



HAL
open science

Patrimonialisation à Doula : enjeux culturels des modes de gouverner et d'aménager en contexte autoritaire

Maïa Ghattas

► **To cite this version:**

Maïa Ghattas. Patrimonialisation à Doula : enjeux culturels des modes de gouverner et d'aménager en contexte autoritaire. Géographie. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2019. Français. NNT : 2019PA01H057 . tel-02612548

HAL Id: tel-02612548

<https://theses.hal.science/tel-02612548v1>

Submitted on 19 May 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE PARIS 1 PANTHEON - SORBONNE

ECOLE DOCTORALE 434

**Doctorat
Géographie**

Maïa Ghattas

PATRIMONIALISATION A DOUALA

Enjeux culturels des modes de gouverner et d'aménager en contexte autoritaire

Thèse dirigée par Marie Morelle et Bernard Tallet

Soutenue le 6 décembre 2019

Membres du jury :

Catherine Fournet-Guérin, Professeure, Université Paris - Sorbonne.

Philippe Gervais-Lambony, Professeur, Université Paris Ouest Nanterre.

Pauline Guinard, Maîtresse de conférence, École Normale Supérieure.

Myriam Houssay-Holzschuch, Professeure, Université Grenoble Alpes.

Marie Morelle, HDR, Maîtresse de conférence, Université Paris 1 Panthéon - Sorbonne.

Bernard Tallet, Professeur, Université Paris 1 Panthéon - Sorbonne.

Les morts ne sont vraiment morts que lorsque les vivants les ont oubliés.

Proverbe malgache

A ma mère pour le matrimoine,
A ma sœur qui aurait tant voulu un patrimoine,
A Stéphane pour avoir cherché des réponses à mes côtés,
A Christ Maël, Roberta et Océane,
Parce que le patrimoine est d'abord pour les enfants.

Résumé

Ce travail de recherche, conduit entre 2011 et 2019, s'intéresse à la place de la culture dans les modes de gouvernement à Douala, à partir de l'étude de la question patrimoniale. A l'échelle de la ville, divers acteurs - institutionnels ou non - réinvestissent la notion de patrimoine. Leurs conceptions, leurs actions, leurs revendications patrimoniales participent à la production de la ville, et se réfèrent à des relectures dites « traditionnelles » ainsi qu'à des stratégies de rénovation urbaine. La « mise en patrimoine » et la « mise en art » des espaces publics libèrent la parole, dans une ville où toute forme de représentations matérielles ou symboliques de la mémoire a longtemps été interdite par l'État. Ces initiatives impliquent une négociation pour l'occupation de l'espace pouvant se référer à une histoire urbaine occultée.

J'appréhende ce processus de construction de l'objet patrimonial par les divers acteurs en présence, ainsi que ses effets dans la production de l'espace urbain. L'étude des différents projets, mais aussi de leur articulation ou de leur concurrence, révèle une lecture des rapports de pouvoir et du gouvernement en ville. À travers la culture, l'affirmation d'une mémoire, et par là d'une légitimité, certains acteurs contrebalancent le pouvoir économique et le pouvoir politique à Douala pour se positionner dans l'espace urbain. En filigrane, mon travail vise à réfléchir aux enjeux de la construction d'un discours sur l'art en contexte autoritaire et à réinterroger d'une façon particulière les pouvoirs en ville.

Ma thèse suit une approche qualitative. J'allie observations et entretiens auprès des pouvoirs publics, des élites, du monde associatif, des artistes et des habitants. Je m'appuie également sur la production et l'analyse d'images et de films, réalisés en collaboration avec plusieurs groupes d'artistes. Cette recherche s'organise en trois parties. Tout d'abord, la première partie traite de la place du patrimoine dans les plans d'aménagement successifs. Je présente un état de l'art en soulignant l'ouverture des normes de définition de la notion, ce qui me permet de revenir sur la place du patrimoine dans les politiques et les décisions en matière d'aménagement, en analysant les études et les plans de patrimonialisation existants. La deuxième partie s'intéresse à la place de la culture dans les jeux de pouvoir en ville. J'interroge les enjeux de pouvoir liés à l'affirmation de groupes dits « autochtones » dans l'espace urbain, grâce à l'usage du patrimoine. Il s'agit de faire le lien entre patrimoine, histoire et mémoire dans le contexte de Douala. Enfin, la dernière partie discute du rôle d'acteurs subalternes, de leur place dans le monde de l'art, ainsi que de leur possibilité de participer à la fabrique de la ville. Je pose la question plus large de la production de la culture dans le contexte autoritaire et néolibéral de Douala, en proposant d'étudier des initiatives hors-les-murs, et en questionnant leur devenir.

Mots clés : patrimonialisation, art contemporain, mémoire, gouvernement urbain, contexte autoritaire.

Abstract

This research, led between 2011 and 2019, focuses on the place of culture in the different way of government in Douala, regarding the study of the patrimonial issues. On the scale of the city, various actors – institutionalized or not – continually reinvest the concept of heritage. Their views, their actions, their patrimonial demands participate in the city development and refer to “traditional” re-readings urban renovation strategies. The “process of heritage” and the “process of putting art in public spaces” liberate speech, in a city where every kind of material or symbolic representation of memory has long been forbidden by the State. Those initiatives imply to negotiate for the occupation of space, possibly referring to conceal urban history.

I look into the process of construction of heritage through the various actors operating, as well as its effects on the production of urban space. The study of different projects, also in their coordination or competition, shows power and government relationships in the city. Through culture, the assertion of memory, and thus of legitimacy, some actors offset the economical and the political power in Douala in order to position themselves in the urban space. My research reiterates the issue of developing a discourse on art, and its stakes, in an authoritarian political context, regarding the influence of the various actors involved in the city development.

My thesis proposes a qualitative approach: interviews with public authorities, local elites, actors from the associative sector, artists and citizens, as well as observation on the field. To make a concrete analytical study, I refer to images and movies, collaboratively produced with numerous groups of artists. This research is divided into three parts. First, the place of heritage in the successive development plans. I present a state of the art and emphasize the opening of the notion definition standards. It allows me to go back on the place of heritage in the development policies and decisions, by analyzing the existing studies and heritage plans. The second part deals with the place of culture in the power relationships in the city and the assertion of groups called “autochthonous” in the urban space, through the use of heritage. This includes linking heritage, history and memory in the context of Douala. Finally, I refer to the role of subordinate actors, their place in the art world, as well as their ability to participate to the city development. I pose a broader issue of the production of culture in the neoliberal and authoritarian context of Douala, by offering to study off-site initiatives, and questioning their future.

Title:

Patrimonialization in Douala. Cultural governing and planning issues in the development of the city in an authoritarian context.

Key words:

patrimonialization, contemporary art, memory, urban government, authoritarian context.

Remerciements

J'adresse mes remerciements les plus sincères à tous mes professeurs, dont le conseil et le soutien ont été constants. Je tiens d'abord à remercier ma directrice, Marie Morelle, sans qui cette thèse n'aurait jamais pu être écrite. Je la remercie pour son suivi depuis ma première année de master, et pour avoir accompagné toutes les étapes de construction de ce travail. Je remercie également mon directeur, Bernard Tallet, pour son attention, son temps et sa bienveillance dans les moments les plus difficiles de cette entreprise. Je remercie Olivier Iyébi Mandjek, pour les longues discussions qui n'ont pas manqué de nourrir cette recherche et pour son soutien constant depuis dix ans, en France comme au Cameroun. Je remercie Kalliopi Ango Ela pour ses conseils, ainsi que pour son accueil à Yaoundé. Je remercie également Germain Loumpet d'avoir toujours pris le temps de me recevoir pour parler de l'art et du patrimoine au Cameroun. Je ne peux oublier mon professeur, Bernard Surugue, qui m'a enseigné la vidéo et le montage, et m'a montré l'apport du documentaire dans mon travail. Sans lui, mes recherches n'auraient jamais pris cette forme. A tous mes professeurs, merci de m'avoir ouvert la voie.

Je remercie également les membres de l'École Doctorale de Paris 1 pour leur disponibilité et pour les formations dispensées (notamment en SIG). Les aides financières de l'UMR 8586 - Prodig ont constitué un apport sans lequel cette recherche n'aurait pu se faire. Je remercie mon laboratoire pour les nombreux voyages de recherche qui ont permis de développer ce travail. Je remercie les membres de mon comité de suivi, Sébastien Jacquot et Dominique Rivière pour leurs conseils et leurs encouragements. A Yaoundé, j'adresse ma reconnaissance à la Fondation Paul Ango Ela et à tous ses membres pour leur accueil dès les premiers terrains. A Douala, je remercie Jean Yango et l'ensemble des membres de l'Atelier d'Urbanisme de Douala pour leur gentillesse, leur disponibilité et le partage de leurs archives. Je remercie Aurore Ngo Balépa de l'Université de Douala pour ses orientations, ainsi que les professeurs Albert Dikoume et Emmanuel Tchumtchua. Je remercie également les Ateliers de Cergy pour m'avoir conviée à leur session de travail sur la ville de Douala en 2016. Enfin, je remercie la Fondation pour la Vocation Marcel Bleustein Blanchet de m'avoir alloué une bourse pour entreprendre cette recherche doctorale.

Toutes mes pensées vont aux artistes de Douala pour leur confiance mais aussi pour tous les moments du quotidien. Merci plus précisément à Stéphane Eloundou, à Lionel Manga, aux

Kunde, à Hervé Yamguen, à Hobskur, à Calvin Yug et à tant d'autres. Je les remercie pour leur soutien dans les moments les plus difficiles de mes terrains, pour avoir été la pierre angulaire de cette recherche, mais aussi d'avoir été des amis tout au long de ces années. Je les salue pour le courage dont ils font preuve.

Mes derniers remerciements, et non les moindres, vont aux personnes qui ont permis ce travail de recherche. Je remercie ma famille de Douala, Hélène et Michaël Ndikum, pour m'avoir accueillie pendant tant d'années. Je remercie ma mère, qui a toujours voulu que ses enfants fassent des études, pour ses relectures de mes premiers travaux ainsi que ses encouragements. Je remercie mon merveilleux papa Olive pour avoir toujours été là et pour m'avoir soutenue pour que ce travail existe. Merci à ma tante pour son aide, son hospitalité, ses conseils. Merci à ma sœur pour toutes ses relectures attentives, et pour ses encouragements à terminer ce travail. Merci à la petite famille du 49 boulevard Voltaire : merci à Tomasz, pour les ballades et pour ne pas être parti avant la fin ; merci à Jee, pour la joie de vivre et pour avoir compté les pages restantes ; merci à Lorna, à Katrien, à Anna, à Krzysztof et à Mateusz pour avoir été là. Et merci à Stéphane, pour tout.

Sommaire

Introduction.....	11
Méthodologie	17
Première partie.....	40
Le patrimoine, marqueur de l’histoire et outil d’aménagement urbain.....	40
Chapitre 1.....	41
Retour sur la notion de patrimoine et de ses usages dans une ville du Sud	41
Chapitre 2.....	73
Aménagement et patrimoine : évolution d’une conscience patrimoniale au Cameroun.....	73
Deuxième partie.....	142
Le patrimoine comme mode de contrôle de l’espace.....	142
Chapitre 3.....	143
La notion de patrimoine dans les pratiques locales de gouvernement.....	143
Chapitre 4.....	201
Culture, fabrique politique et matérielle de la ville.....	201
Troisième partie	232
Patrimonialisation informelle en contexte autoritaire	232
Chapitre 5.....	233
Un art de résister ? Marges de manœuvre et mémoire à Douala	233
Chapitre 6.....	255
Évolution de la scène artistique	255
Conclusion générale	295
Bibliographie.....	302

Sigles et abréviations

AEF	Afrique-Équatoriale Française
AFD	Agence Française de Développement
AIF	Agence Intergouvernementale de la Francophonie
AIM	Association Internationale des Maires Francophones
AOF	Afrique-Occidentale Française
BIRD	Banque Internationale pour la Reconstruction et le Développement
BIT	Bureau International du Travail
BM	Banque Mondiale
CIMENCAM	Cimenterie du Cameroun
CTD	Collectivités Territoriales Décentralisées
CUD	Communauté Urbaine de Douala
CUY	Communauté Urbaine de Yaoundé
FMI	Fond Monétaire International
FCFA	Franc de la Coopération Financière en Afrique centrale
GIZ	Deutsche Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit
GTZ	Deutsche Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit
ICOMOS	International Council on Monuments and Sites
IFAN	Institut Français d'Afrique Noire
IFC	Institut Français du Cameroun
MAGZI	Mission d'Aménagement et de Gestion des Zones Industrielles
MINDUH	Ministère du Développement Urbain et de l'Habitat

OCDE	Organisation de Coopération et de Développement Économiques
OIF	Organisation Internationale de la Francophonie
OMT	Organisation Mondiale du Tourisme
ONG	Organisation Non Gouvernementale
ONU	Organisation des Nations Unies
OUA	Organisation de l'Unité Africaine
PAD	Port Autonome de Douala
PAS	Programme d'Ajustement Structurel
PDU	Plan Directeur d'Urbanisme
PNUD	Programme des Nations Unies pour le Développement
PPP	Partenariat Public-Privé
RDPC	Rassemblement Démocratique du Peuple Camerounais
SIC	Société Immobilière du Cameroun
SUD	Salon Urbain de Douala
UA	Union Africaine
UE	Union Européenne
UNESCO	United Nations, Educational, Scientific and Cultural Organization
UPC	Union des Populations du Cameroun
WTO	World Trade Organization

Introduction

Depuis 2011, je mène des recherches en géographie culturelle et politique sur l'art et le patrimoine dans la ville de Douala. Après deux recherches de trois mois, conduites en master 1 et 2, sur les enjeux de l'art en ville et dans le domaine de l'aménagement, ma recherche doctorale a pour objectif d'approfondir ces thématiques en discutant plus en avant des modes de gouvernement à Douala. Je m'intéresse plus particulièrement à l'étude des stratégies mises en place pour l'accès à des espaces dédiés aux projets culturels, (institutionnels ou non), partant de l'hypothèse que ces stratégies dévoilent l'articulation entre culture et pouvoir urbain.

Dans cette recherche, et à l'instar de J.L. Amselle, « il faut considérer la culture comme un « réservoir », autrement dit comme un ensemble de pratiques internes ou externes à un espace social donné que les acteurs sociaux mobilisent en fonction de telle ou telle conjoncture politique » (Amselle 1990 : 39). Les enjeux culturels sont nombreux et complexes et servent des pratiques politiques. A Douala, je m'intéresse plus précisément aux processus de patrimonialisation et de mise en art depuis les années 1990. J'ai choisi de traiter d'art et de patrimoine dans le même temps, car ils regroupent les mêmes catégories d'acteurs, revêtent les mêmes enjeux spatiaux et identitaires, et font en outre l'objet des mêmes instrumentalisation politiques. J'appréhenderai la notion de patrimoine depuis mon terrain dans une acception très ouverte.

De manière générale, la *Convention du patrimoine mondial* de l'UNESCO dans les années 1970 et la circulation de la notion de patrimoine depuis le Nord, engendrent une profonde mutation de la notion qui s'exporte vers les pays du Sud, souvent articulée à celle du développement. La culture, et plus particulièrement son versant patrimonial, sont présentés comme une opportunité économique et de développement dans un contexte de concurrence accrue entre les territoires. L'évolution de la notion de patrimoine a des conséquences dans le domaine des politiques urbaines. Des décideurs et des élus des villes du Sud choisissent de mettre la culture au cœur de leurs stratégies d'aménagement. Les pouvoirs publics considèrent le patrimoine comme un atout majeur de visibilité et d'attractivité propice au tourisme et aux investissements (Calas et Marcel 2011).

Le déploiement du patrimoine dans le temps et dans l'espace entraîne une acception plus large de la notion, qui se retrouve dans une multiplicité des formes culturelles identifiables comme patrimoines dans les villes du Sud. Le processus, plus ou moins visible, va d'une sélection et d'une désignation comme patrimoine à une réécriture artistique contemporaine ou à une action d'embellissement du lieu, se retrouvant aussi dans des discours, des actions d'adhésion ou de rejet. A Douala, les acteurs qui réinvestissent la notion sont nombreux : des membres de l'État en charge de politiques d'aménagement et de gestion foncière, des ONG, des chercheurs, des artistes, des activistes politiques et des citoyens.

Tous participent aux manières de gouverner la ville, et leurs actions ou leurs revendications patrimoniales participent à la production de la ville, particulièrement dans le contexte urbain de Douala, où les logiques de groupes ayant connu une « endo- ou une exo-assignation » (Amselle 1990 : 66) sont très présentes dans le processus de production de l'espace. Je parlerai parfois de « communautés » pour désigner certains groupes sociaux – notamment « autochtones » - car c'est le terme usité par les membres de ces groupes, et il traduit donc le regroupement d'une somme d'individus revendiquant de partager une identité commune. Les pratiques culturelles des acteurs et des groupes sociaux produisent des signifiants porteurs de charges identitaires, de valeurs sociales et économiques. L'irruption de ces signifiants dans l'espace, le transforme ou le produit ; ce moment est l'objet d'un changement de statut de l'espace, parfois d'une (re)territorialisation légitimée dans certains discours en recourant donc à des arguments culturels. Ainsi, je peux formuler l'hypothèse selon laquelle la production de l'espace est en partie liée à la culture et réciproquement. Néanmoins, la possibilité de produire un espace et donc de revendiquer une identité, une place en ville dépend du statut social, des réseaux, du capital économique des acteurs et des groupes, révélant ainsi les rapports de pouvoir en ville.

Dans ce travail, j'ai donc pris le parti de discuter des manières de gouverner de la ville depuis l'analyse de projets culturels. A partir des années 1990 et de la mise en place d'une loi stipulant la liberté de se réunir en association au Cameroun, de nouveaux acteurs émergent dans la sphère culturelle, cristallisant un « monde de l'art » (Becker 1982). Ceux-ci bénéficient parfois du soutien de la coopération internationale dans un contexte de développement de l'aide internationale à des fins culturelles, de création de centres culturels sur le continent africain ou de bourses de la part de fondations, ou d'autres organismes de mécénats. Ces nouveaux acteurs, constatant la faiblesse des politiques culturelles d'un État, entre autres affaibli par les plans

d'ajustement structurel et la crise des années 1980, proposent des projets patrimoniaux et artistiques en ville. Je les mentionne dans ce travail sous la forme de mise en patrimoine et de mise en art pour souligner le processus en cours. Il n'existe pas aujourd'hui de cadre juridique ou de politiques culturelles rassemblant ces initiatives, et aucune action culturelle n'a pu perdurer sur le temps long, (ce qui selon moi met davantage en lumière la question du pouvoir, fluctuant et changeant, et la dimension politique de la culture).

