

Restituer le patrimoine ou le déporter de nouveau: quand « La route des chefferies du Cameroun » mène au Musée du Quai Branly- Jacques Chirac en 2022

Betzogo Etongo, Simona-Lévi; Miaché Evina, Champolion; Tchandeu, Narcisse Santores

Département des Arts et Archéologie, Université de Yaoundé I

levibetsogo@gmail.com; champollionmiache@gmail.com; tchandeunarcisse@yahoo.fr

Résumé

Principal symbole d'une ethnologie coloniale française du pillage culturel itinérant, extensif, tous azimuts et rapide (peu documenté), le Musée du Quai Branly (MQB)- Jacques Chirac abrite une collection peu égalée du patrimoine camerounais. Aussi, se serait-on attendu à ce que l'engagement du Président Macron, dans le sens d'une restitution aux africains des patrimoines spoliés pendant la période coloniale, trouve un écho des plus favorables au Cameroun. Loin s'en faut. Alors que le pays peine à se constituer en État requérant, les inconditionnels des réseaux « France-Afrique » s'activent paradoxalement, à travers le projet « Route Des Chefferies » (RDC) du Cameroun, à déporter en 2022 les dernières survivances des patrimoines locaux à destination du MQB. Il s'agit une fois de plus d'aller singer le continent, empruntant les sentiers battus de la « route des chefferies du Cameroun », afin de revivre les fantasmes d'une Afrique fétichisée, aux prises du sempiternel passage initiatique « du visible à l'invisible ». À contre-courant de la perspective de restitution des patrimoines spoliés pendant les périodes coloniales, le projet d'exposition « Sur la route des chefferies du Cameroun... » au MQB peut autant intriguer par ses motivations, que par son opportunité, son intérêt et ses objectifs.

Mots clés : restitution, déportation, patrimoine, Quai Branly-Jacques-Chirac, route des chefferies, Cameroun.

The main symbol of a French colonial ethnology characterised by widespread, all-out and rapid (little documented) cultural looting, the Quai Branly Museum (QBM)-Jacques Chirac preserves an unrivaled collection of Cameroonian heritage. So one would have expected that the commitment of President Macron, for a restitution to Africans of their heritage looted during the colonial period, would find a most favourable reply for Cameroon. Far from it. While the country is struggling to establish itself as a requesting State, the irresistible network of "France-Africa" is paradoxically activated, through the "Route of the Chiefdoms" « Route Des Chefferies » project in Cameroon, to send during 2022 some of the last survivals of heritage to the QBM- Jacques Chirac. Once again it is a question of going to the continent, taking the beaten path of the "Route of the Chiefdoms of Cameroon", in order to relive the fantasies of a fetishised Africa, in the grip of the eternal initiatory passage "from the visible to

the invisible". Against the current of the perspective of restitution of heritage looted during the colonial periods, the exhibition project "On the road to the Chiefdoms of Cameroon..." at the MQB is intriguing for its motivations, its opportunity, its interest and its objectives.

Keywords: restitution, deportation, heritage, Quai Branly-Jacques-Chirac, chiefdom road, Cameroon.

Restituer le patrimoine ou le déporter de nouveau: quand « La route des chefferies du Cameroun » mène au Musée du Quai Branly- Jacques Chirac en 2022

Betzogo Etongo, Simona-Levi ; Miaché Evina, Champolion; Tchandeu, Narcisse Santores

Département des Arts et Archéologie, Université de Yaoundé I

Levibetsogo@gmail.com; champolionmiache@gmail.com; tchandeunarcisse@yahoo.fr

Introduction

À plus de trois ans du discours du Président Macron à Ouagadougou (novembre 2018), souhaitant que « d'ici cinq ans les conditions soient réunies pour des restitutions temporaires et définitives du patrimoine africain en Afrique », on peut déjà en parler comme d'une grande désillusion. Ce constat tient autant du bien pauvre « butin » déjà restitué malgré le chronogramme ambitieux (trois étapes) fixé par le rapport Sarr & Savoy, que de la poignée de pays africains qui se sont officiellement constitués en État requérant. Parmi la grande majorité des pays qui se montrent indolents sur le sujet, l'exemple du Cameroun¹ paraît si paradoxal que le pays compte, dans le seul cas du MQB, le deuxième corpus le plus important du continent, soit près de 7838 objets ; ce qui représente à peu près cinq fois les collections permanentes d'objets d'art conservés au Musée National de Yaoundé². On pourrait s'en offusquer si l'on ne prend pas en compte que le domaine de la culture est véritablement « le parent pauvre » des politiques de développement au Cameroun, moins d'un pourcent du budget annuel de l'État étant accordé au Ministère des Arts et de la Culture (MINAC). Dans cette situation, comment créer des conditions idoines de retour du patrimoine, alors que la culture est loin de compter parmi les priorités de la Stratégie Nationale de Développement à l'Horizon 2030 (SND30) projetée par le gouvernement, perspective elle-même assujettie à de multiples crises sécuritaires et politiques ?

Face à ce qui paraît être une démission de l'État du secteur culturel, surtout ressentie dès le tournant des années de crise économique, s'impose l'agenda culturel propre des partenaires occidentaux, en particulier la France dont l'Agence Française de Développement

¹ C'est l'occasion de remarquer que cet article n'aborde que les collections du MQB- Jacques Chirac, principalement liées à la période coloniale Française au Cameroun. En guise de rappel, suite au protectorat allemand (1916-1918) qui s'achève avec sa défaite contre les troupes franco-britanniques pendant la première guerre mondiale, le Cameroun est partagé par les vainqueurs en 1916; suit une mise sous mandat de la SDN(Société des Nations) en 1922, enfin une cotutelle de la France et la Grande Bretagne qui s'étend respectivement de 1946 à 1960 et 1961. Cette dernière date est marquée par un référendum dans la partie anglophone qui débouchera sur la naissance de l'Etat fédéral du Cameroun, l'un des rares Etats bilingues en Afrique.

