

Le destin du patrimoine Africain

Amsterdam, janvier 2021

compilation John Lucas Eichelsheim pour



Introduction	1
Les controverses de la présentation d'artéfacts africains	3
La réparation : les moyens pour faciliter l'interprétation du patrimoine	5
Alors comment attribuer à tout expôt Africain une couleur locale ?	7
Les exemples d'une présentation vivante	9
Le futur c'est déjà concrétisé	11
Bibliographie	13

Introduction

Un musée est un lieu dans lequel sont collectés, conservés et exposés des objets dans un souci d'enseignement et de culture. Le Conseil international des musées (ICOM) a élaboré une définition plus précise qui fait référence dans la communauté internationale :

« Un musée est une institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation — Statuts de l'ICOM art. 3, §1 »

Il est intéressant de se demander si la définition du musée, peut s'abstraire d'une forme d'**ethnocentrisme** ; le musée est une 'invention' occidentale, ou du moins, une forme spécifique d'appréhension et de gestion de la mémoire et de l'histoire, de même qu'une forme de communication particulière entre les différents membres d'une société donnée. Comment alors harmoniser, puis imposer, des conceptions de cette institution parfois très différentes entre les pays et les cultures ? D'autres formes de **patrimonialisation** peuvent-elles être valorisées par une conception plus large du musée, non comme simple lieu (de conservation, de recherche ou d'exposition), mais comme forme particulière d'un rapport à la connaissance et au savoir ? (Mairesse, 2017).

Les dernières décennies sont caractérisées par un sentiment global de vouloir repositionner le musée. Le basculement définitif des musées français dans le XXI^e siècle s'est réalisé en 2015 comme une réaction viscérale aux attentats, comme la

résurgence d'un programme fondateur qui condense souveraineté nationale sur les œuvres de culture et lutte contre le vandalisme des barbares (Eidelman, 2017).

Les réflexions sur le musée XXI^e siècle commencent réellement avec la redécouverte dans les années 2000 de **George Henri Rivière** (1897-1985). Si la muséologie de **Rivière** marque l'histoire, c'est qu'elle contribue à mettre en place une méthode rigoureuse, scientifique, qui appréhende de manière systématique l'expographie, depuis les collectes, la documentation qui s'attache aux expôts, tant matériels qu'immatériels, la manière de les traiter, de les mettre en scène, de forger un discours¹. Car si **Rivière** donne toute sa puissance à l'esthétisation pour envisager la **mise en scène**, n'opposant pas esthétisme et connaissance, c'est qu'il croit à la force d'imposition des images créées.

Chez **Rivière** le muséographe assume tout, de la collecte à la préservation, du discours à la composition des mobiliers d'exposition en passant par les outils d'informations. C'est l'homme-orchestre qui rassemble en une seule personne ce qui va devenir divers corps de métiers par la suite : conservateur, mais aussi préventeur, régisseur, muséographe et scénographe. Soulignons donc un point qui nous paraît être caractéristique des apports de la muséologie, à savoir l'émergence de l'**expographie**, que l'on va bientôt nommer **scénographie**. Or, si on peut voir rétrospectivement une scénographie particulière chez **Rivière**, il n'empêche qu'elle ne recouvre pas alors la même démarche. Elle est d'abord l'expression de ce que le chercheur doit traduire du terrain où il a produit sa collecte. Il s'agit de mettre en scène avec la plus grande exactitude une réalité dont on entend témoigner.

Ces trois ordres, **primauté du public**, **muséographie** et **scénographie**, sont les trois facteurs pour comprendre en quoi la muséologie de **Rivière** va connaître des dépassements dans les présentations sérielles, les objets mis en série cherchent à témoigner de la diversité des formes dans l'unité des productions. Bref, un objet tend à signifier avec force objectivité un état donné d'une société humaine.

Les muséologues découvrent que **l'objet n'est la vérité de rien du tout**, selon le bon mot de Jacques Hainard. Tout discours est socialement et historiquement situé, quand bien même il s'incarnerait par des objets. Il ne suffit pas de montrer pour signifier, et même accompagné de médiations, un objet n'a que l'apparence de son objectivité. Chaque expôt est un **sémiophore**¹ qui porte potentiellement une infinité de signifiants, selon le contexte et les autres expôts qui l'entourent (Chaumier, S. 2020).

Chez **George Henri Rivière**, il s'agit d'aller plus loin pour réconcilier les missions scientifiques et culturelles avec les missions sociales et de développement territorial. Lieu de reconfiguration, le musée propose au visiteur de passer d'un statut de **consommateur à un statut de producteur**. Connecteur relationnel, l'établissement devient un générateur de sens pour activer des mises en tension et en relations ('Le musée inclusif et collaboratif' dans Eidelman, J. 2017).

L'expôt est repoussé en deuxième ligne et **Rivière** donne la priorité au public. Le musée n'a pas de sens sans ses destinataires. La présentation est théâtrale (**mise en vitrine**) et doit rendre l'expôt accessible et agréable pour un grand public. L'exposition devient d'autant plus unique qu'elle est par elle-même une œuvre de création, qu'il est même possible de la signer comme œuvre en soi. En général, c'est une œuvre composite, élaborée par un collectif, mais elle peut aussi, plus rarement, être la production d'un artiste qui en assume les différentes facettes (Chaumier, 2020).

Mais les objets Africains ont une profondeur mystique qui dépasse de loin leur valeur esthétique. Les objets d'art africain, en Occident, sont accrochés au mur, figés et classés. On les expose et on les vend en tant qu'objets d'art, appréciés pour leur valeur esthétique, plastique uniquement, on ignore alors totalement la vision que les créateurs

¹ objets perdent de leur utilité ou de leur valeur d'échange pour devenir « sémiophores », porteurs de sens

africains ont de leurs pièces. La mise en valeur des qualités esthétiques (définies par les Occidentaux de façon à dissocier les objets de leur contexte culturel) servait les intérêts des collectionneurs et surtout des marchands d'art. Pas besoin de connaître, ni d'apprécier la culture d'origine, si on peut apprécier l'objet au nom d'une présumée esthétique **universelle**. Cette idée a servi à transformer les **créations culturelles en objets de valeur**, objets que les Européens pouvaient apprécier en dehors de tout contexte culturel et donc aux cultures créatrices (Mark, P. 1998).