A l'échelle internationale, ces projets culturels s'inscrivent dans les modèles du Nord en circulation vers les villes du Sud : coopération de mairies, instituts culturels, galeriste, chercheurs, etc. A l'échelle de la ville, ces projets sont complémentaires, ou s'opposent à ceux d'autres acteurs plus ou moins investis dans la sphère culturelle. Ces acteurs, étatiques, comme la Communauté Urbaine et les chefferies, ou sociaux, comme les artistes et les habitants, produisent aussi l'espace urbain.

Deux types de projets culturels coexistent. D'une part, des projets soutenus par le Nord, d'autre part, des projets soutenus par l'initiative d'acteurs privés locaux bénéficiant d'un fort capital social. Ce second type de projet porte également des volontés de préservation, de valorisation de la culture et, en filigrane, des logiques identitaires et mémorielles. De cette manière, il s'apparente aussi au patrimoine. Soutenus par des acteurs de l'évènementiel, ces projets, parfois informels, sont nécessairement modelés par le contexte autoritaire dans lequel ils sont pensés et produits. Étudiés ensemble, projets formels et informels, soutenus par des acteurs du Nord ou par des acteurs locaux, portés par des élites économiques ou des artistes, permettent de brosser le portrait d'une scène culturelle productive, inégalitaire et traversée par des rapports de force traduisant le contexte autoritaire camerounais. Il s'agit donc aussi de montrer comment les logiques locales ou globales s'influencent les unes et les autres, les initiatives informelles ne pouvant persister sans l'appui du Nord. Celles-ci sont régulièrement traversées par des enjeux locaux et donc encore une fois, des enjeux propres au contexte autoritaire. Ainsi, l'étude porte également sur les questions de transmission et de mémoire, à travers l'analyse des projets patrimoniaux et de la scène artistique en contexte autoritaire, dans un État néo-patrimonial (Morelle et Planel 2018).

L'étude des différents projets, mais aussi de leur articulation ou de leur concurrence, révèle une lecture des rapports de pouvoir en ville et du gouvernement urbain. A l'instar de Lindell, évoquant la notion depuis l'Afrique et Maputo, je m'intéresse au gouvernement urbain,

entendu comme la manière dont la ville est gouvernée, en considérant une multiplicité d'acteurs aux pratiques différentes sur une multiplicité de sites aux échelles urbaine et infra-urbaine (Lindell 2008).

Ainsi, je souhaite comprendre les processus de gouvernement à travers les projets de mise en patrimoine et en art. En filigrane, ma recherche discute de la notion de patrimoine à partir de la ville de Douala, et dans ses acceptions plus larges : de la transmission foncière à la transmission identitaire. La désignation et la valorisation d'un patrimoine participent d'une reconnaissance identitaire, mettant en avant des lieux, des traces, des usages, porteurs de charge mémorielle. A différentes échelles, dans des contextes institutionnels ou plus informels, la délimitation du patrimoine constitue un acte politique, servant les intérêts d'acteurs (maîtrise foncière, accaparement d'une rente ou de financements internationaux, poids et visibilité politique). L'élection des projets culturels par le Nord, par les élus ou par les élites urbaines, et la concurrence accrue entre acteurs du « monde de l'art » pour participer à la production culturelle, à la construction du grand récit et à l'aménagement urbain, pose, de façon sous-jacente, la question de la transmission d'un discours historique et politique commun ou en partage, ainsi que celle des modes de « résistance » des citoyens à partir de la ville de Douala et dans le contexte politique autoritaire du Cameroun.

Dans le premier temps de ce travail, je reviens sur la notion de patrimoine. Je reprends ses évolutions, depuis son utilisation et sa mise en circulation, jusqu'aux débats que suscite son application dans d'autres contextes, notamment celui d'une ville du Sud comme Douala. Je développe ainsi la question de l'application et de l'appropriation de cette notion, en tenant compte de son évolution, des réactions qu'elle suscite ou de son investissement par les habitants de Douala, mais aussi des enjeux de mémoire préalables à la mise en place de toute politique culturelle dans la ville, pour introduire l'analyse du gouvernement urbain par le biais de l'action culturelle. Il s'agit de montrer que le patrimoine, bien que considéré comme une notion proposée par des acteurs du Nord, existe préalablement au Sud. Cette idée réapparaît particulièrement dans l'étude des réseaux pour la mise en patrimoine et la mise en art en espace public, mais également dans l'étude de la réception des œuvres par les habitants.

Dans une deuxième partie, je montre que cette notion est valorisée dans un contexte où les enjeux de mémoire sont forts, et régulièrement instrumentalisés, à des fins de captation d'une rente, d'un statut, d'accaparement foncier ou de création d'une niche économique. Le

patrimoine devient le lieu privilégié pour lire le politique en ville. Art et patrimoine se rejoignent à la croisée des questions identitaires et mémorielles supportées par des groupes (communautés) ou des réseaux (ONG, coopération, recherche). Ce surinvestissement du patrimoine comme outil de contrôle urbain permet de lire et de spatialiser les rapports de force et de pouvoir en ville. La lecture du gouvernement urbain par le biais des questions patrimoniales et artistiques permet aussi de revenir sur l'historicité des rapports de pouvoir en ville, puisque la mémoire et les revendications qu'elle suscite s'appuient sur des lectures historiques.

Après avoir montré les enjeux de la construction historique à Douala et les volontés de servir des mémoires communautaires, j'aborde dans une troisième et dernière partie la question de la transmission à partir d'acteurs concernés par cette problématique : les artistes. En montrant, la place fondamentale qu'occupe l'artiste dans sa société, malgré une situation ambiguë et marginale, je montre les marges de manœuvre que garde ce groupe de personnes pour proposer des œuvres, des performances, des festivals. En revenant sur la communauté artistique de Douala de ces dernières années, je montre le rôle qu'ils ont également joué dans la préservation du patrimoine et leurs approches de la mémoire. En tant que communauté cosmopolite, mais traversée par les mêmes enjeux que ceux du « monde de l'art » en général (rapports de pouvoir politiques, économiques, poids du Nord, précarité et insécurité foncière, etc.) la communauté artistique représente une sphère d'étude privilégiée des rapports entre pouvoir et culture ainsi que de leurs influences sur la production. Je souhaite considérer les artistes dans leur échange quotidien avec la population et dans leurs propositions « informelles », mais aussi par rapport aux modèles panafricains ou internationaux d'art et de culture qu'ils véhiculent, afin de replacer ces acteurs et la question du patrimoine à l'échelle globale et à celle locale. Il s'agira ensuite de montrer les dernières mutations de la sphère artistique et les nouvelles logiques de patrimonialisation, pour dessiner les enjeux à venir de l'encadrement de la production artistique et culturelle urbaine à Douala, au Cameroun.



Figure 1 : Carte administrative du Cameroun

Source : Carte in Baarsch Florent, Schaeffer Michiel, Pfliederer Peter, Tchawa Paul, Carrasco Naraya, Petrescu Doina. (2018). Changement climatique et gestion des risques de catastrophe au Cameroun (French) consultée en 2019 sur <https://www.researchgate.net/>

Méthodologie

« Alors vous êtes venu nous espionner », Kala Lobe, Douala, 2015.

« Le fait que les êtres humains quand on leur en laisse, ne serait-ce qu'à demi, la possibilité, commencent à comprendre le point de vue d'autrui m'apparaît comme l'unique lueur d'espoir pour l'humanité, mais cette tendance doit manifestement provoquer des angoisses chez les hauts fonctionnaires du corps diplomatique [...]. Jusqu'au jour où ils comprennent pourquoi, les diplomates se plaignent toujours que vite on les envoie ailleurs, dès qu'ils commencent à comprendre un pays et sa langue. Mais la diplomatie ne pourrait plus survivre si les factotums adwerses perdaient le sens de l'hostilité nationale. Certains corps diplomatiques exigent des membres de leur personnel qu'ils se fréquentent exclusivement entre eux, et ne fraternise en aucune circonstance avec les autochtones, manifestement persuadés que la compréhension des autres se contracte par une sorte d'osmose. »

« Les espions que j'ai connus », in *Lessing 1988* : 16-17.

Après huit années au cours desquelles j'ai passé plusieurs mois sur mon terrain (29 mois entre 2011 et 2018), je souhaite revenir sur les méthodes employées dans une démarche réflexive, en analysant l'orientation de ma recherche et son évolution. Comment suis-je passée d'une méthode de recherche qualitative avec des entretiens exploratoires à une observation participante voire à une participation à des projets artistiques. Dans un premier temps, je reviendrai sur les raisons pour lesquelles j'ai entamé cette étude et sur mes premières approches de terrain, en insistant sur les étapes de la construction de mon objet d'étude. Puis je questionnerai ma position sur le terrain et j'essaierai d'analyser l'instrumentalisation de la recherche selon une double dynamique : instrumentalisation du chercheur par l'enquêté et vice-versa. Enfin, je montrerai en quoi cette recherche m'a amenée à redéfinir ma place sur mon terrain en proposant une relecture critique de ma méthode, de ses apports et de ses biais.

Travailler sur l'élite, construction d'un objet de recherche politique

Je commence à travailler sur les problématiques de cette recherche de thèse dès ma première année de master. A l'époque, le choix du sujet est suggéré, l'endroit de la recherche aussi. Seule décision prise, celle de travailler sur la culture en Afrique subsaharienne. Je suis pétrie de présupposés sur l'art, qui m'intéresse tout autant que la géographie, ma filière d'étude. J'arrive à Douala, fermement persuadée que la culture est un moyen d'ascension sociale.

Pourtant, à mon arrivée dans la ville, et en parlant art et patrimoine aux acteurs prédéfinis pour ma recherche, je me trouve très souvent confrontée à des incompréhensions, et même à l'idée que la ville a bien d'autres priorités politiques. Je me rends rapidement compte qu'il n'y a pas beaucoup de personnes à interroger en dehors du monde de l'art (Becker 1982).

La définition des termes de mon sujet pose question. Les entretiens réalisés auprès de nombreux acteurs de l'État suivent un discours normé plus ou moins identique. Ils me ramènent soit vers une vision où l'art et la culture seraient « la chose des Blancs », c'est-à-dire qu'ils n'existeraient pas en dehors des réseaux associatifs, expatriés et/ou mondains de la capitale économique, voire même vers une vision niant complètement leur existence ou leur importance dans la ville. Les chargés de décisions et membres du gouvernement interrogés évoquent quelques projets de patrimonialisation formels mais inaboutis, en les rattachant aux objectifs d'attractivité des flux de capitaux et de touristes de la ville. Rien ne me permet de faire le lien entre les discours de ces élites et la ville comme espace vécu. La ville au quotidien se retrouve néanmoins dans le discours des artistes, plasticiens, écrivains, chanteurs, rappeurs, cinéastes, graphes, etc.

Ces données de départ – mes préjugés sur mon objet d'étude et les résultats de mes premiers terrains - vont participer à la construction de mon objet et de ma méthode. Il faut ici reconnaître que le regard sur les acteurs du monde de l'art d'une jeune Française a également un impact sur le type d'acteurs sollicités pour cette recherche. Ainsi, lors de mes premiers terrains, j'ai pu être influencée par la considération des artistes dans ma société, et au sens où la décrit Becker dans *Le Monde de l'art*. « D'une manière générale, ceux qui participent à la création d'œuvres d'art, et toute la société avec eux, sont persuadés que l'art exige des talents, des dons ou des aptitudes que seules quelques personnes possèdent. [...] S'il nous importe de savoir qui possède ou ne possède pas ces dons, c'est que nous accordons des prérogatives bien particulières à ceux qui en sont pourvus. La limite est le mythe romantique de l'artiste, qui place celui-ci au-dessus des contraintes imposées aux autres membres de la société : on doit l'autoriser à enfreindre les règles de la bienséance et du sens commun que tous les autres sont tenus d'observer sous forme de sanctions. » (Becker 1982 : 39-40). Cette vision influence ma méthode, m'amenant à construire mes entretiens avec les artistes de manière plus ouverte.

Je privilégie l'entretien exploratoire et l'observation, en suivant des artistes plusieurs heures par jours. Rapidement, leur point de vue m'amènent à abandonner une grille d'entretien

devenue obsolète pour mener des discussions¹. Je veux cerner la notion de patrimoine, car les définitions scientifiques, les délimitations institutionnelles ne me permettent pas de la discuter entièrement par rapport aux observations sur mon terrain. En amont, le patrimoine est également un objet à circonscrire par rapport à un espace, grâce à des connaissances linguistiques, historiques et socio-politiques. C'est après avoir constaté que la majorité des discours sur la problématique de l'art et du patrimoine était formé par rapport au modèle en circulation du Nord, que j'ai fait le choix de travailler en grande partie avec des artistes. J'ai privilégié ceux qui agissaient dans les espaces publics et dont les discours étaient particulièrement axés sur les questions de la transmission.

J'analyse avec des artistes, les œuvres dont je ne maîtrise pas les codes (langues, références, symboles). A l'époque, il est fréquent que j'aie présenté la vidéo d'une danse à des plasticiens ou demandé à des danseurs de traduire un chant. J'ai nécessairement besoin d'aide pour la traduction, parfois l'interprétation, d'œuvres que mes recherches en histoire de l'art, mes référents et codes culturels ne me permettent pas de saisir entièrement. Ces performances, ces danses, ces discours ne sont pas neutres. Les réactions des artistes, la diversité de leurs visions par rapport à l'événement ou son unité m'apporte des éléments de réponse à partir desquels se dessinent une définition du patrimoine hors des cadres institutionnels, mais partagée par les citoyens. Comme lors de danses du groupe *Kunde*² dans le cadre d'un festival d'art dans la rue. *« Mais maintenant, tout de suite, tu écoutes un peu et tu te dis, on a tout ça, on a fait ça, on a transformé ça. Et au fur et à mesure que ça monte, on passe du questionnement à une certaine certitude. Une vraie forme de vie. Une nouvelle forme de vie où tu trouves des solutions pour t'adapter, relativiser. Maintenant c'est comme pour dire : tu te relèves, malgré les gens qui ont faim parce que prisonniers de beaucoup de choses, mentalement, ou frustrés, ou... Et là c'est une expression, je veux dire une expression de force. Toute cette gestuelle, tous ces mouvements qui peuvent exprimer le travail, le travail des champs, la chasse. Ça c'est des repères : les stratégies de chasse. Ça c'est un voyage, tous ces tambours qui s'accordent avec... [...] Tu vois là, ils rallient les frontières, ils choisissent deux personnes... Il prend un homme, un doyen, il prend une femme, une blanche. Il a bien choisi. C'est comme pour dire, on revient dans nos réalités, là maintenant on est pareil, on est*

¹ Que je rapporte dans la liste des entretiens en annexe 1 sous l'appellation « conversation informelle ».

² *Kunde* signifie Indépendance en *bassaa*, et fait référence aux moments de la guerre d'Indépendance du Cameroun, et à la lutte pour la liberté des peuples colonisés. L'histoire de la lutte pour l'Indépendance au Cameroun reste extrêmement controversée, voir niée par le gouvernement camerounais actuel.

poussière et on va ramper. C'est trop fort mais il faut pouvoir lire, comprendre ça ... » (Eloundou, à propos des scènes de danse du groupe *Kunde*, 2012).

Je suis plus ou moins dépendantes des artistes pour l'utilisation de certaines données ainsi que pour traduire les œuvres et performances bien que je puisse jouer sur un réseau et sur plusieurs interprétations. Sans ces analyses, mon travail de recherche aurait été amoindri, voir même biaisé pour comprendre le patrimoine et sa transmission. La fréquentation des artistes me permet de saisir le poids politique du patrimoine et de l'art au sein de la société. Une lecture qu'on retrouve dans les conversations informelles, comme lorsqu'un artiste s'exclame pendant une répétition des *Kunde* à Cité SIC : « *Et voilà, tu es dans le ventre du crabe !* ». L'artiste fait ici référence au crabe, le symbole de l'Union des Populations du Cameroun, un acteur de l'Indépendance, aujourd'hui parti politique d'opposition. Cette collaboration avec les artistes donne également lieu à des conversations informelles et à des moments inattendus, comme par exemple lors d'un concert d'un orchestre traditionnel de la région de Yaoundé qui joue tous les soirs à la gendarmerie du quatrième arrondissement de Douala. « *Au départ, quand on tape ça, le rythme-là c'est au village. En plein village. Pour les évènements, pour les mariages, les naissances mais c'est aussi pour les jugements, pour les annonces. Et maintenant, si tu es jugé, si tu as mal fait et que tu viens danser, tu tombes. Tu ne peux pas. Tu vois la force de la connexion entre les danseurs, les musiciens c'est trop fort. C'est cette transe qui te ramène, tu tapes la terre, fort là. Peut-être tu prends de l'énergie tellurique. En tout cas, ça te ramène à la terre. C'est ça qu'il faut aux gens, ça les pose. Si tu étais perdu. Moi-même je sens ça. Comment ça me ramène à l'essentiel. Moi il y avait ça dans la cour de mon père parce que tu sais avec son rôle, tout se passait chez lui. Et à l'époque toutes les personnes importantes sont là. Les conseillers, les juges, les anciens.* [Mais alors on peut dire que le gouvernement était artistique ?] *Oui, tu peux dire ça je pense, oui dans ce sens-là tu peux dire que le gouvernement est artistique alors. C'est à dire que la culture a toujours servi au pouvoir. Il le sert toujours. Mais regarde c'est toujours le cas et tu en as la preuve ici aujourd'hui. Regarde où on est, regarde où ils jouent.* » (Eloundou, Douala, 2016).



Figure 2 : Le Medjang [ensemble de balafon, tambour et maracas] dans la cour de l'hôtel de la gendarmerie de Bonassama. [Ghattas, Douala, 2016].