² Précisons que ce rapport ne tient compte que les objets d'art sur un fond général de près de 5000 pièces et archives diverses.

est devenue un partenaire incontournable d'appui financier, d'orientation et de validation des projets culturels dans les secteurs publics et privés camerounais. Une belle démonstration de la puissance économique de cette coopération culturelle française est bien illustrée par le lancement en 2006 du projet « route des chefferies » (RDC) du Cameroun, subventionné à plus de 90% par divers partenaires publics et privés français³. Plus d'une dizaine d'années après l'implantation du projet, il faut croire qu'il est autant louable pour des initiatives de promotion culturelle, au cœur desquelles le musée des civilisations de Dschang, qu'inquiétant pour certaines idées, notamment celle saugrenue d'une translocation supplémentaire, en 2022, d'un corpus important du patrimoine camerounais pour une exposition au MQB. Au sentiment d'inquiétude correspond sans doute un questionnement sur l'opportunité, les intérêts et objectifs du projet d'exposition, tenant compte de sa mise en place dans un musée déjà fort riche des biens culturels camerounais, que ce soit en termes d'originalité des pièces, de leur ancienneté, ou de leur nombre peu égalé et représentatif des diverses aires culturelles du pays. Et, c'est justement parce que le MQB représente en France l'institution la plus symbolique des pillages de la période coloniale au Cameroun, qu'il cristallise, depuis plusieurs décennies déjà, l'essentiel des réclamations des chefferies traditionnelles, des associations de la société civile et des réseaux de la diaspora. Comment comprendre donc le projet d'une énième translocation ? Attention à ce que le thème de l'exposition, « Sur la route des chefferies du Cameroun : du visible à l'invisible », n'emprunte pas les sentiers battus d'un art fétichisé, servi d'une part à la diaspora, afin d'entretenir l'éternel mythe d'une Afrique enchantée, d'autre part à l'Occident bien-pensant, pétrit dans l'ethnologie irrésistible de l'exotisme.

I. Le paradoxe camerounais : 7838 pièces au MQB et une passivité inquiétante de l'État

Il est tout à fait paradoxal que les États de l'Afrique centrale, en particulier le Tchad et le Cameroun, comptant le plus grand nombre des collections coloniales africaines au MQB, soient pourtant les moins actifs dans les diplomaties officielles de restitution du patrimoine. Le cas du Cameroun interpelle encore plus quand on sait le vent d'espoir, de fierté diplomatique et même d'union nationale qui a soufflé en 1974 lors de la restitution par les États-Unis (une galerie new-yorkaise) de la célèbre statue-trône dite *afo-a-Kom* (Nkwi 1975, Ferreti 1975). Si ce retour symbolique fut un signal fort pour l'ensemble de l'Afrique subsaharienne, l'histoire ne retiendra que le coup d'éclat d'une diplomatie d'État, engluée par la suite dans une profonde léthargie, malgré les cris d'alarme incessants de la société civile camerounaise. Ces cris sont d'ailleurs devenus plus retentissants depuis qu'ils croient avoir trouvé un écho favorable à travers les déclarations inattendues du Président Macron à Ouagadougou. Dans ce sens, aucun musée français ne peut mieux que le MQB cristalliser les attentes, comptant à lui seul près de soixante-dix mille pièces de l'Afrique subsaharienne, ceci parmi les quatre-vingt-huit mille au moins représentées dans les collections publiques françaises. Autrefois appelé « Musée des Arts et Civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques », et rebaptisé depuis le 21 juin

³ A ce sujet, A. Galitzine- Loumpet (2013 : 90) fait remarquer qu'en faveur du lancement de ce projet, les fonds proviennent « essentiellement de la coopération décentralisée, des ministères des Affaires étrangères et européennes et de l'Intérieur français... Le projet se prévaut également d'un mécénat, principalement d'entreprises françaises (Air France, Total, Orange notamment), de même que de dons de personnalités physiques et morales du Cameroun et de sa diaspora (pour environ 8% du total) ».

2016 « musée quai Branly- Jacques-Chirac », il a hérité d'une contingence de collections principalement issues du musée de l'homme (ancien fond du musée ethnographique du Trocadéro) et du Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie.

I.1. Histoire, statuts et expositions des collections camerounaises au quai Branly

L'histoire des collections camerounaises au quai Branly n'est pas si différente de celle d'autres colonies françaises en Afrique, plus ou moins dépouillées de leurs biens culturels de manière inéquitable (pillage, vol, captation, spoliation, ruse, consentement forcé, don par contrainte morale, mission dite scientifique...), au point que certains foyers culturels en ont été totalement dépossédés. Du statut de simples témoins ethnographiques, les objets deviendront de véritables gages du jeu d'influence des puissances coloniales, lesquelles les présenteront comme des sortes de trophées⁴ lors des différentes expositions « universelles » d'art colonial, une première française se tenant en 1889 à Paris. Si le Cameroun est toujours bien représenté dans ces rencontres culturelles, c'est que le pays a été un vaste champ d'entrecroisement des missions d'explorations multidirectionnelles, transformées en de véritables raids scientifiques lorsque l'Institut d'Ethnologie de Paris se mettra en place en 1925, financé par le Ministère des Colonies. Ainsi, du nord au sud Cameroun, se sont vues alternées de célèbres missions de collectes (objets, archives manuscrites, audio-visuelles et sonores) comme le « Dakar-Djibouti » en 1931, la « Mission Henri Labouret » en 1934, la « mission Sahara-Cameroun » en 1938, la mission Lebaudy-Griaule (1938-39), etc. Associant puissances militaires, administratives et ethnologues pendant la période coloniale, ces missions se veulent plus discrètes et sournaises au lendemain des indépendances. Elles parviennent cependant à des collectes scientifiques non négligeables, effectuées par des chercheurs comme ceux de l'Office de Recherche Scientifique et Technique d'Outre-mer (ORSTOM), (actuel IRD) et du CNRS ; en témoigne l'expatriation par R. Dognin, entre 1968 et 1972, de 700alebasses pyrogravées du nord-Cameroun, une bonne partie ayant été offerte au MQB. À cela, il faut ajouter de nombreux dons adressés à toutes sortes de missionnaires résidents. Il en va ainsi de plus 280 objets offerts par des chefs du Grasslands au médecin P. Harter, présents légués après son décès à l'État français, dont 53 pièces exceptionnelles au MQB. Par rapport à la dynamique des dépossessions d'objets, avant, pendant et après la colonisation, le rapport Sarr & Savoy (2018 : 41) est assez édifiant : « Le cas du Cameroun est exemplaire de ce phénomène : jusqu'en 1884, seules trois pièces originaires de cette région sont répertoriées dans l'inventaire du musée du quai Branly-Jacques Chirac [...] Entre 1885 et 1960, on compte 6968 arrivées supplémentaires, contre seulement 713 depuis 1960 ».