Pour mieux saisir le caractère unique de l'art africain, il faut comprendre que la relation à l'objet reste complexe et n'est pas calquée sur les conventions de l'art occidental ; par exemple, certains masques étaient abandonnés en brousse sitôt le rituel terminé, des objets personnels pouvaient être enterrés (ou brûlés) lors de funérailles alors que dans le cas de certains tambours royaux du Cameroun, on les laissait se dégrader comme le corps du souverain défunt auquel il avait jadis appartenu. Les conditions climatiques et la présence de termites ont aussi milité en défaveur de la préservation d'œuvres d'art sur le long terme. De plus, moult artéfacts ont été victimes de mouvements messianiques désireux d'imposer un nouvel ordre religieux (Prescot, Y. 2019).

Ce sont André Malraux , Claude Roy et Jacques Kerchache qui ont théorisé l'esthétique récente des arts premiers qui fait du musée le détenteur de toute gloire, le lieu d'une véritable consécration. Les idoles, écrit Malraux deviennent des œuvres d'art en changeant de référence, en entrant dans le monde de l'art que nulle civilisation ne connut avant la nôtre. L'entrée dans l'espace de l'art, c'est-à-dire, très concrètement, dans l'espace du musée, ne dégraderait pas une œuvre, elle la ressusciterait et l'élèverait au contraire au statut d'œuvre d'art, elle provoquerait donc une métamorphose accomplissant ce qui, en elle, était en puissance : elle deviendrait alors œuvre d'art en échappant à son temps et à ses créateurs qui n'en comprenaient pas vraiment le sens, elle transcenderait ses limites culturelles pour acquérir **une pleine universalité**. En nous permettant d'accommoder notre vue sur l'essentiel, en éliminant toute contingence et en nous libérant de ces **idées** avec lesquelles nous appréhendons les choses, elle nous ferait voir ce que nul n'avait vu jusqu'ici. **Sans la réduction de l'ancêtre africain à la statue nous ne verrions pas la statue, seulement ce qu'elle représente**. Si en effet bien souvent nous ne savons rien des cultures, rien des génies, rien des espèces de dieux qui ont produit telle ou telle idole, cela ne nous empêcherait pas de vibrer et d'être ému, bien au contraire ! Car le musée la délivre de tout ce qui n'était pas elle en la révélant comme pure forme indépendamment de la fonction qu'elle pouvait revêtir, si bien que l'on peut dire que chaque œuvre n'est pleinement elle-même qu'au sein du **musée imaginaire. Mais la réalité n'est pas l'imaginaire**.

Les controverses de la présentation d'artéfacts africains

La collecte des objets sacrés qui sont **décontextualisés** de leur société et de leur fonction d'origine, ces objets sont conservés dans de nombreuses institutions où ils semblent jouir de nos jours d'une place privilégiée, certains ayant atteint le rang suprême de chefs-d'œuvre. En regard d'une **fétichisation de l'objet rituel**, quelle muséologie peut-elle être envisagée afin d'en garantir la valeur initiale ? L'importance de la mise en œuvre des matériaux et de leur complémentarité, base de l'efficacité des objets, notamment les figures de divinité qui doivent être activées et ne sont que des réceptacles temporaires des dieux, amène donc à penser que les objets de musée sont devenus inertes. Témoignages archéologiques d'une religion disparue, relèvent-ils toujours du patrimoine sacré ? Quelle gestion envisager sans les dénaturer ? La conservation même de certains objets, détruits à la fin des rituels, pose parfois question. Certains musées, tels que le Pitt Rivers Museum d'Oxford ou le Museen Joest – Rautenstrauch de Cologne, ont ainsi adopté des mesures empêchant la vision des

objets même en réserves, un conditionnement particulier et leur maniement seulement par du personnel masculin. Cette décision peut être soumise à débat, les membres du musée n'étant pas *initiés*. D'autres interdisent la prise de photographies ou organisent des cérémonies en amont du vernissage pour lever les tapu² et diminuer la puissance des objets (Bertin, M. 2018).

Sand décrit les controverses d'une exposition en environnement initial : analysé dans son contexte local, en prenant en considération les réalités d'une société polynésienne en questionnement sur son identité bouleversée par la modernisation, l'échec depuis plus de 30 ans d'un projet de musée territorial peut s'expliquer avant tout par l'incongruité, pour de nombreux habitants du petit archipel de Wallis et Futuna, en Polynésie occidentale, de voir exposés dans des vitrines des objets qui font toujours partie de leurs rituels et de leur quotidien. Qu'une telle présentation soit faite ailleurs, dans de très nombreux musées ethnographiques à travers le monde, afin de permettre à ces mêmes objets d'être les *ambassadeurs* du Fenua (pays) – pour reprendre l'image utilisée en son temps par le leader politique kanak Jean-Marie Tjibaou (1936-1989) –, ne pose aucun problème aux Wallisiens et Futuniens. Mais la même démarche, si elle était réalisée à Wallis, reviendrait à valider le fait que leurs rituels sont devenus obsolètes et que les objets leur servant de support n'ont plus vocation qu'à être *fossilisés* derrière une vitre de musée, à la vue des habitants.

Un phénomène semblable se retrouve dans le refus de conceptualiser un parcours archéologique wallisien digne de ce nom au sein d'un possible ensemble muséal, qui ne pourrait qu'exposer 3 000 ans d'évolutions et de transformations culturelles dans une vision du « temps long ». Présenter ces données issues d'une approche avant tout occidentale du passé et de l'histoire serait, pour de très nombreux Wallisiens, consciemment délégitimer la structure coutumière traditionnelle basée sur un *récit oral* qui donne à chaque famille et chefferie une place déterminée dans la hiérarchie de la société insulaire locale. Les découvertes archéologiques faites dans les années 1980 ont déjà ébranlé plusieurs certitudes anciennes sur l'origine des habitants, à la suite de la découverte de sites Lapita remontant à près de 3 000 ans. La communauté locale et les différentes chefferies traditionnelles ne sont pas encore en capacité culturelle, en ce début de XXI^e siècle, de valider au sein d'un bâtiment officiel, à Wallis, un passé perçu par eux comme un socle identitaire vivant (Sand, 2017).

Dans le cadre de la restitution des objets *au grand public* dans l'environnement initial, toutes les décisions sont prises au sommet des appareils politiques. Tant qu'il n'y aura pas une impulsion forte des élites locales pour s'appropriier l'outil de la redistribution et de la présentation des objets, la bénédiction de la restitution restera lettre morte.