Lors de mes premières recherches de master, je décide de faire une restitution de mon travail à des acteurs considérés comme incontournables pour étudier la question artistique et patrimoniale à Douala. En 2012, j'adresse mon mémoire et dévoile mon terrain sur la réception des œuvres de l'association Doual'art³ par les habitants. L'objet du débat porte sur le carrefour Shell New Bell⁴ où la pose d'une statue par Doual'art paraît illégitime à des habitants reconnaissant cet espace comme lieu de mémoire de la guerre d'indépendance du pays. Mes recherches sont entièrement rejetées et qualifiées de mensongères et de tribalistes. Après avoir d'abord refusé d'entendre l'histoire du lieu, l'association finira par reconnaître que le carrefour avait une histoire en 2016. Toujours en 2016, lors de ma collaboration sur le patrimoine avec l'Atelier d'Urbanisme de la CUD, dans le cadre des Ateliers de Cergy à Douala⁵, mes

³ Doual'art est une association de loi 1901 à but non lucratif qui promeut l'art et le patrimoine dans la ville de Douala et sur laquelle je reviens dans le chapitre 4, section 1 et 2.

⁴ Voir chapitre 4, section 2, sous-section 2.

⁵ « L'association Les Ateliers Internationaux de Maîtrise d'œuvre Urbaine de Cergy-Pontoise organise depuis 30 ans des ateliers de production collective au service du projet territorial, permettant de porter un regard nouveau, varier les échelles, oublier les frontières administratives, revisiter les territoires - en apportant des propositions argumentées et illustrées sur le développement des villes et l'aménagement de leurs espaces. », site <https://ateliers.org/fr/> consulté le 4 septembre 2019. Les Ateliers de Cergy ont organisé des sessions de travail à Douala en 2013 et en 2016. En 2016, la problématique portait plus particulièrement sur le patrimoine et la gestion de l'eau. Voir la section 3 de cette méthodologie.

recherches sont présentées comme « malvenues » par la Directrice de Doual'art. Lors de la présentation de leurs projets, les décideurs de l'association Doual'art se dédouanent, niant toute responsabilité concernant le choix des espaces publics lors de la mise en place d'œuvres d'art. Ils désigneront l'artiste qui a produit l'œuvre du carrefour Shell New Bell comme seul responsable.

Suite à cette restitution mon mémoire m'est rendu corrigé, raturé, la discussion est rompue. Je suis prévenue par des professeurs de l'Université de Douala que les portes se ferment devant moi car les membres de l'Association Doual'art avertissent les acteurs du patrimoine afin que ceux-ci ne me rencontrent pas : ils ont eux-mêmes été appelés par la directrice de l'ONG. Cette expérience ne sera pas la dernière du genre. Si ce moment difficile de ma recherche m'apparaît comme une preuve incontestable des rapports de pouvoir au sein du monde de l'art et du poids politique du patrimoine, c'est aussi un moment extrêmement douloureux pour une jeune chercheuse. Le soutien des artistes est à ce moment essentiel. « *Non, mais c'est trop fort. Tu as fait ton analyse, c'est tout. Non, on ne peut pas t'empêcher de faire ça. Tout le monde ne travaille pas pour eux. Certains travaillent seul. Tu as fais ton boulot, tu as ton analyse. Maintenant s'ils ne sont pas d'accord, s'ils ne veulent pas discuter, toi tu as fait ta part. Chacun sa part.* », (Yanguen, Douala, 2012).

L'importance donnée à la restitution dans cette recherche, comme éthique du chercheur, favorisée par l'outil vidéo, est donc devenue un biais de mon travail. Parce que le sujet était politique, parce que les pistes étaient bloquées, j'ai fait le choix de continuer de traiter ces problématiques par le bas, par le prisme des artistes et des citoyens. Les artistes sont nombreux, démunis pour beaucoup, nombre d'entre eux travaillent de manière informelle, d'autres sont dans la fonction publique, certains sont des figures majeures dans la sphère traditionnelle. Ainsi, leur autodéfinition en tant qu'artiste et leur appartenance au « monde de l'art » me donnait seulement le critère d'un échantillonnage pour une méthode qualitative d'entretien, de discussions informelles et d'observations filmées ou non. En travaillant avec eux, le réseau entre l'administration – ministère de la Culture, Communauté Urbaine, chefferies – les élites urbaines – membres du monde associatifs, galeristes, journalistes - et les artistes⁶ se resserre et

⁶ Ce terme ne prétend pas à l'exhaustivité, mais revient sur la fréquentation très régulière du milieu artistique et la connaissance de nombre d'entre eux (une trentaine d'artistes fréquentés très régulièrement entre 2011 et 2016. Ils ne peuvent être regroupés sous d'autres critères que celui de leur autodéfinition comme artiste, leur volonté de performer comme tel et leur reconnaissance par leurs pairs.

constitue un monde de l'art. Je me tourne alors vers ce réseau d'artistes et privilégie la vidéo pendant quelques temps.

Participer ou changer de rôle ?

A l'occasion d'un festival d'art dans la rue, le *Marché des Arts Plastiques*⁷ je prends le parti de suivre un groupe d'artistes. Lorsque la rédaction d'un projet, d'une demande de financement se présente je donne mon avis, tout comme ils me donnent le leur sur l'objet de ma recherche ; je questionne leur manière d'organiser des événements, tout comme nous discutons de ma manière d'envisager l'art contemporain. Ce n'est pas seulement le fait de les suivre mais également de les suivre lors de la réalisation de projets qui contribue à changer mon regard sur l'objet de mon travail doctoral. L'élaboration de projets artistiques me permet de côtoyer des acteurs de la ville – des personnalités politiques, du monde associatif, des artistes, des habitants – et de comprendre l'instrumentalisation du fait culturel dans une ville travaillée par l'histoire, les rapports de pouvoir et fortement cosmopolite.

Si ma place en tant qu'étrangère n'a pas un fort impact au sein du groupe d'artistes⁸, le monde de l'art étant relativement mixte⁹, l'impact redevient très fort lors de montage de projet. « *Ta présence nous a donné du crédit. On a vu des portes s'ouvrir qui ne se seraient jamais ouvertes* », (Yanguen, 2012, Douala). Dans ce milieu, mon statut d'étrangère ne présente pas de réel obstacle puisque les artistes constituent déjà un corps de métiers aux origines sociales et culturelles mixtes. Dans cette sphère, des logiques de fonctionnement (par réseau familial, communautaire, monétaire, etc.) peuvent s'effacer au profit de logiques de partenariats. Elles peuvent également ressurgir brutalement, ce qui amène l'arrêt immédiat d'un événement, d'un groupe ou d'un projet. Il faut néanmoins se poser la question de l'instrumentalisation du chercheur. Ma présence est-elle utilisée par les artistes pour servir leurs projets ? Sûrement, mais pas à mon insu. Leur projet s'était déjà réalisé puisque je suivais la deuxième édition d'un festival, le *Marché des Arts Plastiques*. Mon apport n'est alors qu'une mise en scène dans un

⁷ Le *Marché des Arts Plastiques* est un festival hors-les-murs organisé par des artistes plasticiens à partir de 2010. Je parle plus longuement de ce festival dans le chapitre 5, section 1, sous-section 1.

⁸ Encore une fois, ce rapport n'est pas exhaustif mais fait bien référence aux artistes fréquentés durant plusieurs années et connectés à l'international, dans leurs relations professionnelles et leurs amitiés.

⁹ Mixte est compris ici au sens de métissé, les liens Nord-Sud étant particulièrement marqués dans ce milieu. Le rapport au Nord par les réseaux de financements, d'exposition, de recherche est très fort, mais également un lien Sud-Sud, un lien entre le monde de l'art de Douala et l'extérieur en général.

contexte où la présence d'européens leur semble apporter une marque de sérieux. « *C'est comme ça ici. Dès qu'on voit la peau, on t'accorde plus. C'est pour ça que je veux sortir [du Cameroun] moi. Ce n'est pas pour quitter, mais on te regarde autrement, après tu peux faire plus de choses* », (Tefolo, Douala, 2012).

Petit à petit, je participe à la construction de ce rôle. Les artistes décident de continuer le *Marché des Arts Plastiques*, un festival dans une rue avec un budget de 50 000 francs CFA [76 euros]. Ce festival souhaite s'ouvrir à un nouveau public en présentant des œuvres d'art et des performances dans une rue de Douala aux abords d'un espace d'art hors-les-murs, le *Café Artistique*¹⁰. Dans cette logique, ils demandent de l'aide à leurs amis pour faire le logo, amener les instruments, apporter des tableaux, des enceintes et du matériel de diffusion. Le fait même que des artistes décident de se regrouper pour organiser un événement change la donne : c'est par un système de solidarité au sein du monde de l'art et avec leurs collègues qu'ils parviennent à réaliser des événements hors-les-murs. A les accompagner dans leurs pérégrinations au sein de la ville pour réaliser ce en quoi personne ne croyait, l'envie de participer devient très forte : je veux prendre part à cette action. Je tente plusieurs propositions auxquelles on ne me réponds que par un sourire poli, je comprends alors que la peur de l'instrumentalisation est réciproque. C'est finalement l'un des artistes, qui un soir, éclaircit la situation : « *On a pensé, tu vois, on a réfléchi et pour toi on se disait, bon, tu pourrais filmer. Pour toi, ce serait intéressant, puisque c'est pour ton travail. Pour nous aussi, c'est bien d'avoir des images* », (Yamguen, Douala, 2012). Je filme déjà régulièrement ce groupe, puisqu'une caméra m'a été prêtée dans le cadre d'un cours à l'Université Paris 1. Cet accord leur permet de me définir un rôle en parallèle qui nous contente les uns les autres.

C'est donc à partir de cette série d'expériences, que mon objet d'étude se construit et ma méthode se structure lentement. De nombreuses discussions sont rendues possibles à partir de la vidéo. De plus, faire des vidéos permet de les réinterpréter avec les acteurs, et de les diffuser en parallèle de l'écrit. Il est des occupations de l'espace, des performances, des discours qui méritent d'être sauvegardés. Dans un travail sur la patrimonialisation, il me semble important que certains discours soient retranscrits avec leurs œuvres et par leurs auteurs pour être

¹⁰ Sur le *Café Artistique*, espace artistique hors-les-murs ayant connu un fort succès auprès des habitants de Douala durant son existence entre 2010 et 2013, voir le chapitre 5.

conservés. L'utilisation de l'outil vidéo a un impact majeur sur ma recherche et est finalement plus important que prévu par rapport à mon positionnement sur le terrain.

Pendant trois jours de festivités je marche dans les rues avec ma caméra. Pour m'aider, les organisateurs me font rencontrer deux artistes vidéastes habitant à Douala, et à qui cette tâche a également été confiée. À la fin, nous devons partager les images entre nous et avec les organisateurs. Notre collaboration, les petites réunions ou pots improvisés, la bonne humeur dans l'organisation et le suivi du festival sont des moments importants de ces terrains. Je deviens une part de l'organisation, aussi bien du point de vue extérieur - pour les citadins venus assister au festival - que de l'intérieur et pour les artistes. C'est à trois que nous suivons l'événement : dans ces moments, qui sont souvent de très longues journées, éprouvantes, des liens se tissent. L'introduction faite par les artistes de mon travail n'est plus la même. Le fait de collaborer sur le versant festivalier, rend l'ensemble de mon travail apparemment utile : les artistes présentent alors mon sujet de recherche à leur manière, m'indiquant des acteurs intéressants pour mon travail, amenant parfois le sujet vers mes thématiques de recherche afin de déclencher un débat avec la personne présentée. Le film, réalisé dans le cadre de ma recherche, a un impact positif comme négatif¹¹, mais il est important, d'une part en tant qu'illustration d'un travail extrêmement éphémère¹² dans un contexte où très peu de bases de données existent¹³, d'autre part dans la construction d'un travail de recherche sur le temps long avec les mêmes acteurs demandant à le connaître.

A partir de la première année de thèse, mon rôle sur le terrain est déjà différent. « *Pour la troisième édition, on s'est dit que bon, tu es très occupée. Tu fais ta recherche et tout. Mais on a pensé que tu pourrais gérer la programmation cinéma en plein air. Puisque pour cette édition on a décidé de faire plus de volets. [...] On a déjà quelques films, on te propose de présenter ton travail. C'est ton travail, c'est ton point de vue. Nous on pense que c'est bien que tu le montres et puis tu peux répondre à quelques questions. C'est toi qui peut en parler en*

¹¹ Le film *Racines au bord du fleuve* réalisé en 2012, a été projeté à la demande des concepteurs du festival lors de la troisième édition du festival (Douala, 2013). Il a reçu un accueil mitigé, certains artistes doyens du monde de l'art se trouvant sous-représentés. Je reviendrai plus loin sur les questions de la restitution et de ses enjeux dans ma méthode.

¹² Les festivals de rue ne laissent pas de traces, de mêmes que la majorité des espaces qui ont été investis par des artistes (squats, trottoirs, rues) au cours de la dernière décennie.

¹³ Cette affirmation est particulièrement vraie en 2012, elle l'est de moins en moins en 2019 où de nombreux artistes s'emparent de plus en plus des NTIC pour communiquer autour de leur travail, Internet étant de plus en plus accessibles même si les moyens de la production d'image restent coûteux (studios, caméra, micro, etc.).

fait », (Yamguen, Douala, 2013). Cette restitution me tient à cœur puisque mon parti pris de faire un film est entre autres motivé par la possibilité de partager, voire de confronter mes résultats, avec les acteurs concernés : l'objectif est de déclencher une discussion, voire un débat sur mon travail. Ce débat, s'il s'est avéré douloureux, a été souvent riche, porteur de nouvelles pistes, et s'avérant toujours intéressant pour situer mes interlocuteurs et comprendre leurs démarches sur le temps long. Cela m'a notamment permis d'expérimenter les rapports de pouvoir au sein du monde de l'art, de cerner les liens entre artistes, et de comprendre leurs marges de manœuvre.

Bien que l'accueil soit mitigé, la restitution du film *Racines au bord du fleuve* amène de plus en plus d'artistes à travailler avec moi. Lorsque j'en fais la demande, ils aménagent leur emploi du temps et me permettent de les mettre en scène, tout en gardant un certain contrôle sur leur image, ce qu'il me semble intéressant d'analyser. Il faut considérer que les artistes avec lesquels j'ai travaillé ne cessent de créer, de collaborer et de s'adapter. Le travail vidéo avec eux peut prendre quelques jours, parfois un à plusieurs mois, voire durant pendant plusieurs terrains. À ce moment, la vidéo, l'entretien, le retour sur les pistes développées devient pour eux aussi un projet sur lequel ils travaillent, réfléchissent, et une fois encore, collaborent. Avec le temps, s'est donc développé avec les acteurs de mon étude une succession de travaux et de projets qui ont abouti à de nombreuses discussions hors entretiens, hors caméra et qui ont largement contribué à formuler les hypothèses de mon étude. Bien que la mise en scène, le lieu de l'entretien, les personnes interrogées soient plus ou moins contrôlés par l'artiste, le contrôle de la parole, lui, se relâche. Avec le temps, les discours évoluent d'un côté comme de l'autre de la caméra, et ne changent plus lorsque celle-ci s'allume.

Pourtant, si je respecte le rôle de ces artistes, si je vois dans leur quotidien et leur vision le moyen de comprendre mon objet d'étude, je ne souhaite pas me faire leur porte-parole. Je dois donc appliquer deux méthodes. D'abord, je filme, je collabore et je produis des images, des entretiens en assumant cette facette de mon rôle. Je sélectionne ceux avec lesquels je souhaite travailler sur plusieurs critères : l'originalité de leur discours par rapport au discours dominant dans la sphère artistique, un parcours de vie atypique, une longue expérience et connaissance du monde de l'art, une appartenance à un parti politique, à un quartier, l'accès à des espaces de rites, la connaissance du patrimoine, la participation à un événement majeur, etc. Puis la rencontre faite, je reste longtemps avec mon nouvel interlocuteur. Le temps d'une journée, souvent de plusieurs, en général d'un projet. Ce peut être une série d'interviews

programmées ensemble, ou la tenue d'un festival. A ce moment, l'observation est complète, constante. Au rôle prédéfini avec l'artiste s'ajoute celui hors caméra - qui m'apporte beaucoup en termes de résultats pour ma recherche.

C'est ainsi que je commence à travailler avec Hobskur, après l'avoir rencontré un soir dans un espace artistique informel. J'écoute Hobskur et son discours m'intéresse, parce qu'il est rappeur, qu'il a un discours critique sur le rap en général et au Cameroun et qu'il a une vision du monde de l'art à Douala qui s'écarte des discours habituels. Il a construit celui-ci dans des références à son père, combattant de la Grande Guerre en France. Le rappeur parle de la ville, de ses quartiers périphériques difficiles à vivre et il cherche à inscrire ses référents identitaires dans une histoire globale. Nous avons ensemble plusieurs séances de travail : je le filme chez lui, nous discutons et convenons de faire le tour de ses amis et de ses connaissances, puis je le filme dans son quartier de naissance qui occupe une grande place dans sa musique - le quartier d'Oyack. A la suite d'une autre collaboration, j'invite Hobskur pour une séance photo avec un photographe professionnel. Celle-ci a lieu dans un quartier central et aisé de la ville en plein air. La réaction d'Hobskur est violente : il refuse d'être filmé avec le décor, tous les plans doivent être rapprochés et impossibles à situer. Le cadre devient alors inapproprié par rapport à son discours, et Hobskur perd sa légitimité à s'exprimer. Cela entraîne une longue discussion sur la mise en scène de ses spectacles, l'interprétation des fumigènes rouges sur scène, sa reconversion en rappeur « mature ». Ces moments hors caméra, ces ratés ou ces incompréhensions, sont constructifs pour la recherche, puisqu'en tant que chercheuse, participer à la mise en scène de l'artiste c'est aussi observer l'à-côté, le discours et en comprendre les points d'appui. Cet exemple, choisi parmi de nombreux autres, montre que quelle que soit la position du chercheur - de l'instrumentalisation à la prise de position - celle-ci est aussi l'objet d'une analyse.