En termes de statut juridique, les objets camerounais, au même titre que toutes les autres collections du MQB, sont tous soumis au droit d'inaliénabilité du patrimoine mobilier du domaine public français. De fait, anticipant sur les vellétés de revendication patrimoniale postcoloniales, la France métropolitaine a eu la malicieuse idée de transférer dès 1960 les collections africaines et océaniques de l'ancien « musée des Colonies » du palais de la Porte Dorée, jusqu'alors sous tutelle du ministère des Colonies (« de l'Outre-mer » depuis 1946), vers

⁴ Remarquons à cet effet que la pratique des trophées et celle des butins de guerre étaient encore admises selon les conventions de la Haye de 1899 et 1907.

la Direction des Musées de France du Ministère de la Culture. Cet acte de translocation à la fois symbolique et administratif aura le mérite de sceller durablement l'inaliénabilité des collections du fonds public⁵. Par ailleurs, s'appuyant sur le droit international, l'État français ne manque pas de faire prévaloir la convention de l'Unesco de novembre 1970, mais qu'il a tardivement ratifié en 1995⁶, acte qui exclut du champ des restitutions tout objet acquis avant cette base légale. C'est en tenant compte de toutes ces barrières du droit positif, que le rapport Sarr & Savoy plaide pour une réforme du code du patrimoine, notamment en y introduisant un article qui favoriserait la restitution dans le cadre d'un « accord bilatéral de coopération culturelle ». Ainsi, en faveur de la loi n° 2020-1673 votée par le parlement français en décembre 2020, a été amorcée la phase initiale des trois étapes de restitution d'objets, mais n'autorisant la cession de propriété qu'au cas par cas. Cette mesure d'exception a déjà permis de restituer provisoirement le sabre dit d'El Hadj Oumar Tall au Sénégal (novembre 2019) ; et 26 pièces du trésor royal d'Abomey au Bénin (novembre 2021). A également été annoncé dans cette première phase de rétrocession, entre autres, un trône royal bamoum (Réf. 71.1934.171.1 du quai Branly), collecté par la mission Henri Labouret (1934). C'est à cette dernière que l'on doit l'une des dépossessions les plus importantes du patrimoine camerounais, notamment 1245 pièces, d'ailleurs recommandées pour la seconde phase de restitution selon le rapport Sarr & Savoy (2018 : 57).

Sur le plan des techniques d'exposition, si l'on peut reconnaître au Musée de l'homme une scénographie privilégiant la reconstitution de l'écologie fonctionnelle des collections, au MQB, la tendance est plutôt prédominée par la valorisation formelle de l'objet, dans la tradition de l'art en soi revendiqué par J. Kerchache, l'un des pères idéologiques de ce musée. Dans ce dernier cas, les conditions d'exposition optimale de l'objet commande-t-il une maîtrise de l'histoire des formes, des codes iconographiques, sémiologiques et symboliques. Considérant l'exemple de l'exposition des calebasses pyrogravées du nord-Cameroun au MQB⁷, nul doute que leur présentation sur la face convexe (figure 1), adéquate d'un point de vue rétinien occidental, soit considérée comme une aberration sémiologique chez les pyrograveuses peules. Ces dernières, véritables fêrues d'esthétique, prennent grand soin de les disposer en veillant toujours à ce que la face où a été amputée la pédoncule (et d'où se module le dessin) soit la plus exposée au spectateur ; encore que l'assortiment des objets respectent une certaine hiérarchie décroissante des tailles du nord au sud, le nord indiquant la position de la femme (Dognin 1989 : 94). Par ailleurs, C. Seignobos (2017 : 217-218), spécialiste de l'architecture vernaculaire africaine, consulté entre octobre 1998 et avril 1999 sur les façons de présenter ce champ dans le musée naissant, regrettait qu'aucune de ses propositions (maquettes, éléments d'architecture, bornes interactives...) n'ait été pris en compte, sacrifiant ainsi la vision scientifique (d'emprise ethnologique) à celle esthétique des collectionneurs. Aussi, la prise en compte de la problématique de l'exposition dans le rapport Sarr & Savoy (2018 : 59) a-t-elle amené les

⁵À cette jurisprudence, s'ajoute des dispositions du code du patrimoine et du code général des propriétés des personnes publiques (CG3P), adoptés par voie d'ordonnance respectivement en 2004 et 2006, relatifs aux règles d'imprescriptibilité et d'inaliénabilité du domaine public.

⁶ Retard ou mauvaise foi d'un pays qui, dans un contexte similaire de spoliation nazie, s'est pourtant positionné aux avant-gardes de la « Déclaration interalliée à Londres en 1943 contre les actes de dépossession commis dans les territoires sous occupation et contrôle ennemis.

⁷Collection de calebasses du nord-Cameroun visitée en décembre 2018.

auteurs à plaider afin que les commissions responsabilisées en Afrique, puissent formuler « des recommandations pour la présentation des objets africains dans les musées de France. Les commissions seraient informées d'éventuels projets d'exposition ».

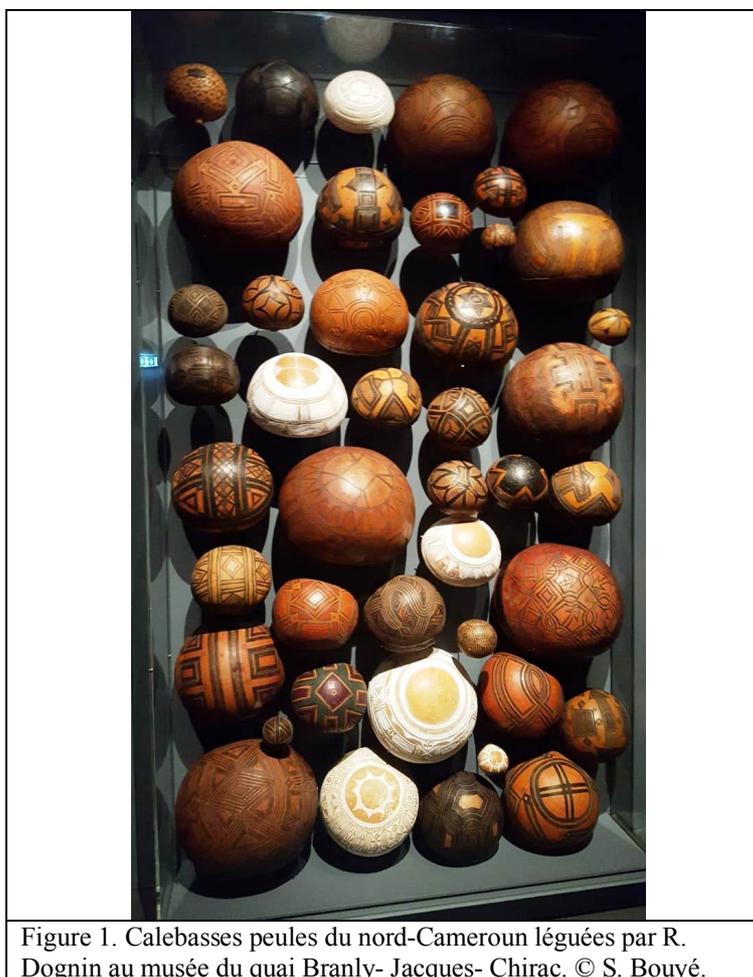


Figure 1. Calebasses peules du nord-Cameroun léguées par R. Dognin au musée du quai Branly- Jacques- Chirac. © S. Bouyé.

