe 2021). Conséquemment, la présence exclusive des statues coloniales héritées des administrations allemande et française contraste avec l'absence à Douala d'édifices commémoratifs dédiés aux héros camerounais, laquelle absence s'avère un puissant agent d'effacement et d'oubli (Gillis 1994) de l'épopée nationaliste. Le discours officiel sur cette période de l'histoire est ainsi resté un discours dominant, situé aux antipodes de celui de l'immense majorité de la population, celle qui ne participe pas aux décisions politiques et économiques. Cela semble expliquer pourquoi plus de soixante ans après les Indépendances, les vestiges coloniaux ne sont toujours pas acceptés et leur avenir est plus que jamais compromis.

En réalité, deux mouvements travaillent en lame de fond l'héritage colonial au Cameroun en général et à Douala en particulier. D'abord, le legs colonial est soumis à un important rejet dans sa dimension monumentale et commémorative ; ensuite, la modernité galopante a des effets dévastateurs qui démantèlent et/ou dénaturent les traces architecturales et urbanistiques issues de la colonisation. Le centre historique de Douala, dont le patrimoine s'effrite chaque jour un peu plus, présente à cet égard une rupture visuelle désormais prégnante. Le legs colonial de la ville se trouve comme pris entre deux feux : l'un présente la période précoloniale comme celle de l'authenticité africaine, et l'autre, post-colonial, apparaît comme le signe de l'entrée de la ville dans la modernité. Cette prise en étau de l'épisode colonial semble en adéquation avec les assauts répétés lancés contre les édifices commémoratifs coloniaux par certains habitants de la ville dont Mboua Massock et André Blaise Essama¹⁹, deux activistes engagés et déterminés.

En 2001, Mboua Massock a fait irruption sur le plateau Joss muni d'un burin pour déboulonner la statue du général Leclerc inaugurée à Douala en novembre 1949. C'est le premier épisode d'une longue série d'attaques

18. Ce texte était porteur de dispositions à la fois floues et iniques qui laissaient la latitude aux forces de l'ordre de décider des actes qui tombaient sous le coup de la « subversion ». Ainsi, évoquer publiquement le souvenir des héros de l'indépendance pouvait donner lieu à des ennuis judiciaires allant jusqu'à la privation de liberté, voire à la mort.

19. Homme politique né vers 1953 en Sanaga maritime et adhérant très tôt aux idéaux de l'Union des populations du Cameroun, Mboua Camille Parfait est connu sous le pseudonyme de Mboua Massock. Il s'est fait connaître au début des années 1990 comme l'inspirateur des « villes mortes », un vaste mouvement social favorable à l'ouverture démocratique. André Blaise Essama est un activiste qui a fait irruption dans l'espace public dès 2013 en contestant la présence à Douala des monuments et des rues dédiés aux colonisateurs.

contre ce monument dédié au héros de la « gaullisation » de l'empire colonial français pendant la Seconde Guerre mondiale. Cette statue est l'un des quatre monuments coloniaux encore visibles à Douala aujourd'hui avec le Monument Nachtigal (1886), le Monument aux morts (1925) et le Monument de Lucien Fourneau (1932). Arrêté par les forces de l'ordre lors de sa première tentative, Mboua Massock ressurgit cinq ans plus tard, plus déterminé que jamais. N'ayant pas réussi à détrôner Leclerc, le « rebelle moral »²⁰ se contente d'annoter sur le bas-relief à l'arrière du monument « Nos héros et nos martyrs d'abord », confirmant ainsi la poursuite de la rivalité historique et culturelle entre ex-colonisateurs et ex-colonisés. Dans le long discours que l'activiste tient devant les juges au moment de l'un de ses multiples procès²¹, il rappelle les fondements idéologiques de son opération qu'il nomme « campagne nationale de souveraineté ». Aussi trouve-t-il révoltant que la place du Gouvernement ou la place de l'Indépendance soient de la sorte souillées par la présence d'un « funeste personnage [...] dont la rencontre avec notre peuple n'a apporté en réalité que lamentations et désolation, que grincements de dents, cris et pleurs »²². Renverser Leclerc constitue donc, écrit-il, l'acte d'éviction d'un « corps étranger du caveau familial », les monuments des colonisateurs n'étant pas perçus comme de simples monuments mais aussi comme des supports de « rituels magico-religieux tendancieux » dont la finalité est de « maintenir leur présence permanente dans les esprits, autrement dit envoûter, prendre possession de l'esprit du peuple concerné pour son maintien sous la domination continue du colonisateur »²³. Une telle position suspectant les monuments coloniaux d'être dotés de pouvoirs surnaturels est récurrente dans la société camerounaise. Dans une vidéo mise en ligne en avril 2020, un

20. Ainsi se fait appeler Mboua Massock, qui dit avoir créé le Conseil supérieur de la rébellion morale. Très souvent, il décline sa généalogie et en se présentant sous le nom de *Mboua Massok ma Batalon ba Bilap bi Momassô ma Ndun Likund* (déclinaison des noms de ses ascendants). On le connaît aussi sous le pseudonyme de « Combattant ». Dans d'autres circonstances, il se désigne aussi comme un « nationaliste panafricain engagé » et son engagement politique lui a permis de s'autoproclamer « honorable député nationaliste non déclaré élu » (NDJOCK NYOBE 2021).

21. Entre 2001 et 2014, Mboua Massock a été interpellé et présenté devant les juges une demi-douzaine de fois. Ses prises de parole s'apparentent souvent à des « cours d'histoire » qui sont l'occasion pour lui de dérouler son « argumentaire défensif de l'accusé », un manifeste de plusieurs dizaines de pages dont il inaugure la lecture devant les juges au cours de ses procès du 3 février 2006, du 3 mars 2006, du 27 mai 2009 et du 5 octobre 2009.

22. « L'argumentaire défensif de l'accusé », inédit.

23. Voir l'article de M. Massock, « Révélations effroyables sur la manière dont le peuple camerounais serait envoûté », *Cameroun Web*, 24 septembre 2017, <<https://www.camerounweb.com/CameroonHomePage/features/R-v-lations-effroyables-sur-la-maniere-dont-le-peuple-camerounais-serait-envo-t-421733>> (consulté le 15 janvier 2023).

internaute, sympathisant de Mboua Massock et d'André Blaise Essama, en appelle à la démolition du monument Leclerc au motif que « c'est un monsieur qui n'a rien à voir avec mes ancêtres. [...] Voilà les gens qui se lèvent la nuit et qui font la sorcellerie dans la ville. Oui ! Parce qu'il n'a rien à voir avec moi. Ce n'est pas mon ancêtre »²⁴.