Je me rends rapidement compte que la vidéo permet de s'introduire dans de nombreux milieux : grâce aux artistes, je rencontre des acteurs importants pour le film, et j'accède plus facilement au monde de l'art à Douala. Je ne vois cependant que ce qu'on veut bien me montrer. Produire un rendu visible, ne pas seulement observer mais agir en parallèle, permet la construction d'un rapport différent avec les personnes interrogées. Petit à petit, se dessine pour moi une place qui n'est plus seulement celle de la recherche mais également celle d'une collaboration autour de projets vidéo. Comment analyser ce rapport ? Il ne s'agit pas ici d'une collaboration désintéressée – bien que puisse en découler de sincères amitiés - mais d'un

échange de dons dans un monde de l'art plus ou moins organisé de la sorte. D'abord, les artistes, avec lesquels je choisis de travailler pour leur investissement de l'espace public, produisent presque tous des performances éphémères que la vidéo peut mettre en valeur. D'autre part, si la scène artistique hors-les-murs est si prolifique à Douala à partir des années 2010, c'est parce que les artistes ont mis en pratique des logiques d'entraides et de dons contre dons qui sont très fortes durant ces années¹⁴ et au sein de cette branche de métiers. Bien que cette entraide se fasse entre des personnes conservant très largement des intérêts personnels bien distincts – ce qui peut briser les projets – il règne pendant l'événement, parfois après, un sentiment plus ou moins sincère de solidarité. Il m'a été possible de bénéficier d'une ouverture au sein de ce monde par ma présence répétée durant ces moments de travail et d'échanges.

Les étrangers

Une grande partie des artistes est arrivée à Douala, ville qui leur semblait promettre une certaine dynamique artistique. Ils n'en sont pas originaires et, à ce titre, ils vivent le statut d'étranger en ville, soit de personnes dites « allogènes » – statut qui aura un impact particulièrement fort pour des artistes voulant travailler hors-les-murs dans le centre-ville de Douala. J'ai régulièrement assisté à la violence de ce statut qui leur est assigné en ville et qui m'amène à me poser des questions sur la négociation constante de leur place dans les projets urbains. *« Mais si tu penses que tu es victime de discrimination ici, tu n'as pas compris. Tu penses que nous on ne subit pas ça. Moi je ne suis pas de Douala, nous on n'est pas de Douala. Et tu vois le gars quand il nous parle il se dit, mais pourquoi c'est eux qui font ce travail. Pourquoi c'est eux qui valorisent la culture à Douala ? Attends, mais ce n'est pas aussi facile. Faire quelque chose dans cette ville... Tu ne peux pas imaginer. »*, (groupe d'artistes, 2015, Douala). Les artistes – particulièrement ceux qui travaillent hors-les-murs – ont une volonté de jouer un rôle majeur au sein de leur société. Bien que nés ou résidents à Douala depuis de nombreuses années, leur dite origine allogène est un frein pour leurs projets. Dès lors, nombre d'entre eux ne se légitiment plus par les voies institutionnelles, les écoles, les diplômes ou par la réussite financière. Ils se pensent comme des modèles, généralement en prenant des exemples majoritairement panafricains ou internationaux. Ils sont dans ce registre là aussi extrêmement

¹⁴La force de cette collaboration est particulièrement importante durant ces années du fait de l'investissement d'un espace par les artistes dans le centre-ville, le *Café Artistique*. Il l'est auparavant grâce aux mêmes types d'initiatives, mais ce lien est constamment remis en cause par l'absence d'espaces d'expression ouverts à un public varié dans la ville.

connectés à l'échelle internationale. Ainsi, malgré les difficultés financières ou d'obtention de visa, de nombreux artistes tentent de voyager : ils ont un fort réseau et se renseignent mutuellement sur les festivals, les points de chutes et les contacts à l'étranger. Plus tard, et après avoir retrouvé certains artistes à Paris, je comprends qu'en France plusieurs d'entre eux ont un réseau influent¹⁵ ou ont accès à des espaces d'expression. Collaborer avec eux, c'est donc aussi bénéficier d'un soutien et mesurer la force de leurs relations.

En octobre 2015, je suis invitée à participer aux *Récréâtrales*, festival de théâtre de Ouagadougou organisé par plusieurs compagnies et associant un volet recherche à ce moment artistique. Avant mon arrivée, plusieurs artistes informés de ce déplacement me donnent des numéros de téléphone de personnes ressources pouvant me montrer la ville, ou à joindre en cas de problème. Ils connaissent le festival pour y avoir été invités lors d'éditions précédentes. Je vais aux *Récréâtrales* pour parler de la place de l'artiste dans la société. Pendant ma communication, un metteur en scène venu du Cameroun, Kouam Tawa, est dans la salle. Nous ne nous connaissons pas, nous ne sommes pas présentés. Après la journée, je reçois un appel de Douala, je comprends que plusieurs artistes, contactés par Kouam Tawa, ont entendu parler de ma communication. Quelques jours plus tard, la révolution burkinabé de 2014 commence, l'espace aérien est fermé. Les autres participants du colloque reçoivent des appels de l'étranger, ils sont rapatriés de différentes manières par leurs institutions. Les quelques avions sur le départ sont remplis, chacun faisant de son mieux pour obtenir une place. Pour différentes raisons (manque d'appuis, manque de connaissances) mon dossier est dans les derniers à être traité. Je ne parviens pas à obtenir un billet. C'est alors Kouam Tawa qui vient vers moi : étant lui-même pris en charge par le festival, il parvient à faire pression pour obtenir deux billets retour à Douala. Il me dira plus tard que les mêmes artistes lui ayant parlé de moi, il se devait de m'aider. Cette capacité des artistes à évoluer dans de très nombreuses sphères de la société m'a énormément intéressée. Finalement, des portes se sont ouvertes pour comprendre le patrimoine dans une ville où les rapports de pouvoir autour des enjeux de mémoire sont fortement instrumentalisés. La place que tiennent les artistes dans leurs sociétés - habitants souvent précaires mais au capital social extrêmement fort – en fait des acteurs à part. A partir de la deuxième année de thèse, mon rapport au terrain et aux acteurs devient de plus en plus

¹⁵ Le réseau de Calvin Yug, jazzman croisé à Douala et à Paris, regroupe toute une diaspora d'artistes d'origine ou en provenance de pays africains. On y retrouve aussi une très grande mixité, allant de rappers se revendiquant des quartiers, à des lauréats de l'Académie française.

inextricablement lié aux artistes, et m'ouvre des portes auprès des administrations, de la CUD, de la chefferie supérieure, d'élites urbaines, qui me seraient restées closes sans ce travail avec eux.

Recueillir la matière

Pratiquer ce terrain pendant huit ans, durant de longues périodes et avec les mêmes acteurs a introduit une relation dont je reconstitue la construction avec précision, dont j'assume et tente de dépasser les biais, et qui m'a également énormément apportée. La compréhension de mon sujet et du rôle des acteurs m'a poussé à interroger mon rôle en tant que chercheuse sur le terrain. Travailler sur le patrimoine dans un contexte culturel et différent, c'est chercher à accéder à une *matière*¹⁶ transmise par des codes plus ou moins accessibles. Une *matière* travaillée par le temps, l'histoire politique et réinvestie ou existante sous la forme de traces. Si la question du patrimoine au Cameroun est si difficile à investir pour un chercheur, c'est aussi parce que le pays est passé par des événements traumatiques – je fais à nouveau référence ici à la période des Indépendances - qui ont bouleversées le « monde de l'art » et la production artistique, mais qui, en même temps, n'ont pas véritablement ressurgi dans la sphère quotidienne des habitants. L'apparent vide laissé pendant des années, et objet de désaccord aujourd'hui dans la sphère culturelle, est entre autres la résilience de ce moment de l'histoire politique camerounaise. Cette observation laisse au jeune chercheur un chemin de longue haleine pour comprendre une multiplicité de traces qui ressurgissent de façon différente en fonction des générations auxquelles appartient l'artiste.

C'est seulement à partir de témoignages et d'entretiens qu'il est possible de recueillir cette *matière*, et seul le temps long permet de la voir émerger et de comprendre ce qu'elle implique pour les habitants. C'est au fil des témoignages qu'on comprend qu'avoir accès à ce patrimoine, c'est collecter une information qui circule que l'on donne à ceux qui font preuve de patience. Le moment de la transmission, lorsqu'il ne se fait pas dans le cadre d'une conversation informelle, peut aussi prendre une tournure cérémoniale forte. « *Vous allez vous placer là et vous allez attendre que je prononce le discours. Ensuite, vous allez arracher les documents brusquement à la fin, puis les embrasser. C'est la coutume chez nous. Bon plaçons nous* », (Chef bassaa, Yaoundé, 2016). Tous ces moments d'accès au contenu de la recherche

¹⁶ Terme employé par plusieurs artistes pour évoquer une mémoire et sa transmission par le biais de l'art.

marquent en fait une réalité. Cette *matière* évolue et se transmet, mais elle demande toujours à celui qui recherche de se présenter, de faire ses preuves ou du moins de justifier de son utilisation. Pour le chercheur comme pour l'artiste, cela équivaut à une confiance ou une reconnaissance. « *Non, il y a une matière, une matière pas possible. Et puis lui [Vincent Ndoumbe, un cinéaste] il a quand même réussi. Tu vois, non ; il a construit, il est respecté et il est reconnu dans ce qu'il fait. Du coup, il est quand même entouré. Il a des gars sur le terrain qui lui amène la matière et maintenant il travaille avec.* » (Eloundou, Douala, 2016).

Les artistes sont alors ceux qui marchent et transforment cette *matière* pour la rendre accessible au public, quand elle les intéresse et les inspire. C'est en les fréquentant qu'on trouve le plus souvent les traces d'une histoire, parfois passée sous silence par les autorités et le pouvoir central. Devant le manque de moyens et de scènes pour retranscrire la richesse du patrimoine, de nouvelles initiatives plus ou moins durables voit le jour. Ce travail et cet engagement de la part des artistes fréquentés donnent une nouvelle dimension à la recherche. Peut-on récupérer le plus vite possible, le plus de sources possibles pour aller les exposer ailleurs ? Comment se positionner pour participer à ce cycle de récupération des sources, de transformation et de restitution ? Peut-on y participer sans oublier la scientificité de la démarche du chercheur ? Peut-on travailler longtemps sur le patrimoine, accéder au réseau des artistes sans entrer dans la logique de la restitution ? Faut-il ne pas y entrer ? Comment ne pas replacer ces questions dans la problématique plus globale des conquêtes et des réquisitions de biens culturels du Nord au Sud ?

C'est au fur et à mesure de ces questionnements et des expériences de plusieurs années que s'est construit un parti pris de ma recherche. L'évolution de mon sujet me fait entrevoir l'enjeu principal de mon travail comme la possibilité d'accéder ou non à une scène pour proposer un discours sur le patrimoine par le biais d'œuvres ou de performances. En 2014, je participe à l'organisation d'un festival. Depuis plusieurs années, nous observons la scène artistique et la difficulté à se fédérer en lien avec l'impossibilité d'accéder à des espaces de représentation. Cela affaiblit toute dynamique entreprise par les artistes et mène à la fin des projets au bout de deux, trois ou quatre années. Forts de nos conversations nous pensons avoir trouvé la solution : pour organiser un événement durable – sur plusieurs années - il faut qu'il soit temporaire – sur une saison - et itinérant. Notre nouveau projet est l'aboutissement de plusieurs années de réflexion autour des projets informels menés dans les rues par les artistes, il s'appelle *Wakavane*, la « caravane qui marche ».

En passant du côté des personnes interrogées, je comprends entre autres que les pratiques politiques que j'analyse ne relève pas toujours d'un choix de la part des acteurs, mais souvent d'une série d'obligations pour pouvoir réaliser un festival, pour monter sur une scène, pour tenir un discours. J'adopte même les attitudes que j'avais observé avec une certaine condescendance dans ma posture de chercheur. Lors de la recherche d'un espace pour performer dans la ville, je suis réorientée vers un ami, Jeff. Jeff possède un espace et est prêt à nous aider. Alors que les artistes sont partis, nous discutons tous les deux de l'organisation du festival dans son lieu. Entre alors un commissaire de police qu'il me décrit comme très important pour obtenir une sécurité sur le site la nuit. Étant seule représentante de l'équipe sur place, je me retrouve dans la situation de l'obligée. Pour finaliser le projet, il faut se courber, faire preuve d'abnégation et se retrouver dans la situation si souvent critiquée en tant que chercheur.

De cette expérience, je ne retire aucun intérêt personnel, seulement la satisfaction d'une autorisation, d'un accompagnement, et de quoi réfléchir. Je fréquente les mêmes festivals que les artistes, je tire ma recherche des mêmes sources, mais j'établis tout un vocabulaire pour traiter de la question de l'accession à l'espace : accaparement, opportunisme, etc. Pourtant nos logiques, plus ou moins similaires se sont souvent croisées et, si je ne taxe pas la mienne d'opportuniste, peut-être faut-il relire les rapports en introduisant un contexte plus global qui me permet de traiter de pratiques politiques sans jugement de valeur ? D'autre part, nos discours n'ont pas les mêmes destinées, les leurs, revenant souvent à l'anonymat et cantonnés à l'échelle locale. Ces expériences sont autant de moment de positionnement dans mon analyse, de compréhension des enjeux de l'instrumentalisation que je traduis alors comme l'inégalité à l'accès à une scène internationale, entendue ici comme la scène francophone européenne. Ces réflexions me font comprendre que les logiques d'instrumentalisation sont une part presque indissociable du lien aux interrogés : sur mon terrain, elles existaient surtout chez les artistes les plus âgés, ceux ayant mûrit un discours pendant des années, mais ayant si peu d'endroits où s'exprimer.

Restituer dans les institutions

Mes travaux universitaires, les restitutions de mes recherches, ma présence sur le terrain durant plusieurs années et les relations développées par l'intermédiaire des artistes, puis par un réseau de plus en plus large, m'ont permis de reprendre un dialogue avec l'ensemble des

acteurs. En 2016, les Ateliers de Cergy sélectionnent, entre autres, mon profil dans le cadre d'une session de travail sur le patrimoine avec l'ensemble des acteurs institutionnels en charge de ces questions. Mes relations avec l'Atelier d'Urbanisme de la Communauté Urbaine de Douala sont des relations professionnelles et cordiales depuis le début de mes recherches. L'opportunité de collaborer avec eux durant deux semaines de travaux intensifs est une chance extraordinaire de recueillir des points de vue en dehors des conversations officielles. Ce moment est particulièrement intéressant : j'ai pu reprendre mes analyses à partir d'un patrimoine par le bas, et les confronter à des visions institutionnelles. De plus, la compréhension des objectifs des agents de la CUD, mais aussi la limite de leurs rôles, de leurs aspirations et de leur engagement face aux rapports de pouvoir auxquels ils sont eux-mêmes confrontés, m'a permis de mieux cerner le rôle de l'institution. Cet organe politique, né de la décentralisation, mais totalement dépendant du foncier et du budget l'État central, est un espace clé pour comprendre les rapports de pouvoir dans la ville lors de la mise en place d'un projet d'aménagement.

Toujours lors des Ateliers de Cergy, j'ai eu la chance inouïe de présenter une proposition pour une patrimonialisation élaborée au cours de la session de travail. Devant le MINDUH, le Délégué du Gouvernement de la CUD, le Secrétaire du *Ngondo*, l'AFD, la Coopération Bordeaux-Douala, les chefferies, les associations, des habitants, etc., je proposais de travailler sur la mémoire collective de la ville, en parallèle de la patrimonialisation (figure 3). Alors que la question était très largement concentrée autour du statut foncier des espaces, le détour par la reconnaissance d'une mémoire collective et de sa signalisation – sans mettre une pression sur les propriétaires fonciers – m'a semblé provoquer un immense soulagement dans l'assemblée présente. Ce moment est un de ceux qui aura influencé ma recherche, me persuadant de l'importance de revenir sur les enjeux de la mémoire collectives dans ce travail sur le patrimoine.

PATRIMOINE

Mémoire collective

Le plateau de Joss s'est construit sur l'histoire de la résistance à un déguernissement, et porte toujours aujourd'hui les stigmates de cette histoire traumatique.

Comment proposer une mise en patrimoine qui fasse sens pour l'ensemble des habitants de Douala et relie le centre historique au reste de la ville ?

Enjeux :

- l'Etat et la Communauté Urbaine ne possèdent pas les titres fonciers permettant une intervention sur le patrimoine bâti ;
- les financements alloués aux projets culturels sont souvent faibles et doivent être pensés concomitamment à la mise en place d'autres projets ;
- le patrimoine doit être représentatif d'une mémoire et d'une histoire commune et faire l'objet d'une réappropriation par l'ensemble des habitants de Douala ;
- le projet de mise en patrimoine du plateau Joss peut faire l'objet d'un modèle de mise en patrimonialisation adapté à la ville et reproductible à l'échelle d'autres quartiers.

Notre proposition allie le processus de reconstruction d'une mémoire collective au processus de mise en patrimonialisation. Il s'agit de réconcilier la ville avec son patrimoine en replaçant le plateau de Joss dans l'histoire urbaine sur le temps long.

Dans des modules, appelés les « cases de la mémoire », les citadins de l'ensemble de la métropole sont appelés à interagir (dispositifs numérique et papier, enregistrements sonores, vidéos,...) pour retranscrire la mémoire urbaine. L'ensemble de ces données est rassemblé dans une base de données puis traité pour définir un marquage à l'échelle du quartier – et de la ville sur le temps long - par une intervention artistique ou architecturale, une cosmétique lumineuse ou végétale. Cette signalétique constitue une légende à l'échelle du citadin.

Dans le même temps, le module est appropriable et développe plusieurs fonctionnalités :

- Fonctionnement participatif de co-production de la mémoire ;
- Diffusion d'informations historiques : documentaires, conférences, lectures ;
- Production artistique (peinture, concert, danse, etc.) ;
- Espace de travail avec accessibilité aux services urbains (wi-fi, électricité) ;
- Détente et restauration, lieu d'échange et sociabilité.

Le processus de patrimonialisation, par l'implantation de ces modules, conforte l'image d'un quartier historique.

Le plateau de Joss peut être pensé comme un centre innovant réinvesti pour la mémoire et la transmission, un laboratoire d'initiatives culturelles fortement attractif pour les habitants et les touristes.