I.2. Activisme des chefferies traditionnelles, de la société civile et passivité de l'État camerounais

Face aux chocs culturels de la période coloniale, les composantes ethnologiques camerounaises ont été exposées à des processus de déculturation, d'acculturation ou d'éclectisme culturel, occasionnant une perte irréversible de repère culturel chez certains, et un syncrétisme plus sélectif chez d'autres. Dans le premier cas, surtout illustré par les sociétés de type segmentaire, les pillages d'objets, les interdictions et destruction des rites, ont été si systématiques et profonds que la mémoire collective semble très peu attachée aux choses du passé ; alors que dans le second cas, bien attesté dans les groupes de type centralisé, la résilience et la survivance des patrimoines culturels à la fois matériels et immatériels, justifie un attachement fort aux héritages ancestraux. De fait, en matière de réclamation des patrimoines spoliés pendant la période coloniale, il faut par exemple constater qu'au désintérêt relatif des sociétés segmentaires de la zone forestière (Fang, Bété, Bulu...), correspond l'activisme certain des sociétés royales du Grassland (Bamiléké, Bamoum, Nord-ouest). Dans ce dernier cas, les revendications savent en plus compter sur une mise en réseau solidaire d'élites traditionnelles,

intellectuelles et du lobbying de la diaspora. De tels réseaux sont déjà depuis longtemps mobilisés pour la revendication des trésors du palais des rois Bamoum, en particulier des trônes exceptionnels des sultans surtout présents dans différents musées allemands et français. Dans les chefferies bamiléké, la mise en place ces dernières décennies des musées intégrés au sein des palais royaux (Notué & Bianca 2005, 2006 a- b, Piou, Djache Nzefa & als. 2012, Djache Nzefa 2021), a favorisé une véritable réflexion sur les restitutions des patrimoines ; ces préoccupations rencontrent celles d'une diaspora qui ne ménage aucun effort pour financer le déplacement des chefs en Europe⁸, ceci dans l'optique de les conscientiser sur le devenir de leurs patrimoines dans les musées occidentaux.

Bien que plusieurs voix disparates émettent depuis longtemps des cris d'alarme dans la société civile, les revendications ont su prendre corps à travers certaines associations, principalement la fondation Afrik Avenir International. Dirigée par l'historien Kum'a Ndumbe III, cette fondation œuvre depuis 2013 dans différents projets de recherche scientifique, d'information et de sensibilisation sur la question des restitutions du patrimoine. L'un des cas les plus médiatiques de cette campagne est sans doute celui du pillage des éperons exceptionnels de pirogue duala sous différentes administrations coloniales allemandes et françaises.

À l'échelle des pouvoirs publics, à défaut de projeter la culture parmi ses leviers de développement à l'horizon 2030, il est clair que l'État camerounais est resté parmi les plus attentistes sur la question des restitutions ; ce qui justifie la vacuité des communications officielles et des débats parlementaires. Et même si une décision officielle du MINAC a finalement mis en place un comité en 2021⁹, faut-il encore s'interroger sur la qualité et surtout l'expertise pluridisciplinaire des membres. Par ailleurs, à défaut de décret d'application de la loi d'avril 2018 sur la protection et surtout le classement des biens culturels, le pays est devenu un eldorado ou une plaque tournante du trafic des patrimoines anciens, mais aussi des copies alimentées par les célèbres foyers de Foumban, de Babanki et Babungo. Par ailleurs, malgré la grande offre des cursus académiques dans les domaines de l'art, de l'archéologie, des sciences du patrimoine et de la muséologie, à partir de 1993 dans les universités d'État, il faut aussi constater une pauvreté des rencontres, débats et publications scientifiques sur l'actualité liés aux restitutions du patrimoine. Seule l'Université de Dschang semble bien engagée sur le sujet, en faveur des programmes de coopération surtout développés avec les institutions allemandes.

Mais tout compte fait, on en vient à se demander si le format de restitution « d'État à État », n'est-il pas une sorte de supercherie, surtout quand on sait que les objets ont été pillés par un État colonial, non pas à un autre État souverain, mais à des groupes ethniques parfaitement conscients de leur patrimoine, donc plus légitime à en revendiquer le retour. Toutes choses qui expliquent que la grande mobilisation constatée dans certaines communautés ethnographiques, sur fond de réappropriation des fiertés identitaires, soit en déphasage avec des

⁸ Dans ce sens, A. Mezop-Temgoua, jadis doctorante à l'Université Libre de Bruxelles, nous a rapporté (*com. Pers*) comment les chefs Bandjoun (*fo Djomo Kamga*) et Baleng (*Fo Talon Nenbot*), en visite en 2007 au Musée Royal de l'Afrique Centrale (Tervuren) en Belgique, étaient surpris de trouver un nombre si important de pièces africaines, parmi lesquelles celles du Grassland, réunies dans un seul endroit.

⁹ Com. Pers. Du S. Noukeu, responsable au sein de la direction du musée national.

préoccupations plus existentielles de l'État, celui-ci étant à bout de souffle suite à de longues années de crises économiques et sociopolitiques.

II. Spectre néocolonial de la déportation et exposition « du visible à l'invisible »

Après diffusion médiatique du projet de l'exposition « Sur la route des chefferies du Cameroun... » en 2022 MQB, les réactions camerounaises sur les réseaux sociaux se résumeraient à cette préoccupation : Le MQB n'a-t-il pas déjà assez de collections camerounaises à exposer pour lui en fournir davantage ?¹⁰ De ce questionnement naît parfois une polémique légitime sur le caractère néocolonial de l'exposition, notamment pour le souvenir qu'elle évoque des fameuses « expositions universelles d'art colonial » du XIX^e siècle ; celles-ci étaient aussi riches du pillage des œuvres, trophées d'explorateurs ou butins de guerre, que réductrices dans la manière de mettre en scène le « bon sauvage » au plaisir des yeux du « civilisé inculte ». Aussi, si la métaphore thématique « du visible à l'invisible » défend volontiers l'idée enchantée d'« une culture vivante », dans le sens d'une dialectique du matériel à l'immatériel ou du naturel au surnaturel, s'impatiente-t-on de savoir comment cette alchimie est-elle possible dans l'espace désincarné du musée ; comment une plante déracinée de son écologie naturelle pourrait-elle continuer à croître dans un environnement artificiel ou même fictionnel ?