Depuis le retrait de Mboua Massock de l'espace public, son combat contre les édifices coloniaux a été poursuivi et popularisé par André Blaise Essama à partir de 2013-2014. Lui aussi est convaincu de la dimension magico-religieuse dont seraient dotées les statues coloniales — l'épisode colonial et ses effets post-coloniaux ne pouvant se clore que par un ensemble de rituels dont les Camerounais devraient être les instigateurs. Aussi, il révèle qu'après avoir réussi à décapiter la statue Leclerc en 2016, il en a dissimulé la tête dans une plantation dans la région du Moungo, dans l'attente des « rites d'émancipation et de libération du peuple camerounais ». Un an auparavant, toujours consécutivement à un autre acte de décapitation de la statue, il confie avoir « jeté la tête de Leclerc au fond du fleuve Wouri afin que les ancêtres sawa s'en chargent et lui rendent, à travers certains rites, tout le mal qu'il a fait aux Camerounais »²⁵.

Grâce aux réseaux sociaux, André Blaise Essama s'est fait connaître hors des frontières du Cameroun et ses actes de sabotage et de vandalisme (fig. 2) des monuments coloniaux sont documentés sur Internet²⁶. Plus que Mboua Massock avant lui, il est devenu le porte-étendard de l'activisme contre la présence du passé colonial dans les villes du Cameroun et principalement à Douala. Se sentant investi d'une mission d'effacement des traces coloniales, il se veut être aussi une sorte « d'authentificateur » de ce qui fait patrimoine, ou au moins de ce qui doit être visible dans l'espace public. Et, si l'on s'en tient à son mode opératoire (arrachage des plaques des rues dédiées aux Français, démolition des monuments coloniaux français), il est évident que ses actes s'inscrivent dans la continuité de la racialisation de l'espace public

24. Voir la vidéo Facebook, <<https://www.facebook.com/100053389778778/videos/535771937314122/>> (consultée le 15 janvier 2023).

25. Entretien personnel avec Essama le 30 juin 2015 à Douala.

26. De nombreux médias ont suivi de bout en bout les épisodes des actions menées par Essama. Voir notamment les articles de : J. Kouagheu, « André Blaise Essama, l'homme qui veut débarrasser le Cameroun de ses vestiges coloniaux », *Le Monde Afrique*, 15 juillet 2020, <https://www.lemonde.fr/afrique/article/2020/07/15/andre-blaise-essama-l-homme-qui-veut-debarrasser-le-cameroun-de-ses-vestiges-coloniaux_6046261_3212.html> ; D. Olewe, « André Blaise Essama : le Camerounais en guerre contre la statue d'un héros de guerre français », *BBC News Afrique*, 1^{er} juillet 2020, <<https://www.bbc.com/afrique/region-53244725>> ; F. Foute, « Cameroun : le combat contre le colon ne sera jamais doux », *Jeuneafrique*, 1^{er} juillet 2020, <<https://www.jeuneafrique.com/1008127/societe/cameroun-le-combat-contre-le-colon-ne-sera-jamais-doux/>>.

provoquée par la colonisation. En 2013, André Blaise Essama, ayant réussi à renverser le monument Leclerc, déclare l'avoir fait :

[...] afin que le Général Leclerc rejoigne la terre de ses ancêtres en Hexagone. Car je pense bien que sa place est certainement de ce côté-là. Cette place où trônait ce monument de la honte est désormais pour nous, la place de Um Nyobe, John Ngu Foncha, Martin Paul Samba, Douala Manga Bell et bien d'autres héros du Cameroun²⁷.

FIG. 2. — ANDRÉ BLAISE ESSAMA
POSANT AU PIED DE LA STATUE DÉCAPITÉE DE LECLERC



Photo : Mayer Foning, 22 avril 2019.

27. Voir l'article, non signé, « Au Cameroun, la statue du général Leclerc gît, décapitée. Jouissif », *L'Obs, Rue89*, 18 novembre 2016, <<https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-monde/20140221.RUE2247/au-cameroun-la-statue-du-general-leclerc-git-decapitee-jouissif.html>>. Rudolph Douala Manga Bell et Martin Paul Samba (exécutés en 1914) sont des héros de la résistance à la colonisation allemande ; Ruben Um Nyobe, militant indépendantiste et anticolonialiste, président de l'UPC, fut assassiné le 13 septembre 1958 par l'armée française ; John Ngu Foncha fut le Premier ministre du Cameroun britannique — ex-mandat du Royaume-Uni — en février 1959 puis Premier ministre de l'État fédéré du Cameroun (à partir de mai 1965).

La détermination de Mboua Massock et Essama de s'en prendre à la statue de Leclerc s'est quelque peu estompée depuis que l'œuvre a été protégée en novembre 2015 derrière une barrière métallique et surveillée en permanence par des agents de la police municipale ou des forces de maintien de l'ordre. « Moi je vais en prison de temps à autre pour avoir détruit ce monument, mais lui, Leclerc est désormais éternellement emprisonné derrière ces grilles », assène Essama.

En 2017, c'est une œuvre de l'artiste française Sylvie Blocher qui fait les frais des actions d'Essama, ce dernier lui opposant à rebours le discours racial qui accompagna le projet colonial : « Je ne comprends pas ce que fait la silhouette d'une femme blanche dans un carrefour important d'une ville camerounaise », conclut-il avant de renverser l'œuvre d'art. La période coloniale a donné naissance à un nouveau monde (Hesse 2007) dans lequel le déterminisme essentialiste servait à justifier la construction sociale pour différencier l'Européen blanc « de l'autre racialement différent », le non-blanc (dénommé souvent l'indigène). Cette idée de race a donc été cruciale dans le processus de colonisation qui, même lorsqu'il s'est officiellement achevé, a laissé des empreintes psychiques qui n'ont pas totalement disparu, ni d'un côté ni de l'autre. Invitée à prendre part au festival triennal organisé par le centre d'art contemporain Doual'art (Salon triennal SUD), Sylvie Blocher, propose la réalisation d'un *happening* qui entend « s'adresser directement aux Camerounais, et plus précisément à l'histoire passée et présente du Cameroun ». Il s'agit d'une photo géante sur structure métallique de près de trois mètres de haut de l'artiste elle-même brandissant une pancarte sur laquelle l'on peut lire recto-verso, en anglais et en français : « Bien que je n'en aie pas le droit, je vous présente mes excuses. » Informée de l'histoire de la décolonisation sanglante du pays, ainsi que des débats et des luttes déjà anciennes menées pour la reconnaissance de la place des héros dans la société camerounaise, Sylvie Blocher est persuadée de défendre la cause décoloniale des Camerounais :

Mon travail est hanté par la question de savoir comment un pays ou un peuple peut se reconstruire sans avoir reçu d'excuses de ceux qui l'ont violenté. Avec cette statue, je voulais poser la question des « excuses » françaises et donc par la même occasion celle de la mémoire. En ce sens, je pense avoir le même combat qu'Essama. Je l'avais d'ailleurs invité à l'inauguration de mon œuvre et je lui ai rendu visite en prison après son arrestation [...]. Je m'étonne donc de sa violence à mon égard. Reste que, dans tous les cas, cette œuvre soulève des questions et des débats dans la société camerounaise²⁸.