De nombreux musées occidentaux conservent dans leurs collections des objets en particulier d'Afrique — issus du passé colonial. Selon l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA) en 2020, ce sont quelques cent cinquante mille objets, après les quatre-vingts objets africains inventoriés comme entrés dans les collections françaises avant 1800. C'est dire l'ampleur de ce qui s'est passé dans les deux siècles suivants. Alors que ces objets continuent de revêtir une signification symbolique forte dans leurs pays d'origine, ils se retrouvent le plus souvent dans les vitrines des musées occidentaux comme des objets en perdition, privés de leur contexte historique, social et culturel. Ce sont des objets *décontextualisés* de leur société et de leur fonction d'origine. Les musées français ou occidentaux qui possèdent, par vocation ou par hasard, des patrimoines extra-européens dans leurs collections ne peuvent les valoriser sans associer à leur étude les musées et les représentants patentés des pays d'où ces patrimoines sont originaires. La tâche la plus urgente est de rendre à l'Afrique sa parole sur ce patrimoine qui est le sien. D'où la nécessité d'inventorier ces objets avec soin, d'établir des corpus, de les relier aux patrimoines des pays d'origine, et de chercher de nouvelles formes de partenariat entre musées du nord et musées du sud.

² Le tapu ou tabu codifie l'accès au sacré par le biais de prescriptions et de prohibitions.

L'idée d'un Musée des civilisations noires (MCN) avait été lancée par le poète Léopold Sédar Senghor, premier président du Sénégal, lors du premier Festival mondial des arts nègres en 1966 à Dakar. Le musée est inauguré le jeudi 6 décembre 2018 sur une surface de 14 000 m². L'architecture monumentale est notamment inspirée des cases rondes (impluvium) de Casamance. Mais est-ce que l'Afrique a besoin d'une copie occidentale d'un lieu d'exposition comme un musée?

Longtemps considéré comme le lieu d'exposition par excellence, le musée entre depuis quelques années plus fréquemment en concurrence avec des espaces alternatifs d'exposition ; qu'ils soient intérieurs (gares, aéroports, etc.) ou extérieurs (villes, ronds-points, champs, etc.). Si le statut de l'œuvre d'art ne semble pas être remis en question par ces nouveaux modes de présentation, l'éclatement des limites muséales soulève toutefois diverses interrogations. Quelles interactions existe-t-il entre l'œuvre d'art et son espace d'exposition ? Ces lieux s'adressent-ils à un public particulier ? et quel impact ces dispositifs ont-ils sur notre perception/réception des œuvres ainsi exhibées ?

Nous oublions facilement que ces espaces d'expositions sont élaborés justement pour présenter des œuvres et donc ce sont ces œuvres qui sont déterminants. Si on parle de restitution seuls les objets sont concernés, pas les institutions, donc on ne parle pas de musée Africain. Il faut réfléchir sur un autre mode d'exposition. Pas un musée du XXI^e siècle mais quelque chose de complètement différent et plus adapté à une présentation des œuvres réintégrant un monde Africain. Force est d'admettre que la place de ces objets ne se trouve pas forcément dans les musées mais bien au **sein des communautés** qui les ont le plus souvent créés non en raison de leur valeur esthétique mais aussi et surtout en raison de leur valeur fonctionnelle. A titre illustratif, la place d'un masque n'est pas au musée mais dans l'arène de danse où il entre pour des raisons bien précises, en **interaction** avec la communauté qui l'a créé.

Notre culture distingue les édifices religieux des édifices séculiers depuis l'époque des Lumières. La vérité séculière, une vérité rationnelle et vérifiable, qui a obtenu le statut de savoir objectif fait figure d'autorité absolue alors que la religion ne préserve son autorité qu'auprès des croyants volontaires. Les musées appartiennent à ce champ de savoir séculier à cause des disciplines **scientifiques et humaines** qui leur sont rattachées (archéologie, histoire de l'art) et aussi parce qu'ils sont les gardiens de la mémoire culturelle officielle de la société. Pourtant, si l'on associe d'ordinaire, les rituels aux pratiques religieuses et magiques, nos sociétés soi-disant rationnelles sont remplies de situations et d'événements ritualisés. Nous construisons des lieux qui représentent publiquement nos croyances à propos de l'ordre du monde, à propos de son passé et de son présent, et la place de l'individu dans ce monde. Les musées sont d'excellents exemples de ce genre de constructions symboliques. Contrôler un musée signifie contrôler la représentation de la société et de ses plus importantes valeurs et vérités. C'est au XVIII^e que les critiques et les philosophes ont démontré de l'intérêt pour l'expérience visuelle et qu'ils ont commencé à attribuer aux œuvres d'art le pouvoir de transformer les gens qui les regardent spirituellement, moralement et émotivement. Le développement des musées est une conséquence de cet intérêt des philosophes pour le pouvoir **esthétique** et **moral** des œuvres d'art. L'intérêt au XVIII^e siècle pour l'expérience artistique et esthétique dénote une tendance générale à doter le monde séculier de nouvelles valeurs (Etiembre, Y. 2007).

La réparation : les moyens pour faciliter l'interprétation du patrimoine

Il reste aussi la question de la **réparation**. Après la restitution, la question de la réparation doit être posée. Aimé Césaire s'interrogeait déjà en 1955 : Eh quoi ?, Les

indiens massacrés, le monde musulman vidé de lui-même, le monde chinois pendant un bon siècle, souillé et dénaturé, le monde nègre disqualifié, d'immenses voix à jamais éteintes, des foyers dispersés au vent, tout ce bousillage, tout ce gaspillage, l'Humanité réduite au monologue, et vous croyez que tout cela ne se paie pas ?, écrit Aimé Césaire dans le Discours sur le colonialisme. Le rapport Sarr-Savoy a presque esquivé la question de la réparation, les auteurs n'en parlent que sur une page sur les 240 pages du document intégral. Ils écrivent :

L'épineuse question de la réparation ne peut être éludée. Elle est souvent évoquée dans le contexte de crimes contre l'humanité (génocide des Herero et des Nama), de massacres violents liés à la conquête coloniale, ou de la prédation de ressources économiques, pour lesquelles la perte semble plus aisément quantifiable. Il s'agit cependant de comprendre, en ce qui concerne le patrimoine, que ce ne sont pas seulement des objets qui ont été pris, mais des réserves d'énergies, des ressources créatives, des gisements de potentiels, des forces d'engendrement de figures et de formes alternatives du réel, des puissances de germination ; et que cette perte est incommensurable parce qu'elle entraîne un type de rapport et un mode de participation au monde irrémédiablement obérés. Rendre les objets ne la compensera pas.