II.1. Prétexte scientifique de l'évènement

La « saison culturelle camerounaise à Paris » s'annonce comme l'évènementiel qui mettra en vedette l'exposition intitulée : « Sur la route des chefferies du Cameroun : du visible à l'invisible », prévue du 5 avril au 17 juillet 2022 au MQB à Paris. L'un impliquant l'autre comme dans un syllogisme sournois, il faut se demander si « La route des chefferies » (RDC), projet scientifique clairement fondé depuis 2006 autour des chefferies bamiléké¹¹, mène légitimement au carrefour du pays dit « Afrique en miniature » de par sa grande diversité naturelle et culturelle. Très peu certain, encore qu'à la base du projet RDC, A. Galitzine-Loumpet (2013 : 94) y avait déjà discerné une sorte de jeu de mots, voire de supercherie langagière ou de surenchère sémantique : « À l'échelle régionale, l'adjectif « bamiléké » devient synonyme du terme « Grassfields » désignant les régions de l'Ouest et du Nord-Ouest ; à l'échelle nationale, par un procédé allusif, le syntagme « La route des chefferies (de l'Ouest) »

¹⁰ Parmi des réactions du site <https://www.facebook.com/investcameroun/posts/3329441987128642/>, consulté le 05-12-2021, nous reprenons textuellement trois commentaires anecdotiques des camerounais :

- Remettez nous ce qui nous appartient. pourquoi en France?
- Et l'espionnage et le vol des continent !S'agit-il des œuvres d'art de l'Ouest au quai Branly ou bien des œuvres contemporaines empruntées des chefferies actuelles ? S'agit dans le second cas d'aller dire aux publics que malgré le pillage il y a encore des œuvres qui subsistent et que l'on peut se passer de restituer ce qui a été indûment emporté à l'époque coloniale ? Je suis vraiment préoccupé par l'idéologie et la démarche des membres de ce projet qui semble ne promettre que des illusions aux chefferies et royaumes contactés
- Attention à un nouveau piège français! Le MQB peut organiser la route des chefferies en se servant uniquement des collections en sa possession. Pas besoin, de revenir dans les grassfields.

¹¹ Les promoteurs de ce projet, E. Piou, S. Djache Nzefa & als (2012 : 32) ne manquent d'ailleurs pas de rappeler que l'article de S. Djache Nzefa (1994) « Les chefferies bamiléké dans l'enfer du modernisme. La chefferie de demain », « est au cœur de la charte de « la route des chefferies » élaborée en 2006 ».

se transforme en celui de « La route des chefferies traditionnelles (du Cameroun) ». Ce dessein ambigu de projeter le Cameroun sous le seul prisme des chefferies centralisées du Grasslands est d'ailleurs mal dissimulé quand on interprète les éléments matériels les plus représentatifs du projet expographique : des trônes en grand nombre, des éléments sculptés de l'architecture de cours, statuaire d'effigies royales et masques de sociétés secrètes, des objets de parure et d'art appliqué prédominés par des textiles, récipients perlés et autres *regalia* du pouvoir du Grasslands...

On en revient au thème de l'exposition, pour remarquer que si la notion de « chefferie » est officiellement consacrée en termes de degré, sous forme d'auxiliaire de l'administration depuis 1960, anthropologiquement, ce concept ne renvoie à rien de très clair. Dans la systémique ancienne en effet, on ne saurait confondre la typologie propre des micro- États centralisés du Grassland, à celle des lamidats théocratiques d'emprise peule, et plus encore à celles des institutions claniques « primo-lignagères », « gérontocratiques » ou « initiatiques », en cours dans la plupart des groupes segmentaires, à castes ou en itinérance. Par ailleurs, le thème de l'exposition met en lumière la formule anecdotique : « du visible à l'invisible ». Quel bon prodigieux en arrière, vers le comble du fonctionnalisme triomphant de la pensée ethnologique du XIX^e siècle, là où la quête de l'invisible, de l'esprit ou de la fonction de l'objet, suffisait à elle seule à justifier toute la magie du langage plastique ? On croyait s'en être émancipé depuis que C. Einstein (1915: 107) a relevé que les plus belles leçons formelles données par l'art nègre aux avant-gardes de l'art moderne, participent d'une redécouverte inépuisable des formes qui, par le génie créateur, sublime les enjeux sémantiques et fonctionnels. Mais là où J. Kerchache, dans l'enfantement idéologique du quai Branly, y voyait un prétexte pour affranchir l'art en soi des spéculations ethnologiques¹² (« ce qui me touche le plus, c'est de percevoir par-delà une forme, le geste créatif d'un artiste »)¹³, E. Kasarhérou revient au discours hypocrite d'une culture vivante, ceci dans un espace-musée ayant justement vocation à désincarner la fonction de l'objet au profit d'un regain de visibilité formelle : « Cette exposition ne présentera pas une culture fade ou morte, mais une culture vivante »¹⁴. Faut-il vraiment en revenir à cette Afrique fantasmée d'un art ethnologique qui, en réalité, n'est pas moins fonctionnel, religieux, didactique, symbolique ou utilitaire que tout l'art occidental jusqu'au siècle des Lumières ? À lire l'ouvrage « Les civilisations du Cameroun, Histoire, art, architecture et sociétés traditionnelles », dirigé par S. Djache Nzefa (2021), on réalise malheureusement la persistance harassante des considérations fonctionnalistes. Alors que la tendance des historiens d'art camerounais, au moins depuis J-P. Notué (Notué 1993, Notué et Triaca, 2005, 2006 a , b), est de restituer les noms des artistes de renom dans les sociétés anciennes, l'ouvrage (Djache Nzefa 2021 : 200-201) a malheureusement choisi la vieille formule de l'anonymat, même quand il s'agit d'œuvres éminemment contemporaines ; en témoigne des fresques de portraits de *fô* bamiléké, peintes à l'huile par un artiste bien connu, Émile Marchand Mirabeau.

¹² Il faut en cela se rappeler la grève des agents du musée de l'homme en 1999, qui entrevoyaient à travers le démantèlement des collections, un transfert des considérations ethnologiques au profit de celles esthétiques, bref un vieux débat entre les tenants de ces approches de l'art africain.

¹³ Extrait d'entretien cité sur le site du MQB.

¹⁴ Extrait de l'entretien en octobre du directeur du MQB avec le ministre des arts et de la culture du Cameroun.

D'un autre côté, on peut se demander l'intérêt scientifique du MQB à accueillir favorablement cette exposition. La réponse semble toute faite puisque dans ses appels à projets de recherche et d'éducation artistique et culturelle, les projets « Chercheurs d'art » retenus pour l'année scolaire 2021-2022, portent sur l'exposition « Sur la Route des Chefferies du Cameroun ». De quoi donner encore plus de substance à la veine montante de ces chercheurs « africanistes » français, toujours mieux outillés sur les questions des patrimoines africains que leurs homologues en Afrique.