28. Voir l'article de J.-M. Durand, « La question de la violence coloniale repensée par l'artiste Sylvie Blocher et l'écrivain Max Lobe », *Les Inrockuptibles*, 21 mai 2018, <<https://www.lesinrocks.com/cheek/la-question-de-la-violence-coloniale-repensee-par-lartiste-sylvie-blocher-et-lecrivain-max-lobe-144380-21-05-2018/>> (consulté le 16 janvier 2023).

En réalité, il n'y eut pas vraiment de débat. L'œuvre de Blocher est démolie le lendemain de son installation par Essama qui l'accuse d'autoglorification et d'installation d'une œuvre qui « ne fait que remuer le couteau dans la plaie ».

Par leur procédé et leur discours, les activistes entendent débarrasser la ville de ses traces coloniales, pour retourner à une sorte d'authenticité africaine dont Essama donne un aperçu dans une brochure publiée en 2019 et intitulée *André Blaise Essama. Décoloniser la ville*. Selon lui, il faut « installer dans les rues les statues des héros camerounais ou rien ». Sous l'instigation de son mouvement dénommé « Hoo Haa »²⁹, il a entamé la production et le dépôt de statues dédiées aux figures historiques du pays. Parmi les premières personnalités se trouvent aussi bien des hommes politiques que des sportifs (tel le footballeur Samuel Mbappé Leppé érigé devant le stade éponyme à Douala) ou des artistes (dont Jean-Michel Kankan, humoriste camerounais célèbre dans les années 1980-1990). En dehors des apparitions publiques d'Essama arborant des drapeaux aux couleurs du Cameroun, sa quête d'authenticité passe également par la forme des monuments devant remplacer ceux des colons. Ainsi, John Ngu Focha, figure marquante de la réunification du pays, a été sculpté vêtu d'une tenue traditionnelle de sa région d'origine, les Grassfields anglophones. Deux ans auparavant, c'est la statue de Ruben Um Nyobe (héros de l'indépendance du Cameroun) qui apparaissait vêtue selon le style traditionnel sawa, brandissant dans sa main droite une branche de l'arbre dit « de la paix ». Placées sans l'aval des autorités administratives et municipales, ces œuvres sont prestement « expulsées » *manu militari* par la police (à l'exception de la statue de Mbappé Leppé), comme c'est le cas en 2016 de la statue de John Ngu Foncha.

En définitive, la « mémoire patrimoniale » du Cameroun révèle de nombreux paradoxes de l'identité, du patrimoine et de sa reconnaissance (Ndjock Nyobe 2019). La recherche vaine d'un « retour aux sources » et à l'« authenticité » engagée par Mboua Massock et poursuivie par Essama a fini par buter sur des considérations politiques, culturelles et identitaires qui débouchent parfois sur une crise de la citoyenneté entretenue par de nombreuses tensions. Le dernier épisode en date est la mise à sac en mai 2018 du lieu qui devait accueillir, à l'initiative d'Essama et avec l'aval des autorités municipales, le monument de Rudolph Um Nyobe à Bali, dans le canton Bell. Le site est vandalisé par les populations du canton Bell qui trouvaient incongru

29. Essama a créé le mouvement Essama Hoo Haa en 2015, qui propose de construire des monuments célébrant les héros camerounais. Son action se prolonge sur la scène politique par des positions antigouvernementales. L'expression « Hoo Haa » entendue souvent dans les rues, notamment auprès des jeunes, renvoie à une attitude de défiance consistant à obtenir par la force ce qui ne l'a pas été par la négociation.

qu'on leur « impose un monument », « sur [leurs] terres », « alors que les grandes figures de [leur] canton n'en bénéficient pas »³⁰. Sur le plateau Joss voisin, la statue de Leclerc devait regarder ce spectacle avec grand intérêt...

Ailleurs, à Stuttgart. Décolonialité en performance au musée

À Stuttgart, le Linden-Museum, un des plus grands musées ethnographiques d'Europe, rassemble une collection de près de 160 000 objets et propose des expositions permanentes sur l'Orient musulman ainsi que sur l'Asie du Sud et de l'Ouest, l'Océanie, mais aussi sur l'Afrique, avec une place importante consacrée au Cameroun, ancienne colonie allemande d'Afrique centrale (1884-1916). En 2017, la Fondation Robert Bosch de Stuttgart a accordé son soutien au projet intitulé *Sharing Heritage : The Cameroon Project, Oku, Stuttgart, Foumban*, conçu dans l'optique de recherches destinées à la mise en place d'une nouvelle exposition permanente pour les collections africaines du Linden-Museum, qui devait être axée sur les relations changeantes bien que toujours ambivalentes entre l'Afrique et l'Europe autour des collections muséales. Dénommée *Wo ist Afrika ? Storytelling a European Collection*, l'exposition permanente des collections africaines qui s'en est suivie (2019) met en lumière les contextes des collections d'objets et l'évolution des manières de les exposer. Cette volonté de remettre en question l'autorité du musée s'est traduite par différents actes, et notamment par l'intensification des collaborations à la fois avec des représentants d'associations de la diaspora africaine dans la région de Stuttgart³¹ et avec des artistes du continent. C'est le fruit d'une de ces collaborations qui est ici exploré.

De l'extérieur, ce 19 février 2018, le Linden-Museum Stuttgart reflète la tranquillité d'un ordinaire lundi, jour de la semaine où, comme bon nombre d'institutions européennes de ce type, l'établissement est fermé au public. À l'intérieur, pas de flux régulier de public allant et venant, ni d'enfants agités repris par leurs aînés et soumis à l'apaisement contraint des corps et des artefacts produit par la tradition muséale européenne depuis des générations. Au lieu de cela, le musée reçoit, ce jour-là, des invités spéciaux et inattendus.