Il est évident que parce que missionnés, les deux auteurs ne pouvaient pas parler autrement. Comment peut-on penser une seule fois que ce qui nous été pris est **incompensable** et **incommensurable**? La question de la restitution et celle de la réparation sont indissociables. Qu'elle soit symbolique ou financière, la réparation doit être faite. Les Occidentaux ont pillé et arraché des biens culturels à l'Afrique, ont accumulé des ressources financières très importantes avec les millions d'entrées sur ces objets exposés dans leurs musées, et on veut esquiver la question de la réparation? (Diop, B.M. 2019)

Par contre, aujourd'hui nous gardons en permanence à l'esprit la cause des descendants des sociétés d'où proviennent ces objets. Il est important que les revendications de restitution trouvent une issue qui soit favorable aux **mandataires** de ces sociétés ou des communautés qu'ils représentent. Étant donné que la conservation de matières organiques peut être onéreuse, on pourrait par exemple négocier des contrats de prêts permanents. Dans ce cas, il faudrait procéder à une modification du statut d'ayant-droit/propriétaire : les musées européens prendraient en charge fiduciairement la conservation des collections pour le compte des sociétés d'où proviennent les objets en question, mais n'en seraient plus les propriétaires et auraient l'obligation de les restituer à tout moment sur simple demande des sociétés concernées.

Benaouda Lebdaï nous livre dans le journal LePoint un aperçu du roman de Fatoumata Ngom **Le Silence du totem** qui décrit que l'histoire du totem Pangool signale de multiples interrogations sur la restitution : est-ce que ces masques déplacés durant la colonisation doivent être rendus aux musées des pays africains concernés ou doivent-ils être rendus aux chefs de clan, aux villages où ils incarnent une fonction ? Fatoumata Ngom a mis en scène une autre perspective, celle de l'âme des totems et des masques, car, comme le décrit si bien ce roman, ils n'étaient point perçus comme étant de simples objets d'art à admirer dans les musées, ils faisaient partie de la vie et de la mort à travers la présence des ancêtres.

Pour un futur musée Africain ou autre forme d'exposition, penser tout expôt à partir de ses usagers davantage que des produits ou des producteurs, par exemple les œuvres et les artistes, les collections ou le patrimoine, les savoirs constitués, c'est indiquer que la finalité des contributions actives de la communauté réside dans les expériences de visite générées. Davantage qu'un lieu où l'on **partage**, un lieu où l'on **contribue**, s'élabore un lieu que l'on **co-construit** et qui prend forme par son **implication**. Pour cela, l'échange, le partage, la convivialité, le dialogue, la conversation, sont autant de

maîtres-mots qui trouvent leur point d'ancrage dans l'éveil de la sensibilité, l'émotion, la sensorialité, l'expérience et l'expérimentation, la production créative, pour développer la mise en intrigue, en récit, en visée interprétative, comme autant de supports de curiosité, d'ouverture à soi-même et à l'altérité. Les objectifs d'éducation, c'est-à-dire d'animation et d'éveil de la conscience critique, de mise en questionnements, constituent l'utopie à atteindre (Eidelman, J. (dir.) 2017).

Alors comment attribuer à tout expôt Africain une couleur locale ?

Abdou Sylla³ souligne dans son article *Les musées en Afrique : entre pillage et irresponsabilité* (2007) que :

L'Afrique ancienne, dite traditionnelle ou précoloniale, ignorait la tradition muséale telle que pratiquée par l'Occident. En lieu et place de musée, elle utilisait les granges ou les arrière-cours ou encore les espaces compris entre les toits des cases et leurs murs. La grange elle-même n'avait pas la même signification qu'en Occident puisqu'en Afrique, il s'agissait de petites cases dans l'enclos familial, quelque part derrière, ou alors de vieilles cases délabrées dans lesquelles étaient jetés pêle-mêle les objets, parfois aussi les outils divers. Les villageois savent également qu'entre les pentes descendantes des toits et les murs, il y a des espaces, souvent aménagés, clôturés, dans lesquels les populations gardent récoltes, objets et bagages divers. En ces différents endroits de la concession familiale étaient entremêlés les objets d'art, les outils et ustensiles non utilisés quotidiennement ; ces espaces et lieux servaient ainsi de magasins de conservation. Là, les objets d'art, sans soin particulier, subissaient le poids du temps et des intempéries ; ils pouvaient également être la proie des termites et des insectes. Lorsqu'ils en étaient sortis pour être utilisés dans les cérémonies et les rites, ils étaient alors nettoyés, repeints ou entretenus de quelque manière ; après quoi, ils étaient remis à leur place habituelle, à l'abri des regards et des curieux. Car en effet ces endroits n'étaient pas accessibles aux étrangers et aux personnes extérieures (Sylla, A. 2007).

L'Afrique demeure aujourd'hui une terre d'art vibrante et créative. Des expositions d'art contemporain sont organisées dont celle de la remarquable collection Pigozzi en 2017 à La Fondation Louis Vuitton. La richesse des expôts incite à penser que le fait de laisser aux artistes et à la jeunesse africaine le soin d'inventer des solutions pour une nouvelle voie dans l'exposition du patrimoine Africain nous semble une piste à explorer. Quelle est l'alternative ? Il faudrait faire une plongée dans les collections africaines. Sur ce continent, une jeunesse extraordinaire est prête à écrire une page importante du XXI^e siècle. Déjà, des initiatives existent qui traduisent la relation spécifique de l'Afrique à l'objet et au patrimoine. Dans un contexte traditionnel, la pièce originelle peut être détruite lorsqu'elle est usagée et que l'on peut **transférer sa puissance** vers la nouvelle pièce. Toujours, cette idée d'intercession, qu'avant tous, Picasso avait comprise⁴. **Ce qui compte plus que l'objet c'est la charge**. Citons aussi l'exemple récent des banques culturelles qui se sont développées au Mali, où des musées créés dans les villages rassemblent des œuvres confiées par leur propriétaire qui en garde la possession et l'usage occasionnel. Faisons dialoguer artistes, collectionneurs, patrons de musées, créons une effervescence **participative** autour de cette question des restitutions. L'art, depuis toujours, suit les lignes de force du monde : la guerre et l'argent. Le projet du

³ Abdou Sylla est chercheur à l'Institut fondamental d'Afrique noire Cheikh Anta Diop, Université Cheikh Anta Diop de Dakar

⁴ Picasso décrivait la relation des Africains à l'art à partir de l'idée d'intercession. L'objet a une fonction : celle de permettre le dialogue entre les esprits et les hommes. Cela ne signifie pas que la beauté n'est pas un sujet, mais que le beau est efficient (Neuer, J.J. 2018)

retour de l'art africain à l'Afrique est grand et ambitieux. Il comporte une dimension évidemment rédemptrice et messianique. Il ne peut aboutir par la seule raison ou la seule méthode. Pour réussir, il faudra laisser place aux artistes, à la jeunesse du monde, à l'originalité et à un brin de folie car l'histoire des hommes et de l'art est aussi faite de cela (Neuer, J.J. 2018).