II.2. Conditions locales de collecte, de sélection et de déportation des objets

La grande majorité des objets collectés pour l'exposition au MQB proviendraient d'une trentaine de chefferies du Grassland, signataires de la charte de La route des chefferies, quelques pièces ayant été obtenues du pays sawa ainsi que des particuliers. Sur la conduite de son directeur, E. Kasarhérou, une équipe du MQB, en partenariat avec le projet RDC, s'est rendue dès octobre 2020 au Cameroun, à l'effet de discuter avec les chefs traditionnels, à propos des conditions de sélection, de prêt et du déplacement des œuvres. Aussi, des échanges ont-ils été faits avec le MINAC autour du projet d'exposition et surtout des démarches administratives à suivre pour les autorisations de sortie des objets du territoire. C'est sur la base de certains critères de qualité (nous en reparlerons plus bas) et de pertinence des collections par rapport au thème de l'exposition, que plus de 250 objets ont été sélectionnés et volontairement mis à disposition par les propriétaires et dépositaires traditionnels, ces derniers ayant également participé à la validation des contrats d'assurance pour le déplacement des œuvres. Toujours en partenariat avec le MQB, le programme RDC, à travers son Centre de Formation Professionnelle Patrimoine et Industries Culturelles et Créatives (CEFOPICC), a mené des ateliers de formations liées aux techniques et protocoles spécifiques d'inventaire, de conservation préventive, de conditionnement, d'emballage et de transport des objets (figures 2 et 3); en ont autant bénéficié certains personnels recommandés par les chefferies concernées que des professionnels du patrimoine, ainsi que des étudiants dans le domaine des arts, archéologie et sciences du patrimoine. En l'état actuel de la préparation du projet, il faut signaler certaines difficultés comme celle de la scellée provisoire des objets du Musée des Rois Bamoum, après le décès récent du Sultan Ibrahim Mbombo Njoya (le 27 Septembre 2021), signataire de la charte de la RDC ; l'aboutissement de la procédure administrative de délivrance, par le MINAC, des autorisations de sortie du territoire pour chaque bien culturel concerné par le projet.

Au-delà des différentes formalités techniques, pratiques et administratives de la translocation des œuvres, il faut bien s'interroger sur le fonds des collections, entendu que celles-ci sont censées être assez authentiques pour refléter les patrimoines identitaires propres des chefferies concernées. Dans le domaine des arts plastiques par exemple, il s'agit de s'interroger sur les empreintes stylistiques, à partir d'une échelle de référence formelle dont sont tributaires des attributions diachroniques et synchroniques des styles. C'est bien ainsi que plusieurs auteurs (Gebauer 1979, Harter 1986, Notué 1993, Perrois & Notué 1997, Notué & Bianca 2006 a, Dumas 2009...) sont déjà parvenus à déterminer dans le Grasslands différents foyers anciens de styles et sous-styles, en particulier dans le domaine de la sculpture, voire des arts appliqués (principaux foyers de fabrication et dispersion du tissu *ndop* et des objets perlés).

Des mêmes études révèlent que, la décrépitude des foyers stylistiques dès la veille des indépendances¹⁵, semble correspondre à l'émergence de trois centres majeurs de création, Babanki, Babungo et Foumban (Bandjoun par réserve, au sujet des sculptures perlées). Mais c'est Foumban qui, au tournant des années 1980, prendra le monopole de l'approvisionnement d'une grande partie des corpus actuellement disponibles dans les trésors des chefferies bamiléké, partiellement déferés dans les « cases patrimoniales ». L'exemple de la chefferie de Bansoa, anciennement réputée pour ses célèbres objets perlés, met bien en évidence les causes historiques de la déstructuration du trésor royal, d'abord sous l'effet des pillages coloniaux ; ensuite, et de manière fatidique, à cause de l'instabilité sociopolitique liée à la période du maquis¹⁶, impliquant la disparition des derniers ateliers d'enfilage de perles dans les années 1970. C'est sans doute la nostalgie de cet âge d'or de l'art bansoa qui justifie que le chef actuel, *fo* Tchinda 2 Djontu, ait largement recomposé son trésor royal d'objets perlés relativement récents (invasion de perles de plastique en lieu et place des traditionnels perles de verre) ; mais aussi que le monarque, appuyé par différentes élites de sa localité, s'active à la construction d'un musée royal¹⁷, gage de viabilité dans l'espoir de récupérer des patrimoines pillés par les puissances coloniales. Toutefois, il faut bien signaler que, si certains chefs, pour les besoins de la cause, entretiennent un discours d'enjolivement voire de blanchissement de nouveaux « trésors postiches », d'autres pourtant reconnaissent volontiers l'invasion des copies plus ou moins récentes. Dans ce dernier cas, il s'agit au mieux des copies commandées à partir des modèles ancestraux endogènes, sinon des modèles patrimoniaux empruntés à d'autres chefferies ; au pire, ce sont de vulgaires figures triomphantes de l'artisanat bamoum¹⁸. Le seul mérite de tels objets relèverait alors de leur intégration dans le circuit du rituel, mais dans son étape la plus ultime, donc dépourvue des phases cérémonielles de prise de possession de la matière première par l'artiste, suivies d'une codification d'interdits, mimes et actes consacrés lors de l'exécution de l'œuvre.

¹⁵La recrudescence des mouvements indépendantistes, et surtout la rébellion dit du maquis dès 1955, en sont pour beaucoup.

¹⁶Période de lutte indépendantiste menée surtout par l'Union des Populations du Cameroun (UPC) à partir de 1955, pendant laquelle sera assassiné le chef régnant Tchinda et sera déplacé le site originel de la chefferie.

¹⁷À l'occasion d'un séjour de recherche à Bansoa (août 2018), nous avons eu l'idée d'être guidé par le chef Tchinda 2 Djontu dans le musée royal en cours de construction. Pendant nos échanges, le monarque nous a dit toute sa détermination pour que les objets pillés puissent un jour retrouver abri lorsque le bâtiment sera livré.

¹⁸Ces modèles artisanaux savent faire sensation soit par la surenchère des matériaux de prestige comme le bronze, s'accommodant à la grande statuaire et aux trônes à dossier ; soit par le recyclage des techniques de revêtement de perles, perméables aux offres d'une industrie plastique florissante ; soit par un regain d'humanisme véhiculé par certaines figurations épiques comme celle du fier chasseur au cache-sexe bouffant, celle de la porteuse de fruit au visage souriant ou gracieux ; soit par l'introduction d'une nouvelle iconographie animalière comme celle du lion parmi les décors des figures à cariatide...