30. Voir l'article de D. Essomba, « Douala : les rois sawa ont détruit un monument de Ruben Um Nyobe », *Afric24Monde*, <<https://africa24monde.com/economie/view/douala-les-rois-sawa-ont-detruit-un-monument-de-ruben-um-nyobe.html>> (consulté le 17 janvier 2023).

31. Notamment par la fondation en juillet 2016 de l'Advisory Board for the Representation of African Collections at the Linden-Museum Stuttgart (ABRAC), composé de représentants d'associations de la diaspora africaine (y compris la diaspora camerounaise) et basé dans la région de Stuttgart (FERRACUTI & MOHAMAD à paraître).

Zobel Raoul Tejeutsa (nom d'artiste, Zora Snake), danseur, chorégraphe et performeur camerounais de renommée internationale³² se livre à une performance dans l'enceinte du musée avec le poète et artiste visuel Stone Karim Mohamad (Stone de son nom d'artiste), également de nationalité camerounaise. Tandis que, depuis l'entrée, les deux artistes s'avancent dans le musée, des bruits sourds, produits par l'interaction entre les corps des artistes et les espaces muséaux, résonnent dans les halls vides et les escaliers de marbre, scandés par des poèmes récités en différentes langues (français, haoussa, anglais et pidgin camerounais), toutes difficilement compréhensibles pour les natifs germanophones, qui constituent la plus grande partie des visiteurs du musée de Stuttgart. De longues plages de silence sont ensuite interrompues par des sons électroniques graves et perturbants, ou encore des cris et des hurlements. Accompagnés de Stone et de sa poésie déclamée, les mouvements de Zora Snake vont progressivement « conquérir » l'espace muséal : traversant l'entrée, le foyer et l'escalier, ils avancent ensuite dans le cœur même de l'édifice, en pénétrant dans les salles d'exposition. La majorité du personnel du musée est perturbée par la présence d'objets, vêtements et matériaux « non classés », « non étiquetés », « non emballés » apportés et utilisés par les deux artistes et, par le rapport de ces derniers avec les collections des salles d'exposition, à côté desquelles ils avancent, même si elles ont été consciencieusement protégées pour ne pas être endommagées (Ferracuti & Mohamad 2021). Durant cette heure exceptionnelle, la présence performative de Zora Snake et Stone, qui résonne dans tout l'établissement, brouille le périmètre physique et symbolique du musée.

Ce n'est pas une première pour Zora Snake, qui est engagé depuis des années dans un travail de déconstruction. La performance artistique de Stuttgart a été conçue comme le deuxième « chapitre »³³ d'un projet en cours qui interroge « la dimension spirituelle liée à la question de la restitution du patrimoine aux Africains »³⁴ à la lumière de la matrice coloniale du présent global. Le Linden-Museum est le théâtre du volet « Les séquelles de la colonisation 2 : Patrimoine africain en Europe et ses conflits », qui aborde spécifiquement les conséquences de la présence de patrimoines africains dans les musées européens.

32. Pour en savoir plus sur l'artiste, ses projets et sa poétique, voir son site officiel : <<https://zorasnake.com>> (consulté le 2 décembre 2022).

33. Le premier volet a été présenté dans les rues de Marseille en septembre 2017, voir <https://www.youtube.com/watch?v=_FfI_kyB6rw> (consulté le 2 décembre 2022).

34. Voir la présentation du projet dans la section qui lui est consacrée sur le site officiel de Zora Snake : <<https://zorasnake.com/les-sequelles-de-la-colonisation/>> (consulté le 2 décembre 2022).

Zora Snake visite le Linden-Museum pour la première fois en 2016 avec Tina Saum, la cofondatrice (avec Daniela Raab) de l'association Flanerie. Labor für Gedanken & Gänge³⁵. À cette occasion, il retrouve son compatriote Stone, qui vit près de Stuttgart depuis 2013 et qui a récemment commencé à participer à des projets de collaboration avec le musée en tant que membre du groupe ABRAC³⁶ (Ferracuti 2016). Cette occasion leur donne l'envie de travailler ensemble sur le musée allemand.

Tout au long du projet « Les séquelles de la colonisation 2 » (2017-2019), Stone s'engage, aux côtés de la responsable du département Afrique du musée³⁷, dans une recherche collaborative menée sur les liens entre le Linden-Museum et des acteurs camerounais concernant les acquisitions ayant eu lieu en période d'occupation coloniale allemande du Cameroun, mais aussi pendant et après la décolonisation, jusqu'à l'époque contemporaine (Ferracuti 2019)³⁸. Au cours de leur séjour au Cameroun, Stone contribue ainsi à élaborer et mettre en œuvre la méthodologie d'un travail de terrain mené par une curatrice des patrimoines camerounais en Allemagne dans le pays d'origine de l'artiste. Cette collaboration est notable, dans la mesure où la plupart des expériences de « muséographie collaborative » de longue durée dans les musées européens se déroulent exclusivement dans les pays où sont situés ces musées et où sont exposés les résultats des recherches et des acquisitions. C'est pourtant sur « les terrains » africains que les conservateurs de ces musées mettent en œuvre des épistémologies, des déontologies et des sélections cruciales pour déterminer ce qui sera inclus ou exclu (et comment)

35. Flanerie est une organisation de la société civile basée à Stuttgart et Berlin. Le travail commun portait sur la réalisation de deux « audio-randonnées » à travers les villes de Stuttgart et de Yaoundé (voir <<https://dieflanerie.com/fussnoten-audio-walk-2016/>>, consulté le 2 décembre 2022).

36. L'Advisory Board for the Representation of African Collections at the Linden-Museum Stuttgart (ABRAC) (voir aussi note 31) est composé d'Olimpio Alberto, Loic Steve Lefang, Afonso Manguete, Stone Karim Mohamad, Pierre Bayangane Mpama, Cathy Nzimbu Mpanu-Mpanu-Plato, Djenneba Obot, Ekarika Nanna Obot, Natacha Tchoumi Pettie et Felix Abayomi Saka.