Si l'on considère l'ensemble des objets produits dans une société, la dispersion de ces pièces est une aliénation. L'idée fondamentale, c'est que les objets d'une société lui appartiennent et doivent lui revenir. Il est vrai que ces objets, une fois retournés en Afrique, ne pourront plus jouer le même rôle qu'avant. Mais que les détracteurs de ce retour arrêtent de penser que parce que l'Afrique n'a pas assez de musées où mettre ces milliers d'objets, il serait mieux de les garder encore en Occident. C'est un faux débat. Mais qu'est-ce qu'on fera de ces objets une fois qu'ils seront revenus en Afrique ? Faut-il alors leur redonner leurs fonctions d'origine ? Je ne le pense pas d'autant plus qu'avec l'islamisation beaucoup de sociétés ont renié ces objets. Faut-il les remettre dans des musées où les Africains ne viendront pas les voir parce que ne les considérant pas comme des objets d'exposition (Diop, B.M. 2019)?

Pour de nombreux visiteurs, les objets exposés sont **faux**, ils ne sont **pas authentiques, pas réels**. C'est le cas en particulier des objets rituels, qui perdent tout intérêt aux yeux de nombreux visiteurs locaux lorsqu'ils cessent d'être utilisés. À Ouagadougou, un agent du musée explique par exemple, au sujet des masques : **Les gens ne sont pas intéressés par le musée. Dans leur village, ils voient les masques qui dansent. Alors pour eux, un masque accroché à un mur, c'est un objet pour les touristes.** À la mise en exposition des masques, il manque la mascarade.

Sophie Douce décrit dans un série d'articles dénommés **comment l'Afrique se visite dans ses musées** l'exemple d'un trésor en péril avec le sens d'une couleur locale. On entre au **Musée de Manega** comme dans un cabinet de curiosités. L'atmosphère feutrée des salles plongées dans l'obscurité, l'odeur du vieux bois, les couches de poussière qui s'accumulent sur des objets mystérieux : l'expérience est aussi sensorielle. Le visiteur devient un élément intégré, il lui faut aller au-delà des apparences et ouvrir son troisième œil pour comprendre, prévient Frédéric Titinga Pacéré, qui a dû obtenir l'autorisation des anciens pour montrer certaines pièces sacrées à condition de respecter plusieurs règles. Ainsi dans **le pavillon de la mort** le visiteur doit-il entrer à reculons, déchaussé et décoiffé. **En signe de respect**, chuchote le guide Paul Sawadogo. À l'intérieur, des reconstitutions de cérémonies funéraires, encore pratiquées dans les villages, et une centaine d'amulettes et de fétiches, de protection et de sorcellerie, est exposée. Loin des scénographie de musées classiques, souvent cloisonnées, à **Manega**, le guide joue le rôle de **passeur de sens**. Il raconte, explique et transmet. Beaucoup de visiteurs sont étonnés, ils ne s'imaginaient pas qu'il puisse exister autant d'œuvres dans leur culture, rapporte Paul Sawadogo, formé par l'écoute attentive des anciens et de son oncle. **L'art de l'oralité**, regrette le guide, est pourtant désormais menacé par l'exode rural des jeunes et l'effritement de certaines valeurs ancestrales. De plus en plus d'enfants nés en ville ne connaissent pas l'histoire de leur village. En plaçant ces objets africains dans des expositions pour les déclarer œuvres d'art, nous les **dissocions de leur ancienne utilisation, nous les empêchons d'être touchés, ressentis**. Cela **coupe les liens avec leur histoire**. En lien avec l'expérience de **Manega**, le futur est de ne pas exposer simplement ces artefacts africains à la vue des amateurs de musée, mais de repenser l'expérience même du musée. Plutôt que de déambuler à travers les différentes salles, les visiteurs pourraient se voir proposer des visites guidées et des conférences sur une collection particulière, menées par des conservateurs qui ont consacré leur vie à la compréhension de leur signification historique. Un musée ne devrait pas être un édifice statique, mais quelque chose de **vivant**.

Les exemples d'une présentation vivante

Déjà lors des rencontres de l'ICOM en 1991, le président du Conseil international des musées, Alpha Oumar Konaré, qui allait devenir président du Mali peu de temps après, déclarait : Traditionnellement, en Afrique, les objets culturels – les statues, par exemples – étaient créés pour participer à un rite, ou étaient liés au pouvoir. On ne conservait pas l'objet pour lui-même mais pour le rite ou pour le souverain. La durée de l'objet était connue, sa vie réelle limitée. Aujourd'hui, quand on décide de conserver un objet, c'est son aspect plastique qui est mis en avant. On le dépose alors derrière la vitrine d'un musée où personne ne va le voir. Car le musée tel que nous l'avons hérité de la période coloniale est, pour nous, **un lieu vide**, sans signification... Tant que les musées n'auront pas de rapport avec les structures éducatives, ce seront des mouvoirs (Nijen van, J. 2020). Il avait insisté sur le fait qu'il fallait **tuer le modèle occidental de musée en Afrique pour que s'épanouissent de nouveaux modes de conservation et de promotion du patrimoine** regrettant que **les professionnels africains n'aient pas engagé une réflexion plus délibérément éloignée du modèle occidental de musée**. Et Annette Schmidt, lors du débat final de confirmer qu'il faut aborder l'Afrique à travers la valeur de son héritage culturel, mais en insistant sur le fait que l'Afrique n'est pas statique ! Trop souvent l'Occident... tend implicitement à figer les cultures africaines dans l'histoire (Gesché, N. 2008).

Dans un article de Werner Bloch (2019) un expert Camerounais de musées se demande si le musée classique n'est pas un phénomène européen du XVIII^e siècle? L'Afrique le veut-elle, en a-t-elle besoin? La culture muséale est européenne - pas africaine! En Afrique, dit-il, il n'y a pas de politique culturelle. Et il y a encore moins de politique muséale. Les musées n'y sont pas d'une grande importance.