Ille vocation pour l'espace nature/mangroves au centre de Douala ?
Nous proposons un espace de respiration au

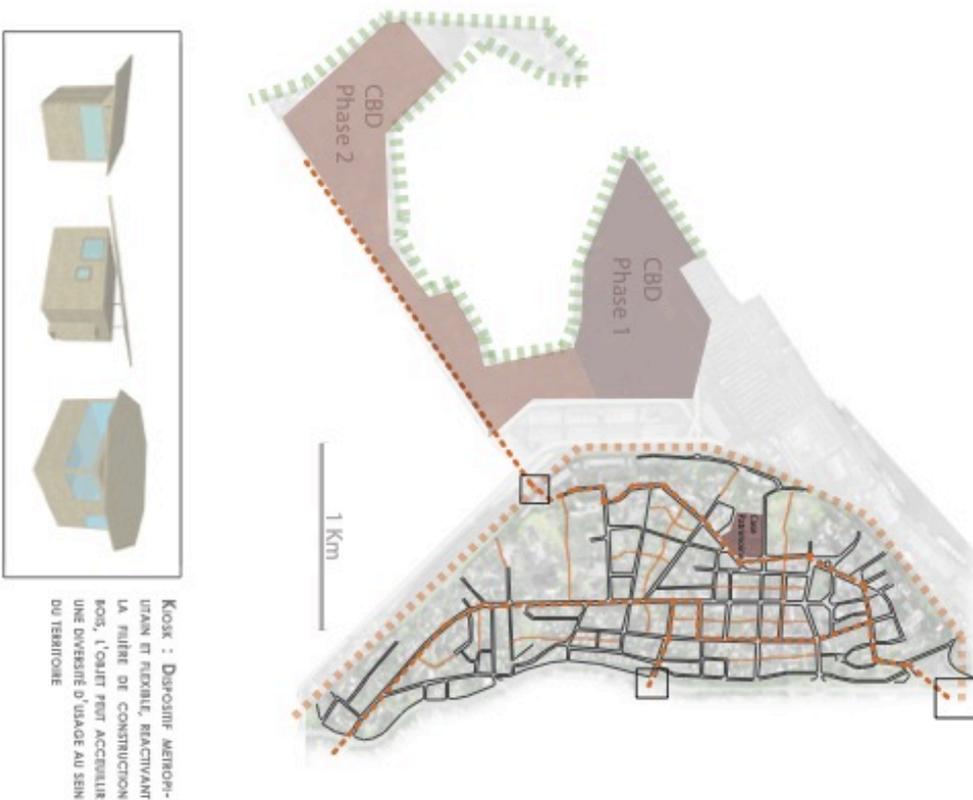


Figure 3 : Proposition pour une patrimonialisation, [Atelier d'urbanisme de Cergy, Douala, 2016].

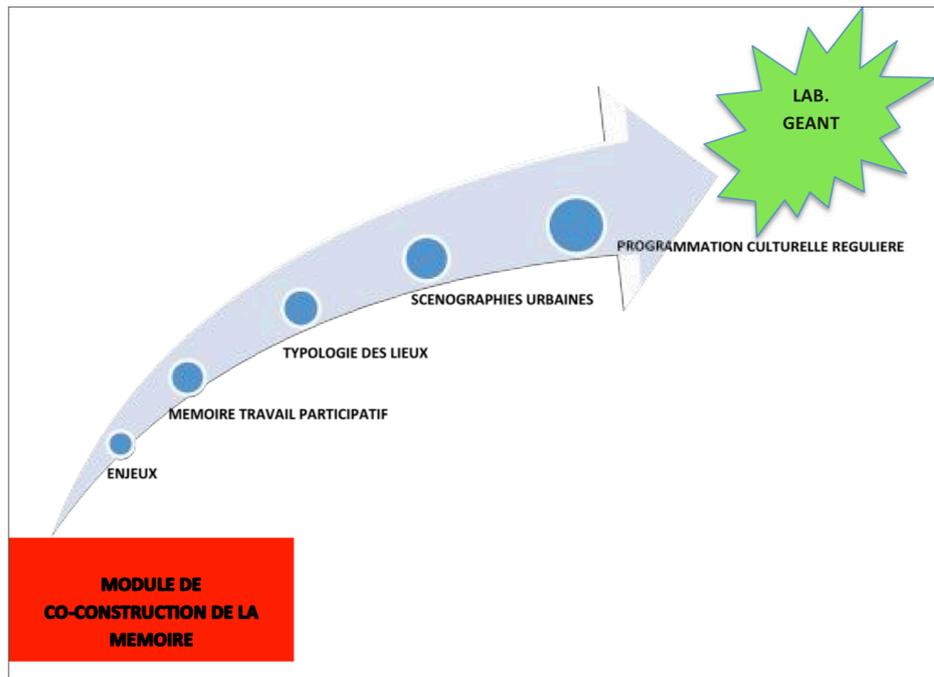


Figure 4 : Les cases de la mémoire, [Atelier d'urbanisme de Cergy, Douala, 2016].



Figure 5 : Proposition pour une patrimonialisation, [Atelier d'urbanisme de Cergy, Douala, 2016].

Conclusion

Le patrimoine comme objet d'étude géographique permet une lecture renouvelée des rapports de pouvoir en ville et de la manière dont elle est gouvernée. Il est le produit d'une construction politique et sociale qui le rend particulièrement complexe à cerner. J'ai donc pris le parti d'y accéder grâce au milieu ouvert des artistes. Collaborer avec ces-derniers, amène à travailler en réseau. En travaillant de cette manière, on réfléchit à la problématique du patrimoine par rapport à un ensemble de personnes qui appartiennent à la catégorie du monde de l'art et qui peuvent donner des clés de compréhension de l'espace. Sillonner leur ville et pratiquer leurs réseaux, c'est fréquenter tous types de lieux et de milieux sociaux. Les suivre, c'est acquérir un regard global, les artistes cherchant eux-mêmes à avoir la vision la plus complète possible de leur société. Ainsi, la catégorie des artistes est particulièrement intéressante en ce qu'elle constitue une élite qui a la capacité – ou les codes – pour entrer au sein des différents milieux sociaux. C'est sûrement à l'ensemble de ces cheminements que se référait Germain Loumpet¹⁷, lorsqu'il me dit au cours de notre première conversation en 2015 : « *Ma question c'est est-ce que vous êtes vraiment sûre ? Vous devriez arrêter tant qu'il en est encore temps. Vous voulez faire ça toute votre vie ? Parce que ces questions-là, le patrimoine et tout ça, vous savez une fois qu'on s'y engage, ça devient toute votre vie. On finit par se sentir responsable bizarrement, on finit par ne plus penser à autre chose. Alors si vous voulez arrêter, c'est maintenant.* » (Germain Loumpet, Yaoundé 2015).

J'ai contourné les obstacles à la scientificité de ma démarche, toutefois sans mettre à distance les personnes rencontrées, et en restant critique sur la position du chercheur, particulièrement celui travaillant autour d'enjeux culturels en situation postcoloniale. Ma démarche est une adaptation constante de ma méthode, une analyse de mon positionnement et un recul sur les mimétiques adoptées pour faire du terrain, pour se faire une réputation, pour sécuriser un espace, pour développer un festival.

¹⁷ Archéologue, professeur et chercheur autour des questions de l'art et du patrimoine au Cameroun.

Quartiers	Valeur patrimoniale	Statut	Acteurs
Bali	Café artistique	Informel	Artiste plasticien Stéphane Eloundou
Port Base Elf	<i>Ngondo</i>	Festival financé	État Chefferies supérieures
Bonanjo	Statue du Général Leclerc		État
Bonanjo	Statue du soldat inconnu		État
Bonanjo	Patrimoine bâti allemand	Inventorié	État
Bonanjo	Patrimoine bâti français	Inventorié	État
Bonanjo	Patrimoine bâti duala	Inventorié	
Bonassama Drain	Fondation Afric’Avenir	Soutien coopération allemande	Élite urbaine Kuma Ndoumbe
Bonassama Ancien Abattoir	Somewhere	Soutien chefferie Bonassama	Collectif artiste
Bonendale	Village d’artistes	Informel	Collectif artiste
Cité SIC Stade Marienpol	Quartier SUD	Soutien Institut Français de Douala	Collectif artiste
Deido Rond-Point	Statue de la Nouvelle Liberté	Soutien coopération internationale	Associatif Doual’art
Deido Drain Mbanya	Mosquée	Ministère Yaoundé	Habitants Bamoun
Djebale Ile	Patrimoine bâti allemand	Aucun	Habitants / Marins
Djebale Ile	Patrimoine bâti français	Aucun	Habitants / Marins
New Bell	Shell New Bell - Colonne Pascale	Soutien coopération internationale	Associatif Doual’art
Ngwele	Koubalanta	Informel	Rappeur Boudor
Oyack	Maison d’Hobskur	Informel	Rappeur Hobskur
Essengue Quartier Bafia Bois des singes	Central Buisness District Sawa Beach	Formel	État CUD

Figure 6 : Liste des lieux et des processus étudiés pour leurs valeurs ou revendications patrimoniales.

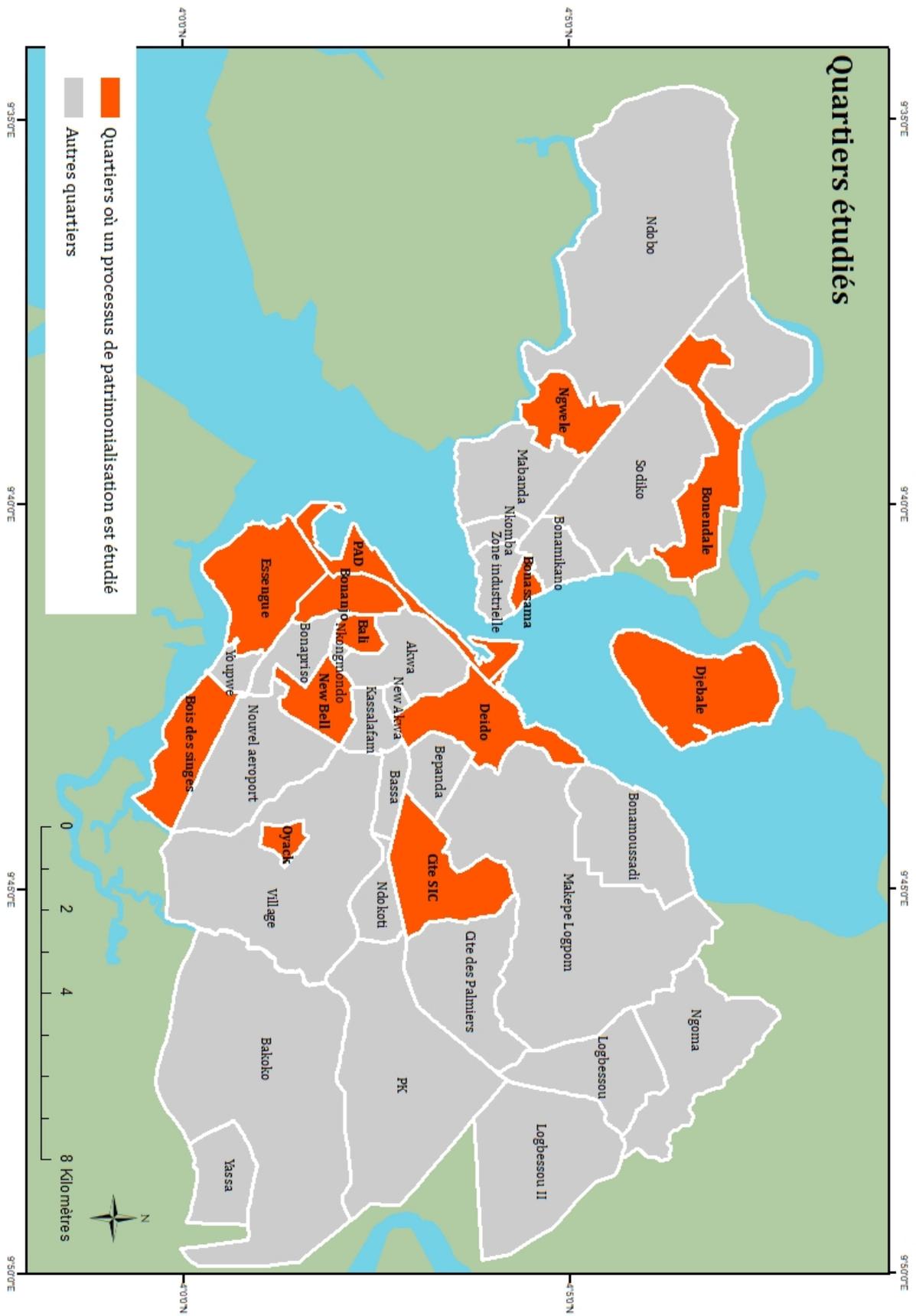


Figure 7 : Localisation des quartiers ciblés pour l'étude de processus de patrimonialisation. [Ghattas, 2019].

Source : Les cartes figurant dans cette thèse ont été réalisées à partir de la base de données de la Communauté Urbaine de Douala obtenue en 2016 et retravaillée sur le logiciel ArcGis 10.6.

Première partie

Le patrimoine, marqueur de l'histoire et outil d'aménagement urbain

Dans cette première partie, je reviens sur la notion de patrimoine, telle qu'elle est définie à l'échelle internationale, et réinvestie aux échelles nationale et urbaine. Le patrimoine est une notion utilisée à l'échelle mondiale (UNESCO), et réinvestie par une pluralité d'acteurs selon des orientations et des définitions mouvantes. Comment apparaît la notion, et comment évolue-t-elle dans les sciences sociales ? Comment la notion circule-t-elle, notamment entre le Nord et le Sud, et comment se construit-elle dans ces espaces géographiques ?

Dans un premier temps, je reviendrai sur la notion pour la lire par rapport à mon terrain de recherche. Je montrerai que les travaux de sciences humaines ont ouvert l'acception de la notion, permettant de discuter du patrimoine urbain dans des contextes très larges. Dans un second temps, je montrerai la place du patrimoine à Douala. Je continuerai donc par une étude des plans d'aménagement sur mon terrain : j'introduirai d'abord différentes étapes de la formation de l'espace urbain, pour continuer en présentant les grands enjeux patrimoniaux dans une lecture géographique de la ville de Douala.

Chapitre 1

Retour sur la notion de patrimoine et de ses usages dans une ville du Sud

« Depuis ce temps-là qu'on se bat, dans ce désert de pierre. Et si ça ne marche pas comme vous voulez ? A croire même que c'est votre boutique et nous on est des videurs ? Comment voulez-vous qu'avec des visas bloqués, des pays blacklistés, où les artistes ne dorment pas parce qu'ils se battent comme plus personne ne se bat au monde. Comment voulez-vous que l'Occident continue encore à contrôler par comparaison ou par évaluation la création culturelle et artistique sur le continent avec l'aisance et le regard de l'aisance qu'il a chez lui. Comment peut-il continuer à faire ça, sur un territoire devenu squelettique à force de ça ? Un territoire que beaucoup d'Africains comme moi essayent de sauver en ajoutant de la viande à la carcasse. Carcasse même devenue carcasse parce que l'Occident y a passé près d'un demi millénaire en pillant sans s'arrêter. Parce que c'était une grosse bête pleine de viande mais l'Occident et ses servants locaux en ont fait une carcasse. Et le monde dort. Et tout va bien. Et comme si de rien n'était maintenant, l'Occident allait nous évaluer culturellement et artistiquement. Et vous gouvernements africains vous faites quoi, bordel ?

Extrait de *M'appelle Mohamed Ali*, de Dieudonné Niangouna, lu par Etienne Minoungou, *Récréâtrales*¹⁸ Ouagadougou, 2014.

Ce chapitre discute de la notion de patrimoine pour en délimiter les contours, puis ouvrir la définition à partir de la ville de Douala. Je reviendrai donc sur la notion de patrimoine et l'appréhension que l'on peut en faire sur mon terrain de recherche. J'analyserai les textes diffusés par les institutions internationales, leurs usages et leurs lectures par les organes décisionnels nationaux ou locaux.

Je replacerai ensuite la notion de patrimoine dans le contexte, plus large, des politiques culturelles. Il s'agit de contextualiser l'émergence de la notion de patrimoine dans les villes du Sud, et de faire un état des lieux des politiques culturelles auxquelles le patrimoine appartient.

¹⁸ Les *Récréâtrales* est l'un des festivals de théâtre les plus attractifs du continent africain. Quatre compagnies de théâtre burkinabées se rassemblent sous l'appellation du Cartel pour le produire. Bien que souhaitant être un espace de création pour le continent avant tout, les *Récréâtrales* sont largement soutenues par la coopération internationale. De nombreux théâtres européens viennent y acheter des pièces pour leurs programmations à venir.

1. Appréhension de la notion de patrimoine à partir du terrain

Dans cette section, j'étudierai l'utilisation de la notion, depuis les textes jusqu'à mon terrain. La circulation de la notion, dans le temps et dans l'espace, a conduit à un élargissement du sens de celle-ci. Cette notion est ainsi aujourd'hui adaptée à tout un ensemble de pratiques qui englobent l'objet, mais aussi le processus de patrimonialisation. Je montrerai dans cette section comment j'utiliserai la notion de patrimoine pour la ville de Douala.

1.1. Le patrimoine dans les sciences humaines et sociales : de l'objet au processus

Cette sous-section est un état de l'art non exhaustif de la recherche en sciences humaines et sociales sur le patrimoine. La notion touche néanmoins nombre de disciplines (droit, sciences de l'environnement, génétique, etc.) à partir desquelles il serait également intéressant de travailler. Pour les besoins de cette recherche, cette partie vise à travailler autour de la notion telle que construite dans le Nord, (plus particulièrement à partir de(s) monde(s) francophone(s)), et réinterprétée à l'international, et plus spécifiquement au Sud. Je reviendrai sur la définition de la notion de patrimoine, notion constamment redéfinie dans les sciences humaines et sociales. Je montre que la notion a connu un élargissement de son sens, d'abord par une construction passant de la sphère privée, héritage du père, à la sphère publique et à une mise en pratique à l'échelle des politiques publiques. Je démontre enfin que sa circulation au Nord comme au Sud permet de la rediscuter. Cette sous-section me permet donc de revenir sur la notion de patrimoine, et d'ouvrir une discussion autour de cette notion à partir de la ville de Douala. Ce travail doctoral propose d'ailleurs une redéfinition par rapport à mon terrain de recherche, de son début à sa fin.