37. Il s'agit de l'auteure de ce paragraphe, Sandra Ferracuti, qui a occupé ce poste entre 2016 et 2020.

38. Stone a suivi toutes les phases de ce projet, qui portait notamment sur les collections du Linden-Museum provenant du royaume d'Oku (nord-ouest du Cameroun) et du royaume bamoum (Foumban, ouest du Cameroun). Le projet incluait des recherches d'archives sur le contexte de l'acquisition de ces collections (sur le premier front, la plupart ayant eu lieu entre les années 1970 et 1980 et, sur le second, pendant l'occupation coloniale allemande), ainsi que sur les relations entre le personnel du musée à Stuttgart et leurs homologues camerounais. Une deuxième phase du projet a consisté en une période de recherche et de partage d'informations sur les mêmes collections avec les actuels responsables du patrimoine culturel des royaumes d'Oku et de Foumban (décembre 2017-janvier 2018).

des collections et expositions. Le champ de recherche et d'interprétation comprend en conséquence tous les « enchevêtrements » (scientifiques, moraux, politiques, personnels, historiques) qui composent le travail muséologique et muséographique sur les collections et les représentations européennes de l'Afrique, quels que soient les lieux où il s'est enraciné.

Dans la suite de ce programme collaboratif et des propres travaux personnels de Zora Snake, l'invitation des deux artistes au Linden-Museum repose sur la possibilité d'une performance *in situ*, qui aborderait et exposerait les relations coloniales des « musées d'ethnologie ». Avant la performance proprement dite, Zora Snake passe dix jours à Stuttgart et les travaux préparatoires sont documentés par une série de photographies des deux artistes interagissant avec le langage symbolique du bâtiment du musée.

L'une d'elle montre Zora Snake et Stone devant une plaque commémorative célébrant les « collecteurs » historiques les plus prolifiques pour le Linden-Museum Stuttgart (fig. 3). Parmi ceux-ci, Adolf Diehl et Hans Glauning. Entre 1900 et 1920, Diehl (1870-1943) était le représentant général de la Gesellschaft für Nordwest-Kamerun (GNWK) (c'est-à-dire la société du nord-ouest du Cameroun), qui profitait de l'occupation coloniale pour exploiter des ressources produites dans les régions où Zora Snake et Stone sont nés. Glauning (1868-1908), quant à lui, était un officier militaire colonial qui a pu acquérir, pendant des campagnes militaires, certains des objets envoyés du Cameroun au comte von Linden, le fondateur du musée au début du XX^e siècle (Grimme 2018). En 2019, cette plaque de marbre est exposée dans la salle de conférence principale du musée³⁹.

Pendant une partie de la performance, Stone incarne l'image de l'agresseur européen, en uniforme de couleur kaki et portant un casque colonial, tandis que Zora Snake, torse nu, est vêtu d'un tissu imprimé évoquant le *ndop* (tissu royal de l'Ouest-Cameroun) et l'*ukara* (signes nsibidi des peuples de la Cross River), noué autour de la taille. Dans les phases finales de la performance, Stone porte le *ndop* de sa famille. En début de performance, Zora Snake est habillé d'un ensemble blazer et d'un pantalon blanc, ainsi que du sous-vêtement rose commun à la plupart de ses performances. Plus tard, il revêt le tissu *ndop-ukara* et une couronne de branches évoquant une image iconique du Christ. Dans la phase de clôture de la performance, deux figures féminines européennes blanches (Sandra Ferracuti, la responsable du département

39. Cette plaque commémorative en marbre a ensuite été retirée de la salle de conférence et recontextualisée, tant dans la section de la nouvelle exposition permanente sur les collections africaines qui traite des racines coloniales des collections historiques que dans une installation placée à l'entrée du musée et destinée à informer les visiteurs du musée de ces racines.

Afrique pendant cette période et Nicola Zimmermann, à l'époque stagiaire au musée), portant le symbole de la croix sur leurs robes rouges confectionnées par Zora Snake, sont impliquées dans cette « cérémonie » inédite, qui mêlait des éléments rituels tels l'huile de palme et des symboles appartenant à des religions traditionnelles camerounaises avec ceux des religions chrétiennes.

FIG. 3. — STONE & ZORA SNAKE DANS LA SALLE DE CONFÉRENCE DU LINDEN-MUSEUM PENDANT LES PRÉPARATIFS DE LA PERFORMANCE, POSANT DEVANT UNE PLAQUE COMMÉMORATIVE CÉLÉBRANT LES « COLLECTEURS » HISTORIQUES LES PLUS PROLIFIQUES POUR LE MUSÉE ALLEMAND (19 FÉVRIER 2018)



Photo : @Lindenmuseum.

La performance de Zora Snake et Stone fait appel à une série d'objets, de scénographies et de mouvements inspirés par les cérémonies d'initiation dans les régions du Cameroun où ils ont grandi. La structure de la performance rappelle les trois phases qui sont habituellement associées aux rites de passage. Le protagoniste principal, incarné par Zora Snake, est d'abord séparé de son personnage social actuel (le « personnage » postcolonial de Zora Snake est représenté par un homme dont la peau était couverte de poussière de charbon noir et qui portait un costume en lin blanc). Il est ensuite accompagné par Stone dans une série d'actions qui rappellent les épreuves par lesquelles le futur initié est guidé pour acquérir les connaissances et les capacités nécessaires à la reconnaissance publique solennelle de son nouveau statut. De manière significative, l'étape finale de la performance prend place dans la section « Cameroun » de ce qui est alors l'exposition permanente *Afrika*, au sein d'une installation muséale dont les principaux éléments ont été sculptés à la fin des années 1970 par l'école de Fai Mankoh à Oku (nord-ouest du Cameroun) et acquis par Hans-Joachim Koloss⁴⁰ (fig. 4) en vue d'illustrer, à Stuttgart, l'entrée d'un palais royal camerounais, c'est-à-dire son cœur politique et spirituel.

FIG. 4. — PHASE FINALE DE LA PERFORMANCE DE ZORA SNAKE DANS L'EXPOSITION PERMANENTE *AFRIKA* DE L'ÉPOQUE (19 FÉVRIER 2018)



Photo : @Lindenmuseum.

40. Responsable du département Afrique du musée entre 1973 et 1985 et auteur de l'exposition permanente qui a précédé celle ouverte en 2019 par les soins de Sandra Ferracuti.