Le colonialisme nous a volé notre humanité, dixit Charles Kayuka journaliste et conférencier Tanzanien. Il ne nous a pas seulement asservis, opprimés et tourmentés. La pire conséquence du colonialisme était d'ordre psychologique. Nous continuons à vivre comme si nous étions encore colonisés. Il est temps de réparer notre identité volée. Cela inclut sans aucun doute aussi une identité culturelle. Les masques et les fétiches qui sont aujourd'hui conservés dans les musées européens - il ne servirait à rien de les rendre, car ces pièces n'ont plus aucune valeur pour les Africains. Ils sont vides, morts, sans vie - ils ont perdu leur sens originel parce qu'ils sont arrachés à leur contexte et deviennent ainsi des objets dépourvus de sens. Parce qu'il ne s'agissait pas d'objets d'art, mais d'objets religieux, rituels et magiques. C'était la seule raison pour laquelle ils étaient si importants pour les sociétés africaines à l'époque. Pour la majorité des Tanzaniens, le débat sur la restitution de l'art africain ne joue aucun rôle - dans leur vie quotidienne. Mais lorsqu'on leur pose la question, il s'avère qu'ils se méfient des Européens - tout comme ils se méfient de leur propre gouvernement. Parce que jusqu'à présent, il a peu fait pour le transfert culturel. Elle s'intéresse davantage à l'aide au développement. Retrouver l'intérêt culturel des artefacts des musées occidentaux n'est pas facile. On devrait d'abord **s'occuper de ce qui existe déjà**. Nous avons tellement d'artefacts ici en Tanzanie qui sont en grand danger. Certains sont négligés, d'autres sont perdus. En traversant Dar es Salaam, vous trouverez une tonne d'artefacts traditionnels et religieux vendus à bas prix - et qui devraient en fait être ici, dans le musée. Mais nous ne collectons pas ces choses. Nous ne remarquons même pas à quel point ces choses sont importantes (dans Bloch, W. 2019).

Didier N'Dah, maître de conférences en archéologie et préhistoire au Bénin, conseille qu'il faut **sensibiliser** les populations à la valeur culturelle et patrimoniale de leurs biens, sinon elles vont les vendre. Aujourd'hui encore, beaucoup de pièces archéologiques et culturelles sont achetées ou volées via des réseaux de **rabatteurs** au service d'antiquaires locaux qui les revendent ensuite à des collectionneurs étrangers.

Le patrimoine n'en finit pas de quitter le pays, victime du trafic illicite. Parmi les plus prisés se trouvent les objets vaudous, une religion animiste très répandue au Bénin.

Selon l'article de Rotinwa (2020), l'Afrique est actuellement plus préoccupée par la promotion de la production des artistes locaux et de leur circulation. Ces artefacts fournissent des trésors vivants qui enrichissent les rituels et les valeurs de certains territoires. Quand on dit que 89% des artefacts Africains se trouvent en dehors du continent, c'est faux. Nous avons plein de choses sur le continent qui nécessitent notre attention. Selon Hamady Bocoum, directeur du Musée des civilisations noires, nous ne pouvons et nous ne devrions pas restreindre l'histoire de l'Afrique aux temps des colons qui n'a duré qu'une siècle sur un cycle de sept million d'années. Les sociétés en Afrique évoluent constamment et produisent encore et encore des artefacts. Si nécessaire, nous produisons des copies des artefacts retenus dans le monde occidental.

Une multitude de jeunes institutions africaines rompent avec le modèle occidental des musées, cherchant de nouvelles façons d'exposer des œuvres qui engagent les communautés qui les ont créées. Si tous les musées européens possédant des artefacts africains pillés devaient les restituer sur-le-champ, les objets ne se retrouveraient pas forcément dans des vitrines pour être admirés par les visiteurs des capitales d'art comme Dakar, Accra ou Lomé.

Une approche est le Palais de Lomé au Togo, un centre des arts financé par l'État, installé dans un ancien palais du gouverneur colonial a ouvert ses portes en novembre 2019 avec l'exposition **Togo des rois**, racontant l'histoire des structures de pouvoir spirituel, politique et royal précolonial avec des objets provenant exclusivement de chefs et rois locaux. Les objets exposés n'étaient pas présentés comme des vestiges du passé, mais plutôt comme des objets **vivants d'énergie et de sens**, selon Sonia Lawson, la directrice du centre. Un exposition dynamique avec par exemple, une communauté qui avait prêté un sceptre à l'exposition l'a rappelé temporairement pour ses cérémonies rituelles de fin d'année en 2019. Quand il est revenu pour être à nouveau exposé, il avait été baigné d'alcool et d'autres liquides dans le cadre des cérémonies. Dans un musée occidental, cela ne peut tout simplement pas se passer ainsi, dit Lawson. Le centre a également développé une approche locale de la programmation autour de ses écrans. Pour le **Togo des rois**, la direction a embauché des fabricants de meubles et des forgerons locaux pour créer du matériel didactique de soutien pour expliquer les artefacts exposés. Des acteurs et des conteurs enracinés dans les histoires et les traditions locales ont interprété l'exposition aux enfants et jeunes adultes.

Le concept de musée traverse une révolution nécessaire. Après un passage au British Museum de Londres, Oforiatta-Ayim a fondé l'ANO Institute for Arts and Knowledge à Accra et s'est lancé dans le projet des musées mobiles, parcourant le Ghana avec des installations d'objets présentant un intérêt direct pour les **communautés**. Avec par exemple la sculpture d'un prêtre traditionnel Ga ou un cercueil fantastique faisant signe à la riche culture funéraire du pays. Elle espère que ce modèle d'amener des gens comme **co-conservateurs et co-créateurs** façonnera la stratégie de la nouvelle approche. Les questions essentielles selon Oforiatta-Ayim, sont : le travail que nous montrons dans cet espace reflète-t-il les réalités des personnes vivant dans ce contexte ? Est-ce utile pour eux, est-ce important pour eux, est-ce que cela apporte quelque chose ?

En plus de montrer et d'interpréter la production artistique locale, Lawson et Oforiatta-Ayim se disent engagés à ramener des objets africains historiques de l'étranger. Lawson a hâte de travailler avec le nouveau ministre de la Culture du Togo, qui dirigera les efforts de restitution du pays. Le personnel du Palais de Lomé a reçu une formation approfondie de l'École du patrimoine africain du Bénin voisin sur la manipulation et la conservation des objets en question. Oforiatta-Ayim combine son travail au comité des musées du Ghana avec son rôle d'enquêteur pour le projet de 15 millions de dollars Action for Restitution to Africa, financé par l'Open Society Foundation, basée aux États-

Unis. Des recherches sont en cours pour dresser un inventaire des objets d'Afrique de l'Ouest dans les collections étrangères et comment ils y sont arrivés, et éventuellement élaborer une stratégie de retour.