Figure 2-3. Emballage et mise en caisse des objets du 12 au 16 octobre 2021 dans le cadre du chantier professionnel en conservation et régie des collections à Bafoussam

L'argument de la viabilité fonctionnelle des objets revient d'ailleurs de plus en plus dans le discours de certains chefs, remettant en question l'efficacité rituelle des copies, afin de mieux plaider pour la restitution des patrimoines d'origine. Le phénomène s'était déjà observé à la chefferie de Laikom où, après le vol de la statue-trône *afo-a-kom*, s'en était suivie une série de calamités, d'ailleurs étendues jusqu'aux chefferies voisines (Perrois & Notué 1997 : 307). Ce qui justifie que lors de la restitution de l'objet, malgré les tractations du président de la République, Ahmadou Ahidjo, afin de le conserver à Yaoundé, le chef de Laikom a veillé à ce que cette statue, divinisée au nom de *bang* dans les mythes d'origine, regagne son foyer ancestral. Pour autant, toutes les revendications sont loin d'être légitimes. L'exemple est bien donné par le cas de la célèbre statue dansante dite de « la reine bangwa ». Détenu en France par la Fondation Dapper, elle est au cœur des réclamations de la chefferie Bangwa orientale (dans le département de Ndé), alors que le style de l'objet et son lieu de collecte par Conrau en 1899, sont bien attestés dans la chefferie bangwa occidentale (dans le département de Lebialem). Ainsi, lors d'un colloque international sur la rétrocession du patrimoine¹⁹ abrité par la chefferie bangwa orientale, le jeune chef actuel, Julio Djampou Tchatchouang, n'a pas hésité à plaider pour le retour de la célèbre statue, ceci en légitimant sa demande du fait que la copie exposée au sein du musée royal, ne pouvait remplir les prérogatives de la pièce originale

Face à cette corruption diachronique des fonds patrimoniaux des chefferies du Grasslands, il faut bien s'interroger sur le sens du concept d'authenticité, agité par le commissaire général de l'exposition de la RDC au MQB, l'architecte S. Djache Nzefa, notamment parmi les critères de sélection des objets. Cette authenticité est-elle tributaire de l'appropriation rituelle, du caractère ancien, originel ou de la cohésion morpho-stylistique de l'objet dans les traditions iconographiques locales, ensemble de critères attestés au demeurant par des spécialistes reconnus de l'art du Grasslands ? À cet effet, il faut craindre, comme le relève A. Galitzine-Loumpet (2013 : 96), l'amateurisme des attributions stylistiques observé dans le musée des

¹⁹ Tenu en présentiel et en vidéoconférence avec des responsables de musées en Allemagne (musée national de Hanovre et musée de Braunschweig), ce colloque avait pour thème : « Dialogue international sur la provenance et la restitution des biens culturels issus de contexte coloniaux ».

civilisations de Dschang (fille ainée du projet RDC), ce qui se traduit par exemple par l'assimilation d'un masque punu (Gabon) à l'art bamoum, d'une statue mumuyé (Nigéria) à l'art fang-béti, etc. Une même légèreté scientifique peut être relevée sur différents supports du projet RDC où sont mises en évidence « des analyses iconographiques très personnelles de S. Djache Nzefa largement développées sur le site Internet comme dans l'exposition » (Galitzine-Loumpet (2013 : 96). Que dire de l'ouvrage pilote du projet où l'auteur (Djache Nzefa 2021 : 204-207 ; 220-223) se livre à des interprétations fantaisistes (aucune approche heuristique) de certains symboles décoratifs des panneaux et poteaux sculptés et des motifs textiles.

III. Réexposer le « bon sauvage » pour quelles diasporas et quels publics « civilisés »?

On reprend les mêmes et on réinterprète sournoisement, en contexte postcolonial, les prolongations des fameuses « expositions d'art colonial ». Parmi les acteurs de ce spectacle : les chefs traditionnels et autres amuseurs africains joueront le rôle des « bons sauvages » ou spécimens vivants exotiques ; les œuvres d'art participeront de l'idéal d'une Afrique en permanence fétichisée : « du visible à l'invisible » ; la diaspora et les publics de tout bords rempliront respectivement les fonctions d'une Afrique « déracinée » (en mal de repère) et du civilisé bien-pensant. Mais dans cette équation, là où les expositions d'art colonial avaient réussi le pari de la reconstitution des écologies culturelles en privilégiant le plein air, l'exposition « Sur la route des chefferies du Cameroun... » ramène insidieusement les objets dans le cadre désincarné ou désenchanté du musée imaginaire (à peu près 2000 m² de cadre scénographique à la galerie Jardin), tout en miroitant paradoxalement l'idée d'une « culture vivante ».

III.1. Mise en scène des chefs traditionnels et « amuseurs publics »

Bien que la culture matérielle, le « visible », donnera à exposer une typologie diversifiée d'objets (statuaires, masques, éléments d'architecture, parures, contenants, *regalia* du pouvoir, etc.), l'évènement revendique davantage son originalité de la mise en vedette de la culture immatérielle, « l'invisible ». Et dans cette transcendance du visible à l'invisible, il faut s'attendre à un « jeu de dupes » entre l'installation des chefs traditionnels sur des trônes « sans âme », la procession des danses folkloriques dites patrimoniales, et le balai d'une diaspora singeant des mimes et salutations euphoriques à l'endroit des chefs caricaturés. Quelle grande redécouverte scénographique et surtout quelle belle ironie que l'idée d'un chef se complaisant impuissamment sur un trône « postiche », là où, juste à côté, sur un socle vitré, est captif le trône légitime de ses ancêtres, symbole de leur soumission ? Il ne fallait pas plus que le folklore des danses dites patrimoniales pour revivre les fantasmes évolutionnistes d'une Afrique sclérosée par ses instincts grégaires, ses émotions et ses mimes immuables dans le temps, cette Afrique dont un contemporain bien-pensant a cru en expurger les démons : « Le défi de l'Afrique, c'est d'entrer davantage dans l'histoire..., de se libérer du mythe de l'éternel retour... »²⁰.

²⁰ Extrait du discours de Dakar de N. Sarkozy, prononcé le 26 juillet 2007.