Ce travail artistique a « reconvoqué » la « rencontre coloniale » historique pour la « redessiner », afin que l'avenir de la relation puisse être réécrit dans l'espoir résumé par la dernière scène de la performance, qui met en scène une fusion « cérémonielle » de tous les systèmes religieux et dispositifs symboliques impliqués. Les artistes travaillent ainsi « en collaboration » avec les deux « fantômes » blancs, au rétablissement d'une « présence » (De Martino 2016), dont la perte a été imposée par l'humiliation systématique et profonde des ontologies, des connaissances, des esthétiques, des codes religieux et spirituels classés comme « prémodernes » durant la course impérialiste européenne. Ernesto De Martino (1908-1965) a utilisé le concept de « crise de présence » pour désigner les moments de crise profonde des systèmes sociaux, aussi bien pour les paysans du sud de l'Italie dans les années 1950 face à l'avènement de la modernité que pour les peuples colonisés. Dans ses dernières œuvres, ce concept est aussi utilisé pour aborder les crises de l'Occident face à une modernité « antimagique ». Ces références aux dispositifs mythiques-rituels ne sont pas sans lien avec certaines performances contemporaines. Zora Snake affiche par exemple son intention de participer à une « renaissance spirituelle des objets »⁴¹ conservés au musée, tout en distinguant clairement la « performance rituelle artistique » des pratiques rituelles ancrées, distinction sans doute centrale pour un artiste d'Afrique empruntant à des ontologies reléguées dans le domaine des « spécimens » de musée ethnologique. S'il précise que « Restituer un objet spolié, c'est libérer un sujet sacré »⁴², Zora Snake mentionne également la nécessité de « démystifier les rituels »⁴³. Il évoque ainsi la pertinence du rituel dans la sphère de la performance et l'importance sociale et politique des formes publiques et partagées d'expression et de réflexion qui existent aussi en dehors des circuits des systèmes de l'art. Ce point rappelle de nouveau De Martino, appréhendant la religion comme une « “technique” *sui generis* destinée à garantir la permanence de la culture et de l'histoire à un moment où elles risquent de disparaître » (Massenzio 2016 : 30).

Dans la performance de Stuttgart, le chemin de Zora Snake du début de la performance à la cérémonie de clôture et de « guérison » est douloureux et grave. La plupart des phases évoquent de manière expressive la souffrance et la lutte pour retrouver un soi blessé et dépossédé. Les performances de Zora Snake partagent ainsi puissamment la douleur et l'humiliation physiques, spirituelles et émotionnelles imposées aux victimes de l'agression coloniale et postcoloniale. Cette violence est souvent implicite dans de nombreuses

41. Esquisse préliminaire de Snake pour la performance (Stuttgart, février 2018).

42. Voir l'entretien sur <www.youtube.com/watch?v=z5NG7MSPbao> (consulté le 5 décembre 2022).

43. Voir <www.youtube.com/watch?v=z5NG7MSPbao> (consulté le 5 décembre 2022).

représentations officielles du patrimoine non européen dans les villes et institutions européennes, comme les musées et les expositions. Ce n'est qu'assez récemment qu'une publication importante (Hicks 2020) a explicitement insisté sur le massacre des corps qui s'est effectué concomitamment avec l'appropriation des artefacts en domination coloniale. Dans le paysage médiatique européen, la plupart des représentations popularisées de la violence sur le continent africain portent sur les conflits dits « ethniques » de l'après-indépendance, avec peu ou pas de références aux racines coloniales d'un grand nombre de ces conflits. Des racines que leur étiquetage « ethnique » semble vouloir dissimuler et qui, au moins en partie, remontent souvent aux perturbations et humiliations subies par les systèmes, les cosmologies et les organisations de savoir et de pouvoir qui précédaient les occupations coloniales. De manière différente, Zora Snake et Stone évoquent la douleur physique et symbolique lorsque les « décapités » sont aussi des objets sacrés, matériels ou immatériels. Ils ont délibérément, « violemment » perturbé l'odeur de sainteté et le charme tranquille que la tradition patrimoniale européenne a construits autour des collections et des monuments coloniaux. La puissance de la performance *in situ* a été telle qu'un film de leur travail est dorénavant montré aux visiteurs du Linden-Museum dans le cadre de la section « memorial e memento », qui explicite le cataclysme subi non seulement par les habitants du Cameroun mais aussi par ceux de tout le continent africain pendant les occupations coloniales européennes, ainsi que les souffrances qui en découlent encore pour leurs descendants. Inspirée de la tradition allemande des mémoriaux de la Shoah, cette installation commémorative continue également de diffuser les sons, les bruits et les mots de la performance des deux artistes dans toute la première section de l'exposition permanente actuelle des collections africaines du musée de Stuttgart (ouverte en 2019). Dans la dernière salle de l'exposition, ces sons sont contrepoinés par celui des vagues de la mer Méditerranée, issu d'un film tourné en 2018 sur les rives de Lampedusa, où un grand nombre de personnes provenant du continent africain perdent la vie. Cet environnement sonore vient rappeler, comme l'ont fait les deux artistes, que les formes d'un avenir commun s'enracinent dans le passé, qui continue de les construire aujourd'hui.

Loin de constituer un spectacle d'exception destiné à un public privilégié, ces performances constituent des mécanismes socialement significatifs visant à guider, à interpréter et à susciter l'émergence de questionnements. Le travail de Zora Snake et de Stone au Linden-Museum recèle en effet une visée éducative pour des publics classiquement apprivoisés au monde muséal, qui s'attendent à un spectacle plus ou moins exotisé. La présence des deux figures féminines blanches peut alors être interprétée comme une invitation faite aux visiteurs

européens à amorcer un cheminement vers une nouvelle forme de maturité, vers une sensibilité relationnelle et une prise de conscience de la nécessité de rétablir une présence créative et active dans le monde. La vidéo de la performance, présentée dans l'exposition permanente actuelle, offre aussi au public un aperçu de l'exposition permanente précédente *Afrika*, dont le récit principal était organisé par région et inspiré par une vision « explicative » du rôle du musée. Cette mise en évidence de la temporalité des choix et des dispositifs muséographiques, de leur caractère performatif et relationnel, contribue également à inspirer une attitude réflexive et critique à des publics trop souvent imaginés comme des sujets passifs absorbant une « information » monologue, anonyme et portant une ambition de neutralité. Le voyage auquel invitent Zora Snake et Stone, en accord avec la visée de l'exposition permanente qui privilégie la mise en valeur des relations spécifiques entre les personnes impliquées dans les acquisitions et les expositions, guide les spectateurs dans cette direction. Parsemé d'épreuves, le cheminement auquel les deux artistes convient les visiteurs permet à ces derniers de dépasser, progressivement, l'aveuglement que le complexe muséal colonial a toujours imposé et continue largement d'infliger à son public.