La notion de patrimoine s'est construite dans le monde occidental. Elle existe de façon préalable depuis l'Antiquité pour désigner le legs, l'héritage du père. En Europe, les prémices de la notion telle que nous la concevons aujourd'hui apparaissent déjà au Moyen Age, avec l'idée de sauvegarder des objets de valeur : ceux-ci sont liés au « fait religieux » ou au « fait monarchique » (Chastel et Babelon 1994). Cette logique s'amplifie au début de la Renaissance avec la constitution de collections artistiques princières en France et en Italie. L'émergence de la notion de patrimoine dans le monde occidental est d'ailleurs généralement datée au début de

la Renaissance, période durant laquelle les objets du passé provoquent de l'intérêt, avec la reconnaissance, voire la production, d'une valeur historique et esthétique.

Ce travail doctoral ne traitera pas du patrimoine dans la sphère privée, au sens d'héritage du père, mais du patrimoine dans la sphère publique, soit de l'objet reconnu pour ses valeurs historiques et esthétiques après avoir traversé le temps. La production du patrimoine comme d'un instrument de mise en avant des valeurs d'une société est fortement politique. Que préserve-t-on pour faire patrimoine ? Quel(s) projet(s) politique(s) le patrimoine porte-t-il ? Il s'agit alors de rassembler des œuvres d'art en raison de leur intérêt pour la nation, de leur valeur esthétique et historique, ajoutant ainsi un nouveau sème à la notion : son caractère de bien commun pour les individus à l'échelle nationale. « La bibliographie s'attache à remonter jusqu'aux premiers emplois du terme, à l'époque révolutionnaire. La première occurrence serait dans un discours de François Puthod de Maison-Rouge devant l'Assemblée nationale en 1791 : « L'orgueil de voir un patrimoine de famille devenir un patrimoine national ferait ce que n'a pas pu faire le patriotisme ». Le propos de François Puthod de Maison-Rouge met déjà en évidence ce passage du terme de la sphère privée à la sphère publique. » (Hégarat 2015 : 7).

Le patrimoine devient un enjeu des politiques publiques nationales dont il faut assurer la gestion. A l'échelle européenne, la construction des États nations, au XIXe siècle, marque la prise de conscience de l'importance du patrimoine dans le processus de construction nationale (Gravari-Barbas et Guichard-Anguis 2003). La Première et la Seconde Guerre mondiale ont mobilisé l'opinion autour de la destruction de bâtiments historiques. Cette institutionnalisation va marquer de nouvelles évolutions de la notion : « le double abandon de l'ancrage patriotique et de l'exclusivité de la haute culture » (Grangé et Poulot 1997 in Hégarat 2015 : 5). Jacques Limouzin et François Icher, eux, mettent en lumière l'autonomisation du public par rapport aux institutions de tutelle : « Après une période où sa préservation est le fait d'une élite culturelle, l'État s'empare du patrimoine pour en faire un instrument d'unification de la nation avant que les populations ne se le réapproprient » (Limouzin et Icher 2008 in Hégarat 2015 : 5).

Ainsi le patrimoine devient un enjeu politique, et sa préservation, sa valorisation, sa transmission, des instruments de légitimation. Il faut replacer l'objet dans son contexte historique, et définir sa fonction sociétale avant d'assurer la transmission de ce savoir à l'individu ou au groupe. Concomitamment, le sens de la notion s'élargie, puisque les inventaires

de bien nationaux ne concernent plus seulement le bâti et la propriété, mais également les biens accumulés en leur sein : peintures, objets d'arts, etc. (Hégarat 2015 : 3).

Le patrimoine glisse de la sphère nationale à la sphère internationale lorsque la gestion étatique de l'objet est supplantée par de grandes organisations internationales. Après les traumatismes de la Seconde Guerre mondiale, les pays du Nord s'investissent dans la protection des biens culturels, notamment avec la *Convention du patrimoine mondial de l'UNESCO* en 1972. Désormais, la préservation du patrimoine est présentée comme une obligation morale nécessitant une intervention dans toute situation qui aboutirait à la détérioration ou à la disparition de biens jugés nécessaires à l'humanité.

Suite à la circulation de la notion de patrimoine à l'échelle internationale, ses catégories d'appréhension se multiplient, pour regrouper de multiples éléments constitutifs de la diversité culturelle mondiale et couvrir des zones géographiques de plus en plus larges. Tout, ou presque tout, peut maintenant faire l'objet d'une patrimonialisation : ensembles architecturaux, sites archéologiques, modèles urbains, statues et tableaux, danses, chants et contes ou encore pratiques culinaires. Ainsi, en 2008, Olivier Poisson, conservateur général du patrimoine et inspecteur général des Monuments Historiques, rendait compte de l'éclatement complet de la notion : « Tout est potentiellement patrimoine parce que tout est chargé de sens, parce que tout a été construit, aménagé, ouvrage, repris, modernisé, refait selon des valeurs humaines qui sont susceptibles, aussi, d'être les nôtres. Le passé est mort, et ne subsiste que dans notre esprit. Seule notre mémoire le fait vivre, attachée à des lieux, à des objets, à des œuvres qui restent sous nos yeux et qui l'interroge. » (Limouzin et Icher 2008 in Hégarat 2015 : 8).

A compter de cette période, le patrimoine fait l'objet d'un investissement inédit, il est présenté comme une opportunité de développement dans un contexte de concurrence accrue entre les territoires. Production sociale à finalité idéologique, politique et économique (Di Méo 2007), le patrimoine devient un outil des politiques urbaines. Il soutient des lectures de la ville, des appropriations, des revendications. « [...] Le patrimoine est devenu aujourd'hui un phénomène d'actualité vive, excédant largement le cercle des spécialistes, libéré du monopole d'État, se développant hors de son terreau occidental d'éclosion, et qui tend à englober, par sa capacité de fixation (objet, monument, lieu, pratique culturelle, être vivant...), les formes complexes et plurielles d'objectivation d'un passé-présent ou d'un « déjà-là » : tradition, mémoire, histoire, culture, environnement, etc. » (Tornatore 2010 in Hégarat 2015 : 5). Il est

producteur de mémoire et producteur d'identité par sa capacité à produire un marquage symbolique de l'espace (Bulot et Veschambre 2006). Cependant, si le patrimoine est un instrument essentiel de construction de la légitimité d'acteurs sociaux et de groupes sociaux, il est donc également producteur d'inégalités sociales (Lévy et Lussault 2000).

Le patrimoine devient le lieu de revendications identitaires et de concurrence pour l'accès à l'espace et pour l'affirmation d'une histoire. De nombreux chercheurs rappellent que cette affirmation est d'autant plus importante dans un monde en pleine mutation, où le désir de mémoire est plus que jamais d'actualité. Par ces revendications, mais également par le flou d'une notion qui n'a cessé d'étendre ces contours en acceptant sa définition par une pluralité d'acteurs de plus en plus large, tout est devenu patrimoine. « Les contours très larges de la notion peuvent rendre la tâche plus complexe au chercheur, tout comme la banalisation du terme. On voit ainsi un glissement du terme « patrimoine » vers un autre sens : il se met à désigner tout ce qui fonde l'identité (culturelle) d'un lieu, d'un site, d'un peuple (en plus de l'héritage), sinon tout ce qui évoque le passé. Le terme est devenu tellement englobant qu'il se substitue à d'autres, en particulier hors du monde universitaire. La direction des patrimoines s'est dotée depuis 2001 d'une revue annuelle (puis biannuelle) où publient des professionnels du patrimoine, dont les numéros thématiques dressent un état des lieux des différents champs, tant de la recherche que des sources. La revue reflète la confusion contemporaine autour du terme de patrimoine, devenu tellement englobant qu'il peut être appliqué à tous les domaines de la création et à tout type de document. » (Hégarat 2015 : 9).

Formellement, le patrimoine est donc la résultante du triple processus – transmission, préservation, gestion –, qui donne à un objet le statut de repère culturel pour un individu ou pour un groupe. Le processus de patrimonialisation se produit à toutes les échelles et sous de multiples formes : l'héritage au sein de la famille, les rituels dans une communauté, la mise en valeur des biens nationaux, la protection de sites à l'échelle internationale, etc. Pourtant, « définir le concept de patrimoine, c'est s'attaquer à une notion par essence extensive et fluctuante, non seulement dépendante de la sensibilité des individus, mais aussi de celle de la société qu'ils constituent. Des sensibilités parfois contradictoires, voire carrément antagonistes, qui s'enrichissent l'une de l'autre, s'influencent, se modifient au fil du temps, mais convergent pour dresser l'inventaire de ce qu'une génération va – doit, devrait ? – léguer aux générations suivantes » (Cougrand *in* Amougou 2011 : 7). Finalement, cette définition comme toute définition, est un instantané des contours de la notion à un instant donné (Hégarat 2015).

Si tous les auteurs sont d'accords pour définir cette notion comme extensive, large ou vague, certains ne s'arrêtent pas à son apparent caractère insaisissable. « Plus simplement, qu'il s'agisse d'une maison ancienne, d'un site industriel, de ruines archéologiques ou qu'il s'agisse d'une performance de danse, d'histoires orales ou de contes traditionnels, nous avons affaire à la même chose. Et ce à quoi nous sommes confrontés, ce que nous traitons, ce qu'est le patrimoine, c'est la performance et la négociation de la mémoire, de l'identité et du sens de l'espace. » (Smith 2011 : 10). Ainsi, des chercheurs décident de définir le patrimoine directement non comme une chose, une place, mais comme « un moment, un processus culturel marqué par la négociation culturelle et sociale » (Smith 2011 : 10). Le sociologue Emmanuel Amougou déplace lui aussi le regard de l'objet à l'acte : « La patrimonialisation pourrait ainsi s'interpréter comme un processus social par lequel les agents sociaux (ou acteurs si l'on préfère) légitimes entendent, par leurs actions réciproques, c'est-à-dire interdépendantes, conférer à un objet, à un espace (architectural, urbanistique ou paysager) ou à une pratique sociale (langue, rite, mythe, etc.) un ensemble de propriétés ou de « valeurs » reconnues et partagées d'abord par les agents légitimés et ensuite transmises à l'ensemble des individus au travers des mécanismes d'institutionnalisation, individuels ou collectifs nécessaires à leur préservation, c'est-à-dire à leur légitimation durable dans une configuration sociale spécifique. », (Amougou 2004 : 25 - 26).

Pourtant, cet acte de patrimonialisation, comme le rappelle le géographe Vincent Veschambre, n'est pas équivalent, puisque « toutes les revendications patrimoniales n'aboutissent pas et tous les patrimoines reconnus ne se valent pas » (Veschambre 2007 : 3). Les études comparatives entre zones géographiques, groupes d'acteurs, projets, etc. prennent alors tout leur sens. Les différentes conceptions du patrimoine nous renseignent sur le positionnement de groupes dans l'espace urbain et dans la hiérarchie sociale. Le patrimoine devient entre autres le nœud d'observation de pratiques politiques pour l'affirmation identitaire, à des fins de captations économiques ou de logiques foncières.

Dans ce travail, j'envisage le patrimoine comme un processus de sélection et de valorisation d'éléments culturels par une élite ayant accès et jouant sur différentes échelles spatiales : l'échelle urbaine, avec un recours à la commune, l'échelle nationale, avec un recours au gouvernement, et l'échelle internationale avec le recours à la notion de patrimoine mondial

des institutions internationales, telle que l'UNESCO. Je continuerai cette démonstration en revenant sur le contexte international d'utilisation de la notion.

1.2. Production occidentale d'un patrimoine mondial ?

Cette sous-partie permet de questionner le rôle d'institution internationale comme l'Unesco dans la définition de la notion. Je questionne la manière dont est utilisée la notion à des échelles locales, et la façon dont s'applique le modèle en circulation. Je rappelle ici que la notion d'authenticité, souvent accolé à celle de patrimoine, peut créer des espaces « hors-du-temps », des espaces vitrines ne correspondant pas aux attentes des populations.

Les Nations unies, réunies à Paris du 17 octobre au 21 novembre 1972 pour l'Éducation, la Science et la Culture, adoptent le 16 novembre la *Convention du patrimoine mondial* concernant la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel. Le patrimoine culturel est, selon le texte, constitué des monuments, d'ensembles, de sites ; le patrimoine naturel par des monuments naturels, des formations géologiques et physiographiques et des sites naturels.

Les États parties proposent puis désignent des biens dans le cadre de cette Convention. Cent quatre-vingt-treize États ont ratifié la *Convention du patrimoine mondial*, dont le Cameroun en décembre 1982. A l'heure actuelle, le Cameroun a deux sites inscrits à la carte du patrimoine naturel : la réserve de faune du Dja depuis 1987 ; le trinational de la Sangha depuis 2012 au point de rencontre du Cameroun, du Congo et de la République Centrafricaine. Les programmes dans lesquels sont impliqués le pays sont des programmes de préservation de la flore et de la faune, notamment dans le cas de la biodiversité du bassin Congo. Pourtant les bien soumis à la Liste indicative (que le Cameroun entend soumettre à l'inscription) sont majoritairement désignés comme patrimoine culturel (figure 8 et 9).

The Takamanda National Park	2018	Naturel
La Grande Case de la Chefferie traditionnelle des Grassfields	2018	Culturel
La Chefferie de Bafut	2018	Culturel
Le Parc National de Campo-Ma'an	2018	Naturel
La partie camerounaise du Lac Tchad	2018	Mixte
La Tour de Goto Goulfey	2018	Culturel
Le Complexe des Parcs Nationaux de Bouba Bek et de Nki	2018	Naturel

Le Lamidat de Rey-Bouba	2018	Culturel
Le Parc National de Bouba Ndjidda	2018	Naturel
Le Parc National de Korup	2018	Naturel
Le Parc National de Waza	2018	Naturel
Le paysage culturel de Diy-Gid-Biy	2018	Culturel
Le paysage culturel des chutes de la Lobe	2018	Mixte
Le Port d'esclaves de Bimbia et ses sites associés	2018	Culturel
Le Site archéologique de Shum Laka	2018	Culturel
Les gravures rupestres de Bidzar	2018	Culturel
Les mégalithes de Djohong	2018	Culturel
Les mégalithes de Saa	2018	Culturel
Les tunnels ferroviaires de Njock	2018	Culturel
Paysage culturel du lac Tchad	2018	Mixte

Figure 8 : Liste indicative des 20 biens que le Cameroun souhaite voir inscrits sur la Liste du patrimoine mondial par le Cameroun suite à la dernière révision du 07/12/2018¹⁹.

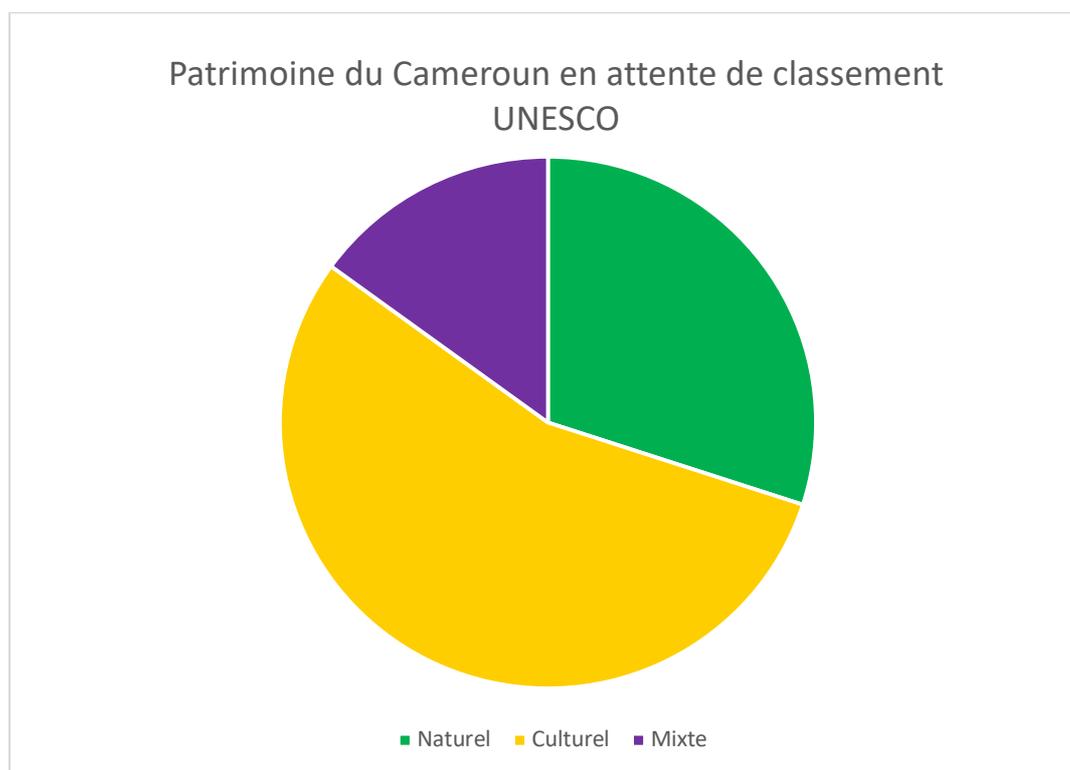


Figure 9 : Graphique des biens demandant à être inscrits sur la Liste du patrimoine mondial par le Cameroun sur le site de l'UNESCO suite à la dernière révision du 07/12/2018.

¹⁹ Site officiel de l'UNESCO : <https://whc.unesco.org/fr/listesindicatives/state=cm> consulté le 9 juillet 2019.

A la suite de la *Convention du patrimoine mondial* (1972), se succèdent la *Recommandation pour la sauvegarde de la Culture traditionnelle et populaire* (1989), la *Proclamation de chefs d'œuvres du patrimoine oral et immatériel de l'humanité* (1999) et enfin, après de nombreuses discussions et contestations, notamment au sein de la communauté scientifique, en 2003, la *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*. Selon les auteurs Skounti et Tebbaa, la *Convention du patrimoine mondial* a engendré des enjeux économiques, politiques et juridiques forts, mais aussi de maintes dérives. De même, les débats et les polémiques sur les programmes et sur les textes de sauvegarde concernant le patrimoine culturel immatériel sont le fait de la complexité de la notion et notamment de son versant immatériel (Skounti et Tebbaa 2011).