Les initiatives à la base se multiplient également. Au Nigéria, l'édition en ligne actuelle du Lagos Photo Festival est intitulée Rapid Response Restitution, organisée par les conservateurs Azu Nwagbogu, Clémentine Deliss et Oluwatoyin Sogbesan pour favoriser une compréhension plus riche du patrimoine africain. Plus de 200 personnes dans le monde ont contribué au Home Museum du festival, une exposition numérique d'objets domestiques qui symbolisent notre culture et notre histoire d'une manière nouvelle. Open Restitution Africa est également en ligne, une série de webinaires mettant en avant les perspectives africaines sur le débat sur la restitution, qui a été largement dominé par un cadre européen (Rotinwa, A. 2020).

Et si les Africains décidaient de ni les remettre dans leur contexte d'origine ni de les exposer ? Le Conservateur du Musée des civilisations noires de Dakar, Hamady Bocoum ironise : ***Si on avait envie de les brûler ?***, une manière de dire que ces objets appartiennent à l'Afrique et doivent être rendus aux Africains qui décideront seuls de ce qu'ils en feront.

Le futur c'est déjà concrétisé

Selon la Fondation Dapper, l'Afrique est un continent composé de cinquante-quatre pays avec des milliers de langues et de cultures. L'indice de développement humain (IDH) en 2018 de l'Université de Sherbrooke, Québec, Canada indique que la catégorie de la population Sénégalaise de 0 à 14 ans représente 43,06% et de 15 à 64 ans 53,86%.

Début 2017, la Fondation Dapper a choisi de devenir ***nomade*** et de développer des projets d'expositions dans différents pays, tout en étant particulièrement attentive aux publics d'Afrique et des Caraïbes. Avec la fermeture du musée Dapper le 18 juin 2017., la nouvelle orientation de la Fondation vise à proposer aux quatre coins du monde des expositions ambitieuses, présentant arts anciens et art contemporain, pour poursuivre efficacement sa mission, notamment en sensibilisant un public élargi.

Dès la conception de ce projet, une évidence s'est imposée : les œuvres d'artistes connus ou prometteurs devaient pouvoir, bien au-delà de leur matérialité et donc de leur présence sur les sites, aller à la rencontre de différents publics, nourrir leur imaginaire, susciter leur curiosité. Il nous a semblé que le catalogue numérique répondait parfaitement à cette préoccupation et par là même à la mission de la Fondation Dapper. En effet, si l'accès gratuit à l'ouvrage numérique offre aux amateurs d'art la possibilité d'appréhender au mieux les œuvres, il permet également de sensibiliser des personnes qui n'auraient pas acquis un catalogue papier parce que ce type d'achat ne fait pas partie de leurs habitudes ou parce que le coût en aurait été trop élevé.

Grâce aux catalogues numériques, la Fondation Dapper s'adresse de façon moderne et directe à un grand nombre de lecteurs et répond à leur soif de découvertes artistiques. Les Éditions Dapper publient depuis plus de trente ans des livres d'art, généralement pour accompagner ses expositions thématiques. Chacun d'entre eux, selon sa vision et son domaine, permet au lecteur d'en apprendre plus sur les arts de l'Afrique subsaharienne et de ses diasporas. Conformément à sa volonté de rendre l'art et la culture plus accessibles, la Fondation Dapper édite depuis 2018 des livres d'art numériques gratuits téléchargeables depuis son site internet.

Dans ce cadre, la fondation Dapper a organisé l'exposition ***Afriques artistes d'hier et d'aujourd'hui*** avec la fondation Clément à la Martinique du 21 janvier au 06 mai 2018. Les questions au cœur de cette exposition sont : Que disent une figure fang du Gabon,

un couple dogon du Mali ou un masque dan de Côte d'Ivoire ? Comment les plasticiens liés à des cultures ancestrales regardent-ils aujourd'hui une Afrique plurielle dont ils interrogent les transformations ? La première partie du livre d'art numérique sur l'exposition montre à travers des œuvres majeures de la Fondation Dapper combien l'esthétique est liée aux rôles dévolus aux objets dans leurs sociétés : communiquer avec les esprits, protéger, guérir, signifier une naissance, une prise de pouvoir, des funérailles ou accompagner une initiation.

La seconde partie donne à voir des démarches où sculptures, peintures, photographies, photomontages, collages constituent autant de moyens utilisés par des artistes talentueux pour sonder la mémoire collective, questionner les cultes et les rites, s'approprier une histoire enfin partagée ou dire leur place dans un monde marqué par la diversité.

La fondation Dapper a bien trouvé un moyen d'impliquer directement la jeunesse dans l'interprétation du patrimoine d'une communauté. Mais il me semble que cette démarche c'est plus développée en Océanie, comme on a vu plus haut, et que les initiatives en Guyane sont vraiment prometteuses pour l'avenir. Le **nation building is over** et la restitution se doit aux communautés qui ont un rôle direct dans la fabrication des artefacts et non entre états. Ces artefacts restitués peuvent servir d'icônes pour reconstituer un patrimoine oublié ou en voie de disparition. Ce processus de reconstitution est un projet de **savoirs partagés** par un échange entre conservateurs et des personnes détenant des savoirs anciens. Membres des communautés expliquent aux conservateurs et chercheurs les différentes phases de confection des objets, qui les fabriquent, ceux qui les portaient et à quoi ils servaient. Ainsi, SAWA (Savoirs autochtones wayana-apalaï - Guyane est une nouvelle approche de la restitution et ses implications sur les formes de transmission. C'est un projet **collaboratif** réunissant une vaste équipe d'experts amérindiens et de chercheurs, conservateurs de musées et ingénieurs de recherche. Consacré aux populations wayana et apalaï, il a pour objectif majeur de valoriser et de faciliter l'accès à un ensemble d'enregistrements, de fonds audiovisuels et photographiques ainsi que de collections d'objets représentatifs de leur culture. Le projet s'accompagne d'une réflexion sur les pratiques de restitution et leur incidence sur la transmission des savoirs « traditionnels », ainsi que sur les modalités d'appropriation des nouveaux outils et technologies de médiation dans les communautés autochtones. Son originalité est d'accorder un rôle central aux populations sources en créant les conditions de **participation active** d'une équipe wayana-apalaï, notamment à la conception du principal outil de restitution : www.watau.fr, un portail plurilingue de formes et conditions d'accès définies en priorité par les participants amérindiens dans leurs langues.