Demain, partout. Performativités décoloniales

Mis en perspective, ces trois exemples tissent de nombreux liens communs, d'un musée l'autre et d'une perduration des fantômes coloniaux l'autre. Un fil rouge réunit cependant le premier musée du Cameroun, les statues vandalisées de Leclerc et les collections camerounaises du Linden-Museum, qui pourrait être résumé par le concept de performativité, non seulement dans le sens issu de la linguistique d'un espace de communication dont les énoncés produisent des actions et des effets, mais aussi comme une « capacité de transformer les règles du jeu en société » en mettant en lien systèmes symboliques, acteurs et publics (Turner 1986 ; Saillant 2014). En premier lieu et à plusieurs titres, le colonial du patrimoine continue de performer un rapport au passé et aux collections, à porter une violence à peine recouverte par la notion consensuelle de patrimoine. C'est précisément cette présence du colonial qui offre l'opportunité d'un second niveau de performativité, celui d'acteurs mobilisés pour les interroger et les défaire et, partant, pour tenter

d'agir sur des politiques du patrimoine et le politique dans son ensemble. Njoya, Essama, Zora Snake et Stone représentent alors des formes distinctes — autant que des moments — permettant de réinscrire le patrimoine dans ce qu'il contient de tensions et de dissensions dans sa part devenue illisible ou éthiquement impossible à maintenir en l'état. La résurgence de ce passé douloureux ouvre une opportunité en ce sens, celle de repenser les restes des violences et les devenir de ceux-ci. Si le colonial du patrimoine doit disparaître, sans aucun doute, le patrimoine colonial doit-il pour autant être extirpé de l'espace public ? Ce n'est pas certain (Ndjock Nyobé 2021). La colonialité du patrimoine ressort d'un moment de l'histoire. C'est plutôt le passage du colonial au postcolonial et, surtout, au décolonial qui devrait sans doute être repensé, en ce qu'il met au jour, comme le signale Maboula Soumahoro⁴⁴, une différenciation intéressante entre des représentations distinctes : postcoloniales en Europe, décoloniales au Cameroun et dans les autres pays colonisés concernés. Cette distinction ne signifie évidemment pas que le décolonial ne soit pas présent en Occident, ni qu'il ne revête un caractère d'urgence dans les diasporas noires et dans une partie de l'opinion publique, mais qu'il se déploie et impacte différemment selon les points de vue situés, les appartenances revendiquées et les dispositifs.

En second lieu, ces trois points d'une constellation ouverte dessinent une efficacité du performatif décolonial. Ce que cette efficacité met en lumière, dans le caractère direct, sinon en partie resacralisé de ses mobilisations et de ses tentatives, c'est à la fois la puissance des contre-narrations et des réactions produites dans différentes scènes, y compris virtuelles. Jusqu'à quand la tête de Leclerc sera-t-elle remplacée, au risque de faire apparaître plus de têtes que de corps de l'antagonisme latent ? Combien de temps le musée ethnographique européen pourra-t-il fermer ses portes à ce qui travaille les sociétés adjacentes, ici ou là-bas ? De fait, il ne le peut plus vraiment au risque d'une fixation des ressentiments, et les initiatives se multiplient en temps de restitution, qu'elles soient légitimées ou condamnées, à l'exemple du *happening* de Mwazulu Diyabanza au Musée du quai Branly⁴⁵.

Enfin, cette efficacité du performatif décolonial-patrimonial, des discussions et imaginaires de la restitution, signale l'existence au sein du patrimoine valorisé d'un « patrimoine négatif » (Wahnich 2011), empreint de violences, qui offre matière à en repenser les régimes de valeur et les modes d'inscription

44. Voir la conversation avec Maboula Soumahoro, dans ce numéro.

45. Voir la vidéo, <<https://www.youtube.com/watch?v=jyjH-ZIvBDo>>, et l'article de R. Azimi, « Œuvres d'art africain : Emery Mwazulu Diyabanza, apôtre de la restitution directe », *Le Monde.fr*; 18 septembre 2020, <https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2020/09/18/uvres-d-art-africain-emery-mwazulu-diyabanza-apotre-de-la-restitution-directe_6052744_4500055.html>.

publics. Le patrimoine, pas plus que le musée, n'est un non-lieu au sens de Marc Augé (Dubé 2011), et d'autant moins dans des pays où le musée n'est certes pas la seule place de la culture et de la « tradition » — mais plutôt sa part léguée, embarrassante, en nécessaire transformation. Il se rapproche d'un hyper-lieu au sens de Lussault (2017) où se télescopent et se recomposent, du local au mondial, des expériences sociales et de nouvelles géographies du sensible, mettant ainsi au jour ses parts manquantes et ses absences, d'un continent à l'autre.

*Dipartimento delle Culture Europee e del Mediterraneo (DiCEM), Università della Basilicata (Unibas), Matera, Italie ;
Centre d'études en sciences sociales sur les mondes africains, américains et asiatiques (Cessma), Paris ; Sophiapol, Université de Nanterre, France ;
Laboratoire histoire et sciences du patrimoine (Labhispa), Département d'histoire, Université de Douala, Cameroun.*

BIBLIOGRAPHIE

- DE MARTINO E., 2016, *La fin du monde : Essai sur les apocalypses culturelles*, Paris, Éditions de l'EHESS.
- DUBÉ P., 2011, « Le musée dans ses états gazeux, vu sous l'angle de deux concepts : muséalité et communalité », *Sociétés*, 114 : 79-93, <<https://doi.org/10.3917/soc.114.0079>>.
- FANON F., 2015 [1952], *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil.
- FERRACUTI S., 2016, « Autorità », *Antropologia Museale*, 37-39 : 38-42.
- FERRACUTI S., 2019, « Our House is Made of Thin, Burning Ice. Let's Dance », in W. MODEST ET AL. (eds.), *Matters of Belonging. Ethnographic Museums in a Changing Europe*, Leiden, Sidestone Press : 68-85.
- FERRACUTI S. & MOHAMAD S. K., 2021, « “It Looks Just Like...” Performing Arts with Cultures and the Stares of Moral and Political Frictions at Your Local Museum », *Africa e Mediterraneo*, 95 : 82-89.
- FERRACUTI S. & MOHAMAD S. K., à paraître, *The Abrac : You and I. Tales from a « Heritage Community of Practice »*, Roma, Edizioni del Museo delle Civiltà.