Cette seconde Convention réaffirme l'importance du patrimoine immatériel pour la diversité culturelle et le développement durable. Il est entendu par « patrimoine culturel immatériel les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire – ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés – que les communautés et les groupes et, le cas échéant les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature, de leur histoire et leur procure un sentiment d'identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine. Aux fins de la présente Convention, seul sera pris en considération le patrimoine culturel immatériel conforme aux instruments internationaux existants relatifs aux droits de l'homme, ainsi qu'à l'exigence du respect mutuel entre communautés, groupes et individus, et d'un développement durable. » Le Cameroun a ratifié cette *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* en octobre 2012, et, comme dans le cadre de la première, les États parties s'engagent à désigner et faire respecter les termes de la Convention pour le patrimoine culturel immatériel inscrit.

Ces conventions sont toutes deux désignées par l'UNESCO comme des outils normatifs et agissent comme des institutions régulatrices du patrimoine international, préservant le respect des droits de l'homme et du développement durable dans la lignée de la *Convention des Droits de l'Homme* de 1948. Elles appartiennent donc au système de valeurs post Seconde Guerre mondiale et donne aux sites, espaces, monuments ou pratiques, le label de Patrimoine mondial.

La plus-value touristique et économique de ce label est une préoccupation plus ou moins récente des États dont les agents délégués constituent des dossiers soumis à l'inscription. Ainsi, l'action d'uniformisation de l'UNESCO ne se fait pas seulement sur les sites, espaces, monuments et pratiques déclarés ou en attente, mais à partir des conceptions des agents de l'État, décideurs, communautés, groupes ou individus souhaitant bénéficier du label. C'est ce qu'exprimait Didier Nativel à la fin d'une conférence sur le patrimoine (2016) lorsqu'il affirmait, « *tout le monde parle de l'UNESCO, tout le monde répond aux critères de l'UNESCO. L'organisation est présente partout, mais avez-vous déjà croisé l'UNESCO sur vos terrains ? Moi, jamais.* ».

S'il est intéressant de rappeler l'impact de cette institution et de ces textes sur l'évolution juridique de la notion de patrimoine, l'UNESCO n'est pas l'acteur majeur des processus de patrimonialisation au Cameroun. A l'échelle nationale, des acteurs locaux cherchent à sauvegarder un patrimoine dit « traditionnel » autour duquel ils construisent et réinventent leurs communautés. Depuis plusieurs décennies, le Royaume Bamoun, à l'initiative de son Sultan et d'élites urbaines originaires de Foumban, est un acteur fort de la préservation du patrimoine. La visite du Palais, la construction (actuellement en cours) d'un musée remplaçant l'ancien, situé jusqu'à présent au cœur du palais, et la visibilité internationale de son festival traditionnel, le *Nguon*, en font un exemple à l'échelle du pays. Il rappelle que la mise en patrimonialisation implique des acteurs à de nombreuses échelles spatiales : le Ministère de la Culture à l'échelle nationale et des acteurs locaux (dans ce cas une autorité coutumière ayant déjà ses propres politiques culturelles et ses propres visées politiques).

Cette ouverture de la notion, de ce qu'elle incorpore, mais également des aires géographiques qu'elle couvre, ne se fait pas sans critiques dans le monde de la recherche. Comme je l'ai mentionné précédemment, après la Seconde Guerre mondiale, les valeurs de préservations portées par des instances supranationales s'étendent à de nouvelles aires géographiques. Ces instances ou ces institutions traduisent les volontés de « penser un gouvernement mondial » pour la culture. Cette idée force s'accompagne de l'idéal de « civilisation mondiale » et de « culture mondiale ». Chloé Maurel, rappelle que les intellectuels – notamment membres de l'École de Chicago –, des artistes et des scientifiques majoritairement aux États-Unis et en Europe qui forment ensemble cette vision universaliste dans l'entre-deux guerres, seront très souvent associés à l'UNESCO et à sa création en 1945. « Ainsi, l'Unesco nouvellement créée ambitionne de jouer, en matière culturelle, le rôle d'un gouvernement

mondial, donc de devenir une sorte de « ministère mondial de l'Éducation et de la Culture » » (Maurel 2010 : 8).

Comment peut être reçu ce « gouvernement mondial » dans le Sud, notamment en Afrique subsaharienne ? Ce projet, et les instances supranationales qui en découlent, s'inscrivent dans une fabrique de l'histoire à partir du Nord. Bien que la Seconde Guerre mondiale soit un évènement majeur pour nombre de pays africains, dont le Cameroun, ces pays ne sont pas inscrits dans le processus de création de ce gouvernement mondial. De même, le manque de reconnaissance d'une histoire globale (entre autres le blanchiment des troupes de 1945) introduit un rapport complexe avec les institutions de 1945²⁰.

A partir de ce constat, les valeurs qui aboutissent à la création de la *Convention du patrimoine mondial* sont moins légitimes, ou du moins résonnent non sans dissonance dans d'autres contextes. Comment suivre et adhérer aux valeurs de paix et d'universalité de l'après 1945, lorsque l'on a été exclu des évènements qui ont appelé à créer ces institutions ? Peut-on faire commencer un processus d'uniformisation culturelle à partir de l'après-guerre en omettant une histoire de conquêtes coloniales qui était déjà une histoire globale et culturelle ?

De plus, l'œuvre d'une défense des biens culturels à l'échelle supranationale entre dans un rapport concurrentiel, parfois conflictuel, avec les récits nationaux. D'une part, ce qui apparaît comme objet de préservation et de patrimonialisation selon les normes internationales s'inscrit dans un contexte aux échelles nationale et locale qui peut être différent. « Les contextes régionaux dans lesquels émerge l'intérêt pour ce patrimoine [le patrimoine du Sud] sont souvent très peu comparables avec les conjonctures qui ont vu naître et évoluer la notion de patrimoine en Occident. » (Kadi, Ouallet, et Couret 2005 : 4).

D'autre part, la question de l'investissement en termes de moyens humains et financiers pour déposer un dossier sur la liste de l'UNESCO implique déjà un déséquilibre entre États partis dans le processus de désignation du patrimoine. Seul des acteurs politiques et économiques forts peuvent prétendre participer à la labellisation. « 1052 sites sont, en ce jour de novembre 2016, classés. Ils concernent 165 États parties. 165 sur les 192. Il n'est donc pas

²⁰ Je parlerai de cette période et de la réception des monuments à la mémoire des personnages de la Seconde Guerre mondiale à Douala dans le chapitre 2, section 1, sous-section 1.3.

besoin de regarder très longtemps la carte de ces sites pour faire le constat de leur inégale répartition. En 2015, les vingt pays les plus « sîtés », en l'occurrence ceux qui ont plus de 11 sites, (dont l'Italie, la Chine, l'Espagne, etc.) concentraient encore près de 50 % des classements. Dès lors, la question ne cesse d'animer les réflexions de l'Unesco, ne serait-ce que parce qu'elle interroge la crédibilité de cette instance et de son invention : si la mémoire patrimoniale est bien internationale, est-elle, pour autant, mondiale, autrement dit est-elle suffisamment partagée pour que chaque État partie puisse s'y reconnaître ? » (Lazzarotti 2017 : 11).

L'intérêt des chercheurs pour les études des processus de patrimonialisation dans les pays du Sud prend son essor dans les années 2000. La circulation d'un modèle du Nord dans le Sud est surtout décrite de façon critique, notamment pour sa circulation sous la forme de projets standardisés. En 2011, Skounti montre que la sélection comme patrimoine immatériel mondial introduit une « distorsion » entre l'échelle globale et celle locale, en créant un espace « déterritorialisé », dorénavant rattaché différemment à la localité et à ceux qui l'ont produit (Skounti et Tebbaa 2011). Ainsi, ce phénomène de préservation s'apparente plutôt pour Skounti à un processus de désappropriation d'un référent culturel. Ce phénomène, évoqué parfois comme une standardisation de l'espace, crée une sorte « d'illusion authentique », amenant le voyageur à retrouver sur son chemin des « espaces authentiques » aux critères semblables. L'irruption du patrimoine dans les plans d'aménagement des villes du Sud se fait majoritairement sous l'égide de l'UNESCO ou lors de partenariats variés avec les villes du Nord. La notion de patrimoine est normalisée, les discours des décideurs et des acteurs institutionnels s'y référant restent assez homogènes, les projets sont standardisés.

L'application de modèles culturels du Nord ne fait pas sens pour l'ensemble de la population. Les pratiques d'inventaire, de classement, de valorisation et de réhabilitation appliquées pour le patrimoine des villes du Sud concourent souvent à la mise en avant d'un « patrimoine discordant », manquant de cohérence par rapport au contexte spatial ou historique (Guinard 2011). En Afrique de l'Ouest, la conservation du patrimoine de l'époque moderne implique la mise en valeur du bâti de la période coloniale dans les quartiers centraux (Kadi, Ouallet, et Couret 2005). L'incorporation de ces legs urbains ou architecturaux du XIXe siècle dans les plans d'aménagement est en désaccord avec d'autres volontés patrimoniales, comme celles des élites ou plus généralement des habitants. Les projets culturels proposés par les

pouvoirs publics échouent souvent à remporter l'adhésion des populations, paralysant le processus de transmission ou de préservation.

1.3. L'exemple du Cameroun

Les deux sous-parties précédentes – de définition et d'adéquation entre les échelles géographiques (internationales, nationales et locales) –, me permettent d'introduire dans cette section l'exemple du Cameroun.

L'archéologue Germain Loumpet date le début d'une conscience patrimoniale au Cameroun aux années 1970, avec le rachat d'une statue rituelle par le gouvernement camerounais aux États-Unis et son rapatriement dans le pays d'origine. « On découvrit le patrimoine et son intérêt et, tour à tour, on se mit à réclamer le retour de pièces emblématiques attribuées au patrimoine culturel comme le trône du Roi Njoya à Berlin ou telle proue de pirogue appartenant à tel Chef Douala. Le retour [de la statue] *Afo Akom* de physique et géographique qu'il était, entraînait corrélativement un retour symbolique et spirituel vers soi, dévoilant les prémisses d'une conscience patrimoniale bien que confuse, au moins résolument encore cantonnée aux limites d'une entité culturelle propre à chacun. » (Loumpet 2003 :8).

En 1982, comme indiqué précédemment, le Cameroun ratifie la *Convention de l'UNESCO sur la protection et la valorisation du patrimoine mondial culturel et naturel*. La jeunesse des politiques publiques dans le domaine du patrimoine s'explique de multiples manières. Au Cameroun, il faut attendre la création du Ministère de la Culture dans les années 1990, puis la création de la direction du patrimoine en 1993, pour voir la notion réinvestie dans les mécanismes institutionnels. L'intérêt pour la chose patrimoniale se développe lentement et atteint la sphère institutionnelle avec la loi du 30 juillet 1991. « La protection du patrimoine culturel et naturel national est assurée par l'État. Les collectivités publiques locales, associations et tiers intéressés participent, le cas échéant, à la mise en œuvre des actions y afférentes²¹. » Selon Germain Loumpet, le patrimoine mobilier conventionnel au Cameroun comprend alors « l'ensemble des objets et documents archéologiques, ethnologiques et historiques rassemblés pendant la période coloniale dans des structures publiques de dépôts ou de présentation comme les Musées IFAN de Douala, Foumban, et Maroua et les dépôts

²¹ Art. 1 de la loi n°91/008 du 30 juillet 1991 portant sur la protection du patrimoine culturel et naturel national.

Campbell à Bamenda ; les réserves de fouilles archéologiques à Logone Birni, Garoua et Yaoundé confiées au Ministère de la Recherche scientifique après la fermeture de l’Institut des Sciences Humaines ; les collections d’inégale importance dans les trésors des chefferies en particulier des *Grassland* du Cameroun. » (Loumpet 2003 : 10).

La sauvegarde du patrimoine rencontre des obstacles. Le patrimoine est protégé par des dispositions légales mais dans les faits sa gestion n’est pas assurée. La faiblesse organisationnelle des services de la direction du patrimoine, leur manque d’équipement et de personnel, leur manque de financement et leur absence de formation en matière de protection et de sauvegarde du patrimoine explique l’échec de nombreux projets. Les initiatives s’arrêtent souvent au moment de la réalisation en raison du manque de moyens. Beaucoup reste à faire, formation d’un personnel qualifié disposant d’un matériel spécialisé. Le budget alloué au Ministère de la Culture récolte les derniers fonds au moment de l’attribution des allocations, et son poids est très faible bien que la situation s’améliore d’année en année.

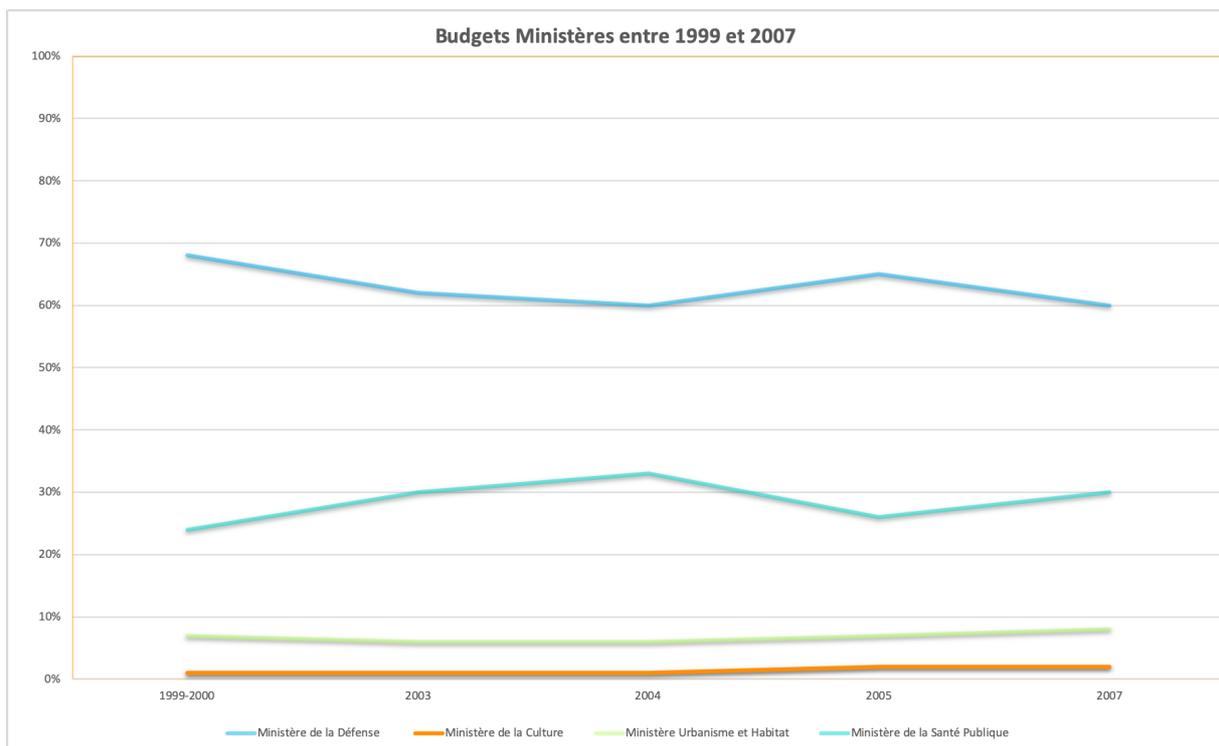


Figure 10 : Budgets du Ministère de la Culture.

D’après les tableaux de la répartition des budgets des Ministères de la Défense, de la Culture, de l’Habitat et de la Santé Publique du Cameroun entre 1999 et 2007, données de la CUD, 2009.

Le budget du Ministère de la Culture comprend toute la gestion du fait patrimonial dans le pays, les collectivités territoriales décentralisées n’ayant pas de dépenses allouées au patrimoine dans leur budget.

La loi n°2013/003 du 18 avril 2013 prend en compte la notion de patrimoine culturel

immatériel. Les biens culturels immatériels sont définis comme « tout événement, représentation, style, expression et pratique ainsi que les instruments, objets, artefacts, personnages et/ou espaces culturels qui leur sont associés, fondé sur les croyances, les connaissances et les savoir-faire de communautés, de groupes ou d'individus²² ». Le Cameroun adopte une définition très étendue des biens culturels immatériels comprenant entre autres les fêtes militaires, la gastronomie, les catharsis et les savoirs traditionnels. Aucun élément n'a encore été inscrit sur cette liste.

En amont des processus de patrimonialisation institutionnels de Douala, la période d'étude de cette thèse, s'inscrit dans un temps où la ville est passée à un brusque réinvestissement de la question du patrimoine par les acteurs de la sphère internationale. Les politiques culturelles de façon générale connaissent les mêmes tendances, alors que Délégué Régional à la culture pour le Littoral évoquait en 2011 le désintérêt total, le manque de moyens d'actions et d'aires de compétences de sa délégation (Délégué Régional à la culture pour le Littoral, Douala, 2011).

Le gouvernement de la ville de Douala est constitué d'une multiplicité d'acteurs en charge de l'aménagement des quartiers. D'un côté, les pouvoirs sont structurés de manière verticale. Ce sont, au sommet de la hiérarchie : la structure politico administrative représentée par les ministères, les services déconcentrés, le Délégué du gouvernement à la communauté urbaine (CUD) nommé par le président de la République, les préfets et les sous-préfets. De l'autre, la structure représentative et plus horizontale : à savoir les maires élus, les chefs de quartier puis de bloc, nommés par la préfecture, qui représentent les relais administratifs les plus proches des populations.

À Douala, les premiers projets de préservation du patrimoine sont initiés par l'État et par la Communauté urbaine de Douala, principal organe de décision dans la ville. Pourtant, faute de moyens nécessaires à leur mise en application, ils n'ont pas abouti. L'angoisse de l'urbanisation rapide et l'ouverture de la ville sur le monde poussent de nombreux acteurs locaux à élaborer aussi leur propre réflexion sur l'histoire et la mémoire urbaine, afin de prendre part aux débats sur les processus de renouvellement de la ville. Des acteurs s'emparent de ces questions à l'échelle locale et à celle supranationale. Dans le même temps, d'autres modes de

²² Art. 2 de la loi n°2013/003 sur le Patrimoine Culturel Immatériel.

transmission culturelle ont souvent plus d'impact sur les populations. Les objets culturels « producteurs de continuité » (Davallon 2006) peuvent aussi se constituer autour d'évènements, de représentations, faire appel à l'éphémère.