Il est intéressant de relever que les Wayana sont des nomades qui ne conservent pas les objets. Aussi, ils brûlent les affaires des personnes défuntées. Le groupe SAWA fut heureux de retrouver les objets de leur culture. Cela dit, à la place d'une restitution physique, ils ont choisi la création du portail numérique WATAU. Ce site permet aux peuples autochtones de Guyane française de découvrir les chants, les récits et objets conservés loin de chez eux (Nijen van, J. 2020 entretien avec Gaëlle Beaujean).

Bibliographie

Bertin, M. 2018 : Tapu et musée : conserver et exposer des objets océaniques dans Mairesse, F. ed. 2018 (5 pages)

Bertin, M. 2019 : Décoloniser les musées du Pacifique : quelques défis pour le futur dans Smeds, K. 2019 (4 pages)

Bloch, W. 2019 : <https://www.deutschlandfunkkultur.de/tansania-und-die-kolonialzeit-der-afrikanischeblick> article de Werner Bloch 26/02/2019

Chaumier, S. 2020 : Rivière après Rivière, La Lettre de l'OCIM (9 pages)

Diop, B.M. 2019 : La restitution du patrimoine Africain et la question de la réparation, conférence le 5 décembre 2019 à l'Université de Bayreuth en Allemagne

Diop, B.M. 2012 : Arts d'Afrique noire et musées occidentaux dans Ethiopiques n°89 (3 pages)

Diop, B.M. non daté : Mutations sémantiques des différentes appellations des arts plastiques d'Afrique noire : de l'art nègre à l'art contemporain voir <http://plasticities-sciences-arts.org> (10 pages)

Douce, S. 2020 : Au Burkina Faso, le Musée de Manega protège le langage des tam-tams et des masques de l'oubli, article Le Monde Afrique, 26/07/2020

Eidelman, J. (dir.) 2017 : Inventer des musées pour demain, rapport de la mission musées XXIe siècle (251 pages)

Effiboley, E.P. 2017 : Les musées africains de la fin du XIXe siècle à nos jours : des appareils de la modernité occidentale ; article pour Politiques de coopération muséologique entre l'Afrique et l'Europe au 21ème siècle, organisé à l'occasion des 4èmes Rencontres d'études africaines en France, des 5, 6 et 7 juillet 2016 (23 pages)

Effiboley, E.P. 2018 : Investigating Museum Development in Africa: From Museum Cooperation to the Appropriation of Praxis (16 pages) in Laely, T., Meyer, M., Schwere R. eds. Museum Cooperation between Africa and Europe ; A New Field for Museum Studies

Effiboley, E.P. 2020 : Reflections on the issue of repatriation of looted and illegally acquired African cultural objects in Western museums in Contemporary Journal of African Studies Vol. 7 No.1 (2020), pp 67-83

Etiembre, Y. 2007 : Les arts premiers existent ils? sur https://agoras.typepad.fr/regard_eloigne/2007

Fondation Dapper. www.dapper.fr

Gesché, N. 2008 : article sur Quels musées pour l'Afrique, patrimoine en devenir, Actes des rencontres Bénin, Ghana, Togo, 18-23 novembre 1991 dans Les Nouvelles du Patrimoine N. 119

Girault, Y. 2016 : Des premiers musées africains aux banques culturelles : des institutions patrimoniales au service de la cohésion sociale et culturelle (36 pages)

IDH de l'École de politique appliquée, Faculté des lettres et sciences humaines, Université de Sherbrooke, Québec, Canada sur <https://perspective.usherbrooke.ca>

König, V. de L'Estoile, B. López Caballero, P. Négri, P. Perrin, A. Rinçon, L. Bosc-Tiessé, C. 2018 : Les collections muséales d'art non-occidental : constitution et restitution aujourd'hui, Perspective [En ligne] (35 pages)

Lebdai, B. 2020 : La restitution des œuvres d'art questionnée dans LePoint.fr du 27/05/2020

- Mairesse, F. dir 2017 : Définir le musée du XXI^e siècle, Matériaux pour une discussion (312 pages)
- Mairesse, F. ed. 2018 : La muséologie et le sacré ; Matériaux pour une discussion symposium ICOFOM (242 pages)
- Mark, P. 1998 : Est-ce que l'art africain existe ? dans : Revue française d'histoire d'outre-mer, tome 85, n°318, 1^{er} trimestre 1998 (19 pages)
- Ndiaye, F.D. 2014 : La circulation des oeuvres d'art contemporain en Afrique de l'Ouest : cas des arts plastiques à travers l'exemple du Sénégal. Art et histoire de l'art. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III (301 pages)
- Neuer, J.J. 2018 : Restituer les biens culturels à l'Afrique : idée d'avenir ou dépassée ? article dans The Conversation de 06/06/2018 (10 pages)
- Nijen van, J. 2020 : La restitution du patrimoine culturel africain. L'Afrique au musée, les musées en Afrique : solutions et impasses; Mémoire ICOM (63 pages)
- Prescot, Y. 2019 : La restitution d'oeuvres d'art vers l'Afrique: oui, mais à quel prix? article dans Ledevoir
- Rasse P., 2004 : Mémoire de l'entreprise et mutation de l'institution muséale », Communication et organisation, mis en ligne le 27 mars 2012, URL : <http://journals.openedition.org/communicationorganisation/2901> (11 pages)
- Rotinwa, A. 2020 : <https://www.theartnewspaper.com/analysis/african-museums-restitution> article de Avodeji Rotinwa 27/11/2020
- Sabran de, M. 1999 : La " Maison du pays ". L'exposition du patrimoine dans les musées privés d'Afrique de l'Ouest et du Cameroun. In: Cahiers d'études africaines, vol. 39, n°155-156, 1999 (21 pages)
- Sand, C. 2017 : Des musées archéologiques en Océanie ? dans Les nouvelles de l'archéologie [En ligne] (6 pages)
- Smeds, K. ed. 2019 : The Future of Tradition in Museology; Materials for a discussion symposium ICOFOM (204 pages)
- Thioye, B. 2020 : Quelle politique muséale pour la promotion de la diversité des expressions culturelles au Sénégal ?, e-Phaistos [En ligne]
- Yattara, A.B.M. 2007 : Les Banques culturelles du Mali : une expérience porteuse d'espoir sur agricultures.com (7 pages)