- FINE J., 2016, « Selling Authenticity in the Bamun Kingdom in 1929-1930 », in special issue « Art and Patrimony in the Cameroon Grassfields », *African Arts*, 49 (2) : 54-67.
- GALITZINE-LOUMPET A., 2006, *Njoya et le royaume bamoun. Les archives de la Société des Missions évangéliques de Paris (1917-1937)*, Paris, Karthala.
- GALITZINE-LOUMPET A., 2008 : « Objets en exil : les temporalités parallèles du trône du roi Njoya (Ouest Cameroun) », e-actes du colloque *Temporalités de l'exil*, Montréal, Université de Montréal, <<http://www.poexil.umontreal.ca/events/colloquetemp/actes/Alexandra.pdf>>.
- GALITZINE-LOUMPET A., 2016a, « Reconsidering Patrimonialization in the Bamun Kingdom : Heritage, Images and Politics from 1906 to the Present », in special issue « Art and Patrimony in the Cameroon Grassfields », *African Arts*, 49 (2) : 68-81.
- GALITZINE-LOUMPET A., 2016b, *Représentation de soi dans les dessins et photographies bamoun dans les collections du Musée du quai Branly – Jacques Chirac, Rapport Étude des collections*, <<https://hal.science/hal-02188598/document>>.
- GALITZINE-LOUMPET A., à paraître, « Retours de tradition. L'effet "Wakanda" des géopolitiques du patrimoine et du tourisme. Exemples des Grassfields du Cameroun », in S. COUSIN, A. DOQUET & A. GALITZINE-LOUMPET (dir.), *La restitution à l'heure du retour*, Paris, La documentation française.
- GEARY C., 1994, *The Voyage of King Njoya's Gift : A Beaded Sculpture from the Bamun Kingdom, Cameroon, in the National Museum of African Art*, Washington, University of Washington Press.
- GILLIS R. J., 1994, « Memory and Identity : The History of a Relationship », in R. J. GILLIS (ed.), *Commemorations : The Politics of National Identity*, Princeton, Princeton University Press : 3-24.
- GRIMME G., 2018, *Provenienzforschung im Projekt Schwieriges Erbe : Zum Umgang mit kolonialzeitlichen Objekten in ethnologischen Museen — Abschlussbericht*, <https://www.lindenmuseum.de/fileadmin/user_upload/images/fotogalerie/Schwieriges_Erbe/Pressemitteilung_Schwieriges_Erbe_Provenienzforschung_Abschlussbericht.pdf>.
- HESSE B., 2007, « Racialized Modernity. An Analytics of White Mythologies », *Ethnic and Racial Studies*, 30 (4) : 643-663.
- HICKS D., 2020, *The British Museums. The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*, London, Pluto Press.
- LUSSAULT M., 2017, *Hyper-lieux, les nouvelles géographies de la mondialisation*, Paris, Éditions du Seuil.

- MASSENZIO M., 2016, « La fin du monde dans l'œuvre d'Ernesto De Martino », in E. DE MARTINO, *La fin du monde : Essai sur les apocalypses culturelles*, Paris, Éditions de l'EHESS : 29-38.
- MORIN F., 2014, « L'art africain au MEG : la collection des précurseurs », in M. LECLAIR, F. MORIN & F. TAMAROZZI (dir.), *Regards sur les collections*, Genève, Musée d'ethnographie de Genève : 173-187.
- NDJOCK NYOBE I. P., 2019, « La conception du patrimoine au Cameroun postcolonial : enjeux et logiques des acteurs », in M. DROUIN, L. K. MORISSET & M. RAUTENBERG (dir.), *Les confins du patrimoine*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- NDJOCK NYOBE I. P., 2021, *Plaidoyer pour le patrimoine colonial. Le legs colonial entre histoire et mémoire*, Paris, L'Harmattan.
- NJOYA I. (sultan), 1952, *Histoire et coutumes des Bamoun*, traduction du pasteur H. Martin, Yaoundé, Institut français d'Afrique noire, Centre du Cameroun (« Mémoires de l'IFAN, série Population, 5 »).
- OUALI N., 2020, « Muséologie et colonialité du pouvoir : L'exemple de la "participation" des diasporas africaines au processus de rénovation du Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren », *Migrations Société*, 182 : 77-95, <<https://doi.org/10.3917/migra.182.0077>>.
- OWONA NGUINI M. E., 2003, « Penser le patrimoine à partir de N.-M. Granel : une relecture géopolitique d'"A chacun son patrimoine" », *Enjeux*, 15 : 3-5.
- SAILLANT F., 2014, « Anthropologie et performativité : transformations et connexions », *Cultures-Kairós*, <<https://revues.mshparisnord.fr:443/cultureskairos/index.php?id=905>>.
- TCHUMTCHOUA E. & NDJOCK NYOBE I. P., 2013, « Le retour du refoulé colonial à l'échelle nationale : enjeux historiques et mémoriels des cinquantenaires », *Actes du colloque du cinquantenaire de la réunification du Cameroun*, Douala, PDU.
- TONDA J., 2021, *Afrodystopie. La vie dans le rêve d'Autrui*, Paris, Karthala (« Les Afriques »).
- TURNER V., 1986, *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications.
- WAHNICH S., 2011, « L'impossible patrimoine négatif », *Les Cahiers Irice*, 7 (1) : 47-62.

RÉSUMÉ

Qu'auraient en commun la statue de Leclerc à Douala, le musée créé par le roi Njoya à Foumban et les collections camerounaises du Linden Museum de Stuttgart? À la dégradation répétée de la statue commémorative par des activistes qui cherchent à délier une relation coloniale répond la performance de deux artistes du Cameroun dans un musée européen, qui vise à relier ce qui a été disjoint par des collectes coloniales. En soubassement, le destin du musée du roi Njoya sous colonisation française se transforme, du politique au marché post-colonial du patrimoine et du tourisme culturel. Ces exemples permettent d'aborder les déconstructions en cours d'espaces et de patrimoines coloniaux, les différents acteurs impliqués, au Cameroun et dans les diasporas et, partant, d'interroger la performativité des enjeux contemporaines en temps de restitution.

Mots-clés : Cameroun, colonial, monuments, musée, patrimoine, postcolonial.

ABSTRACT

Colonialities, Postcolonialities, and Heritages in/from Cameroon. Foumban, Douala, Stuttgart. — What do the statue of Leclerc in Douala, the museum created by King Njoya in Foumban and the Cameroonian collections held in Stuttgart's Linden-Museum have in common? In response to the repeated defacement, in Cameroon, of the commemorative statue by activists seeking to unravel a colonial relationship, two artists from Cameroon stage a performance in a European museum, aiming to reconnect what has been separated by colonial collections. As a backdrop, the fate that King Njoya's Museum suffered under French colonial rule is being readdressed, and its focus is shifting from the political to the post-colonial market of heritage and cultural tourism. These examples allow us to examine the ongoing deconstruction of colonial spaces and heritages and the different actors involved (in Cameroon and the diasporas), and hence to question the role of performativity in the contemporary issues concerning heritage in times of restitution.

Keywords: Cameroon, colonial, heritages, monuments, museum, patrimony, postcolonial.