III.2. Des publics bien-pensants et une diaspora à conquérir

Au même titre que les expositions d'art colonial étaient censées éveiller la curiosité du « mauvais civilisé » sur l'univers exotique du « bon sauvage », l'exposition à venir au MQB prétend tenir les promesses d'une reconnexion culturelle face à une diaspora plus ou moins déracinée, mais tout en entretenant le mythe des « marabouts d'Afrique » d'une célèbre chanson de C. Dion. Considérant que la diaspora passe pour être la première cible de l'évènement, ne serait-il pas plus cohérent que la « route des chefferies » la conduise, non pas vers des patrimoines caricaturés ou désincarnés d'un musée imaginaire, mais plutôt sur les traces réelles des cultures vivantes au sein des chefferies d'origine ? L'exemple des circuits touristiques mis en place en faveur d'une viabilisation des différents ports d'esclaves, liés à la traite transatlantique en Afrique, fait à cet effet écho au grand besoin d'une diaspora d'afro-descendant de renouer avec la terre perdue et retrouvée (procédure des tests ADN) de leurs ancêtres. Derrière cette cible apparente, moralement et légitimement constituée, la diaspora, se cache en réalité la véritable cible institutionnelle, celle des réseaux d'africanistes et d'une *intelligencia* bien pensante de la « France-Afrique », entretenant depuis longtemps les programmes de recherche et de financement des projets idéologiques ciblés en Afrique. Ce qui peut clairement justifier que l'exposition « Sur la route des chefferies du Cameroun... » n'est en réalité que la réponse à un appel à projet d'éducation artistique et culturelle « chercheur d'art » du musée du quai Branly. Plus globalement, comme le constate A. L. Galitzine (2013 : 88-91), le lancement du projet RDC en 2006 s'adosse largement sur une subvention à plus de 90 % des programmes de coopérations français (en petite part de l'Union Européenne), tandis que son site internet est domicilié en France, et que les contenus restent prioritairement adressés aux expatriés (informations sur les visas et les modalités sanitaires).

Conclusion

Compte tenu de la prééminence de la direction du MQB, donc de la coopération française dans la subvention financière, l'encadrement scientifique, technique, voire le processus de sélection des objets du projet d'exposition, ne doit-on pas se questionner sur la capacité de la partie camerounaise à veiller, selon les accords, au retour de ce patrimoine ? Bien au-delà des contrats d'assurance, est-ce que la position d' « assistantat » de la partie camerounaise (chef traditionnel et autorité de tutelle) tout au long du processus du projet, ne la rend pas vulnérable aux risques de prédation ou de surenchère marchande auxquels seront surexposées les œuvres pendant et après l'exposition ? Ce questionnement trouve d'ailleurs toute sa légitimité dans le rapport Sarr & Savoy qui mentionne que « de nombreux objets prêtés par des musées africains aux musées français entre les années 1930 et les années 1960 ne seront jamais rendus à leurs institutions d'origine après les indépendances, comme en témoigne le cas de l'Institut Fondamental d'Afrique Noire (IFAN) à Dakar, qui attendait toujours, début 2018, le retour de pièces prêtées en 1937, 1957 et 1967 ». Toutes choses qui plaident pour une remise fondamentale en question des motivations, de l'opportunité, des intérêts et des objectifs du projet d'exposition « Sur la route des chefferies du Cameroun : du visible à l'invisible », prévu entre avril et juillet 2022 au musée du quai Branly- Jacques-Chirac.

Bibliographie

- DJACHE, NZEFA, S. 2021. *Les civilisations du Cameroun. Histoire, art, architecture et sociétés traditionnelles*. France, Éditions de la route des chefferies au Cameroun.
- DJACHE, NZEFA, S. 1994. *Les chefferies Bamiléké dans l'enfer du modernisme... Une chefferie de demain...* S. Djache Nzefa : Couëron-France.
- DOGNIN, R. 1989. « Les calebasses peul et les limites de l'explication anthropologique ». *ORSTOM*, Paris : 89-104.
- EINSTEIN, C. 1915. *Negerplastik*. München, Kurt Wolff, XVII.
- FERRETI, F. 1975. "Afo-a-kom : sacred art of Cameroon". New York, *The Third Press*.
- GALITZINE- LOUMPET, A. 2013. « De la virtualisation du patrimoine au musée-signe : exemples du Cameroun et du Gabon ». *Ethnologies*, 35 : 77-100.
- GEBAUER, P. 1979. *Art of Cameroon*. Portland, Portland Art Museum.
- HARTER, P. 1986. *Arts anciens du Cameroun*, Arnouville. Arts d'Afrique Noire.
- DUMAS, L. 2009. *Perles couleurs d'Afrique*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo.
- NKWI, P. N. 1975. "The Return of a Stolen God". *Abbia*, 29-30, 121-128. http://www.vestiges-journal.info/Abbia/Abbia_29-30_1975/6_Nkwi.pdf.
- NOTUE, J.-P. & TRIACA, B. 2006 a. *Baham : arts, mémoire et pouvoir dans le royaume de Baham*. Milan : 5 continents éditions : 257.
- NOTUE, J.-P. & TRIACA, B. 2006 b. *Mankon : heritage and culture from Mankon Kingdom*. Milan : 5 continents éditions : 256.
- NOTUE, J.-P. & TRIACA, B. 2005. *Trésors royaux du Cameroun- Bandjoun*. Milan : 5 continents éditions : 272.
- NOTUE, J.-P. 1993. *Batcham : sculptures du Cameroun, nouvelles perspectives anthropologiques*. RMN- Grand Palais Musée de Marseille : 213.
- PERROIS, L. & NOTUE, J.-P. 1997. *Rois et sculpteurs de l'Ouest Cameroun. La panthère et la mygale*. Editions Karthala- Editions de l'Orstom, Paris.
- PIOU, E., DJACHE, NZEFA, S., TABOUE, NOUAYE, F. A. & KAMGA, FOTSO, A. 2012. « La sauvegarde et la valorisation du patrimoine culturel au Cameroun ». *La Lettre de l'OCIM* : 29-39.
- SARR, F. & SAVOY, B. 2018. « Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle ». Rapport non édité. <https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/La-restitution-du-patrimoine-culturel-africain-vers-une-nouvelle-ethique-relationnelle>. Vu le 13 Jan 2022.

SEIGNOBOS, C. 2017. *Des mondes oubliés, Carnets d'Afrique*. IRD Éditions, Éditions Parenthèse, Marseille.

TCHANDEU, N. S., KENGNE, W. V. & FOKAM, NOULE, W.-Y. 2019. « Autels en pierre des « lieux de Dieu » *tsu'Ssi* à Bansoa (Cameroun) : entre art des environnements sacrés et dépôts picturaux rituels ». *Afrique : Archéologie & Arts* 15 : 66-88.

<https://doi.org/10.4000/aaa.2540>

Ce(tte) œuvre est mise à disposition selon les termes de la [Licence Creative Commons Attribution \(4.0 International\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.fr) <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.fr> qui permet à d'autres de partager le travail avec une reconnaissance de la paternité du travail et de la publication initiale dans ce journal.



This article is copyright of the Author. It is published under a [Creative Commons Attribution License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (CC BY 4.0 [http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)) that allows others to share the work with an acknowledgement of the work's authorship and initial publication in this journal.