La notion de patrimoine entre dans le domaine public au moment où les objets de culture deviennent considérés comme des repères pour leur valeur historique et esthétique. A partir de ce moment, toute une série de pratiques se mettent en place pour sa gestion : il faut préserver les lieux, les objets, les pratiques, pour transmettre des valeurs validées par le temps et par des élites politiques. A toutes les échelles, des acteurs entrent en jeu, s'appuient sur des textes juridiques de plus en plus nombreux, qui font de la préservation du patrimoine une obligation morale. Le patrimoine devient un enjeu identitaire, le lieu de préservation de certaines mémoires, de certains usages des lieux. Le processus de patrimonialisation devient donc en soi un objet d'étude géographique, révélant des catégories d'acteurs œuvrant pour la légitimation d'un patrimoine, d'une mémoire et révélant des stratégies de négociations urbaines. Finalement, et comme l'affirment plusieurs chercheurs sur cette question ces dernières années, je pose l'hypothèse selon laquelle ce qui fait patrimoine réside dans le processus lui-même tel qu'étudié. Le patrimoine « ne peut être utilement caractérisé simplement comme une chose, une place ou même un évènement, mais, au contraire, il devrait être conçu comme un moment ou un processus de la négociation culturelle et sociale. » (Smith 2011 :10). Ces dynamiques sont particulièrement intéressantes à étudier à Douala car la ville ne bénéficie pas encore de patrimoine labellisé. C'est la concurrence des propositions et des revendications culturelles d'acteurs, qu'ils les revendiquent ou non comme « patrimoine », qui m'intéresseront pour une étude des politiques de patrimoine dans une ville qui entre dans une phase de patrimonialisation. Ainsi, l'étude commencera des prémices de la question (2010) – avec, au départ, un apparent désintérêt des pouvoirs publics pour le patrimoine -, que je qualifierai plutôt, à l'instar de Sinou, de marque de résilience à une l'histoire coloniale (Sinou 2005). Elle se finit aujourd'hui (2019) au moment où les pouvoirs publics portés par la coopération et les bailleurs de fonds réinvestissent la question.

Pour résumer, l'utilisation politique de la notion de patrimoine dans le contexte camerounais commence donc dans les années 1990, marquée par cette volonté de rachat et de rapatriement d'une statuette rituelle. La question patrimoniale au Cameroun est indissociable de la question des objets d'art, de leur préservation et de leur gestion. Ainsi, il faut aussi étudier

les politiques culturelles à partir des pays du Sud et du Cameroun, pour englober, sous la notion de patrimoine, l'acception artistique qui lui est intrinsèquement liée.

2. Les enjeux des politiques culturelles au Sud

Dans cette seconde section, c'est l'état des lieux des infrastructures et des politiques culturelles qui est abordé sous le prisme du Sud. En effet, le patrimoine vient s'insérer dans un système complexe de partenariats et de financements qui définissent un contexte de création culturelle. Cette étape de la démonstration continuera de contextualiser l'étude, et de donner des pistes de réflexion sur le lien entre patrimoine, art et culture par rapport à la mise en patrimonialisation dans la ville de Douala. Je montrerai également les relations entre les pays du Nord et les pays du Sud dans la gestion de la sphère culturelle. Puis, je relèverai les effets territoriaux des politiques culturelles nationales.

2.1. Patrimoine et tourisme

Dans cette sous-partie, je reviens sur la fabrique d'intérêts patrimoniaux par l'autre en discutant les liens entre le patrimoine et le développement d'un tourisme tourné vers l'autre sur le continent africain.

Pour développer un raisonnement sur les questions de culture à partir du Sud, il importe de comprendre la façon dont la science, la conquête, mais aussi le tourisme, via la visite d'un site patrimonial ou la fabrique d'intérêt patrimoniaux commence au Sud. Ainsi, je montrerai que la culture a un lien avec certaines théories développementalistes jusqu'aujourd'hui. Le développement économique reste l'enjeu majeur de l'utilisation du patrimoine, prôné par de nombreux acteurs, puis érigé en doctrine de l'aide au développement. Dans cette section, je reprends une définition du patrimoine qui revêt un aspect plus économique que culturel.

Il faut donc, pour comprendre les évolutions du patrimoine, passer également par la compréhension de l'évolutions des pratiques touristiques, en envisageant le tourisme dans sa manière d'appréhender le monde par rapport à l'autre, aussi bien pour en parler que pour le construire. Les interactions coloniales ont favorisé la construction d'espaces et d'imaginaires touristiques. Ces imaginaires touristiques circulent à l'échelle planétaire et encouragent la naissance de pratiques touristiques. La question de l'authenticité des objets, des pratiques, de

l'expérience africaine naît et doit se conformer aux écrits coloniaux. Les touristes sont invités à assister aux représentations organisées par les administrations coloniales et favorisant les discours sur la mission civilisatrice de l'œuvre coloniale des métropoles. L'activité touristique ne cesse de progresser tout au long de la période coloniale, passant de quelques centaines de voyageurs dans les années 1920, à quelques milliers dans la décennie 1950. Parallèlement à cet engouement relatif pour les voyages en Afrique, une impulsion est donnée par l'administration coloniale avec la publication des premiers guides, comme ceux réalisés sous l'égide du gouvernement général de l'Afrique-Occidentale Française à partir des années 1920, régulièrement réédités au cours des années 1930-1940, puis relayés par les Guides Bleus Hachette à partir des années 1950. En l'absence de sites monumentaux à visiter, le primotourisme s'est essentiellement structuré autour de la promotion de la chasse et de la nature, sur le modèle du safari développé dans les colonies britanniques. Ils diffusent l'idée d'un « monde sauvage, vierge », et donc à occuper, en excluant la question des violences sur une population « indigène » apparemment peu présente. L'offre touristique s'adapte à cette demande : « Le touriste que retient particulièrement l'homme, ses mœurs, ses travaux, ses œuvres d'art n'a, lui aussi, que l'embarras du choix dans l'immense variété du peuplement du centre africain français. À travers les tam-tam et les cérémonies fétichistes du Sud, les fantasias et les rituels musulmans du Nord, il pourra chercher à découvrir l'âme africaine si mystérieuse et si attachante. Il s'attachera aux différents arts locaux : sculptures, poteries, peintures murales ; il s'intéressera à la musique centrafricaine dont l'étude vient juste de commencer, mais laisse déjà entrevoir tout un monde de rythmes, de tons et de cadences, pleins d'attraits pour le chercheur soucieux de remonter aux sources de l'expression musicale primitive » (Services d'information de l'AEF, Afrique équatoriale française, op. cit., p. 39-40 in Dulucq 2009 : 32).

Après 1945, des institutions pérennes de recherche scientifique se sont installées en AOF sous l'égide de l'Institut français d'Afrique noire de Dakar. Ainsi, les multiples co-auteurs du premier Guide Bleu de l'AOF en 1958 sont, pour la plupart, des scientifiques reconnus, chercheurs à l'IFAN²³. Après 1945, la métropole prend le relais des efforts déployés dans les territoires. Un organisme dépendant du ministère de la France d'Outre - Mer voit le jour à Paris,

²³ « [...] 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. » (Savoy et Sarr 2018 : 23).

avec pour mission d'organiser, d'encadrer et de développer le tourisme dans les colonies. Depuis les Indépendances, le tourisme en Afrique est appréhendé par les chercheurs tour à tour comme une forme de néo-colonialisme, un facteur de développement, comme destructeur des sociétés traditionnelles locales, puis comme facteur de paix et de rencontre entre les peuples. L'indépendance politique des pays du Sud était sensée proposer une rupture et une désintégration de ces réseaux touristiques. On observe pourtant une continuité du tourisme, un renforcement que traduit la continuité des flux touristiques avec les pays émetteurs de touristes entre la période coloniale et la période postcoloniale.

Par la suite, le tourisme est placé au cœur des exigences des Institutions Financières Internationales. Dans les années 1950 – 1960, c'est le début du tourisme international de masse, avec l'arrivée des long-courriers, puis des charters, l'augmentation du pouvoir d'achat dans les pays développés et la diminution du temps de transport. Les institutions internationales d'après la Seconde Guerre mondiale se mettent à théoriser le phénomène : l'ONU, l'Unesco, la Banque mondiale avec les nouveaux objectifs de la BIRD (Banque National pour la reconstruction et le développement chargée d'apporter les prêts selon le Dogme de la redistribution automatique (1961), inspiré de la thèse de Kurt Krapf). Plus un pays est riche, plus ses ressortissants voyagent. Puisque les déplacements s'effectuent en général vers des pays moins riches, les dépenses touristiques sont susceptibles de redresser le déficit de la balance des paiements des pays en développement. Le tourisme serait donc une modalité presque automatique de redistribution des richesses, à condition que des infrastructures soient mises en place et un processus d'expansion des échanges internationaux, considérés comme bénéfiques à terme pour les pays du Tiers monde. Une mise en valeur des « matières premières » des pays en voie de développement tels que le climat, la nature et le patrimoine. « Sans la venue des touristes étrangers, toutes ces richesses resteraient en friche, elles ne pourraient être exploitées économiquement et le pays manquerait une occasion unique de s'aider lui-même » (Krapf 1961 : 881 *in* Cousin 2008 : 43).

Le tourisme a été présenté aux pays pauvres par les grandes organisations internationales (ONU, BIRD, OCDE, UNESCO) comme une opportunité exceptionnelle, une occasion quasi miraculeuse de résoudre à moindre frais certains de leurs problèmes essentiels (Cazes et Courade 2004). Le tourisme est au cœur du débat, les inégalités sont exacerbées localement, tandis que l'aménagement des ressources, largement contrôlées par des sociétés transnationales, s'effectue au profit de consommateurs venant du Nord (qui génèrent les flux financiers). C'est

dans ce contexte que va se développer un discours alternatif, celui du tourisme culturel, porté par l'Organisation mondiale du tourisme (OMT/WTO) et le Conseil international des monuments et des sites (ICOMOS). Face à un mauvais tourisme de masse, voire populaire, le tourisme culturel fait figure de bon tourisme qui correspond à des pratiques précises, souvent en lien avec des espaces définis comme culturels (patrimoine, espace de la création artistique). Le terme est ainsi utilisé comme un outil de normalisation des pratiques, définissant un tourisme respectueux des populations et de leurs cultures, un tourisme défini comme moins dévastateur. En 1963, à la Conférence mondiale du tourisme à Rome, l'Unesco fait un Rapport sur "les facteurs culturels du tourisme" : « le rôle fondamental que joue le tourisme dans les économies nationales et le commerce international, ainsi que son influence sociale, éducative et culturelle, et la contribution qu'il peut apporter à la cause de l'amitié et de la compréhension entre les peuples » (Cousin 2008 : 44).

Comme nous le verrons à la fin de cette section, la ville de Douala a adopté cette vision d'un tourisme culturel bénéfique pour le patrimoine et l'économie. « Depuis plusieurs années, le concept qui envisage le patrimoine culturel comme une ressource susceptible d'être utilisée en tant que ressource économique est en train de s'imposer dans le monde entier. Le patrimoine est en effet une ressource non renouvelable et en tant que telle, son utilisation à des fins économiques doit être conçue comme une valorisation plausible, sur la base de critères d'une sauvegarde appliquée. [...] L'objectif général est d'établir une stratégie gagnante pour sauvegarder le patrimoine culturel de Douala et le mettre en valeur afin de favoriser un développement durable axé sur la sauvegarde et la mise en valeur du patrimoine culturel et sur le tourisme. » Étude de faisabilité sur la préservation/valorisation du patrimoine de Douala, CUD, 2009.

2.2. Faire une politique culturelle africaine commune : une utopie panafricaine ?

Le moment des Indépendances va apparaître comme un grand moment de réflexion sur une réappropriation de la culture pour le continent. Les institutions internationales présentes sur le continent réfléchissent toutes à la question des politiques culturelles en Afrique, et prennent en compte les utopies postcoloniales panafricaines.

Comme le souligne Marcel Diouf²⁴, la question des politiques culturelles est très largement liée au moment des Indépendances : « Les origines des politiques culturelles remontent à la période coloniale pendant laquelle la culture a été considérée par les mouvements d'indépendance comme un instrument politique pour lutter contre la négation par les pouvoirs coloniaux de la culture africaine et contre l'impact négatif exercé par la domination extérieure et les cultures européennes sur l'Afrique et ses cultures. »²⁵ Les Indépendances sont un moment d'émancipation politique, de réaffirmation culturelle et d'émergence des théories postcoloniales, mais aussi de grands courants intellectuels et artistiques, tel que le mouvement de la Négritude au Sénégal.

Les Indépendances, épisodes incontournables de l'histoire des pays colonisés, sont également le moment d'une réflexion sur le devenir de la culture, et le début pour les pas d'Afrique, d'une politique culturelle majoritairement conçue à l'échelle internationale par l'UNESCO ou l'Organisation Internationale de la Francophonie (OIF), et à l'échelle régionale, par l'Assemblée des Chefs d'État et de gouvernement, ainsi que par le Conseil des Ministres de l'Organisation de l'Unité Africaine (OUA)/ Union africaine (UA).

Entre la rédaction du *Manifeste culturel panafricain* (1969) et l'adoption de la *Charte pour la Renaissance culturelle de l'Afrique* (2006), une vingtaine de grandes conférences et de documents stratégiques sont adoptés. « Les pays francophones, aidés par la France, ont formulé une politique publique de développement culturel centralisée, tandis que les pays anglophones ont mis l'accent sur la promotion des initiatives artistiques et les pays de régime marxiste ont utilisé la politique culturelle comme un instrument de l'idéologie de l'État »²⁶. Le *Manifeste culturel panafricain* est rédigé et adopté au regard des idées de son temps et des premières expériences de grandes manifestations culturelles africaines (dont le Premier festival Mondial des Arts Nègres à Dakar en 1966, et le Festival Culturel Panafricain d'Alger de 1969). « Le Manifeste déclare que la culture constitue un ciment essentiel pour la cohésion de chaque groupe social, un outil de première importance pour ses processus d'intercommunication, pour se définir par rapport au monde extérieur en charge. Elle représente son âme, elle lui permet de

²⁴ Marcel Diouf (Union Africaine) : Document de travail, Réunion consultative sur la préparation du Premier Congrès culturel panafricain (Nairobi, Kenya, 16-18 décembre 2002), cité in « Politiques culturelles en Afrique. Recueils de textes de références. », p.23.

²⁵ Id.

²⁶ Id.

matérialiser sa vision et de s'adapter.²⁷ » Il est question de penser la culture des pays du continent dans une perspective postcoloniale de refus de l'aliénation coloniale et de mise en avant d'une unité (pan)africaine.

En octobre 1969, l'UNESCO convoque la Réunion d'experts sur les politiques culturelles en Afrique qui souligne le rôle de la culture dans le développement. Les questions identitaires (réappropriations culturelles face au traumatisme colonial) se conjuguent désormais avec les questions de développement et de possibilités de croissance économique. Selon les experts, la culture relève du domaine de l'État et les financements peuvent provenir du public, de fonds privés ou encore des actions de coopération bilatérales ou multilatérales.

Lors de la *Conférence intergouvernementale sur les politiques culturelles en Afrique* de 1975 (AFRICACULT), les représentants des gouvernements africains déclarent que, « puisque l'identité culturelle sert de fondement pour l'indépendance et pour la construction des nations africaines modernes, il est indispensable de reconnaître les responsabilités qui incombent aux États africains en matière de définition de politiques culturelles nationales dont les options doivent être rattachées aux choix politiques, économiques et sociaux ». Dès ces années, le rôle de la recherche dans la poursuite de ces objectifs commence à être clairement énoncé comme indispensable, et encouragé.

La *Charte culturelle pour l'Afrique* de 1976, qui constitue le document de référence pour les pays du continent africains, (jusqu'à la *Charte pour la renaissance culturelle de l'Afrique* de 2006), introduit la question patrimoniale (annexe 2). Le *Fond Interculturel africain*, créé en 1980, soutient le développement culturel, et doit poser les fondations d'une identité culturelle africaine dynamique, basée sur les valeurs du patrimoine et les précieuses ressources de la créativité. Les ressources du Fonds sont destinées à soutenir et à promouvoir des recherches et des programmes culturels définis (annexe3).

En 1985, la *Déclaration des Chefs d'État et de Gouvernement de l'Organisation de l'Unité Africaine sur les Aspects culturels du Plan d'action de Lagos*, en écho à la *Conférence mondiale sur les politiques culturelles de Mexico* (1982), rappelle l'importance des interactions entre la culture et les autres secteurs du développement social et économique. Le *Plan régional*

²⁷ Id.

de développement culturel de l'OUA, examiné au cours de la Conférence de Port Louis (1986) est conçu pour une période de cinq ans (1991- 1995). Il a pour objectifs d'adopter un plan à moyen terme pour les activités culturelles de l'OUA, avec une vision intégrée et un cadre de travail en vue d'éviter la fragmentation des efforts, ainsi que de promouvoir la création d'un marché commun culturel africain et d'améliorer la coopération avec les institutions partenaires, africaines et internationales.

Dans les années 1990, émerge le concept des industries culturelles, (notamment avec le *Plan d'action de Dakar pour le développement des industries culturelles en Afrique* de 1992). En 1994, le *Séminaire international sur la culture et le développement* de Harare marque cette libéralisation. « Les participants ont constaté qu'il ne pouvait pas y avoir un seul modèle universel de développement et que chaque nation devait être en droit de choisir son modèle de développement. [...] Le séminaire a défini les industries culturelles comme un ensemble d'activités industrielles, économiques et commerciales, basées sur la créativité culturelle et menées dans des domaines traditionnels comme les arts et l'artisanat ou dans des branches plus récentes comme la production audio-visuelle. A ce propos, il a souligné la nécessité pour les gouvernements africains d'explorer le potentiel économique des industries culturelles en tant que source de revenu pour le développement et facteur stimulant y compris pour la croissance économique. » La culture, véritable potentiel économique, est un produit, et le secteur privé doit être développé (investisseurs, filière de production, marketing, etc.). Les « produits culturels africains » doivent être attractifs, rentables et s'exporter, aussi bien à l'échelle régionale qu'internationale. Le séminaire est également l'occasion de réfléchir à l'impact des Plans d'Ajustement Structurel sur le développement du secteur culturel.

Les évaluations se suivent et les bilans se ressemblent. En 2000, à Abidjan en Côte d'Ivoire, le *Symposium sur les stratégies, politiques et expériences de financement de la culture en Afrique* identifie les obstacles suivants : l'insuffisante conscience de l'importance de la culture, l'absence de politiques culturelles clairement définies, l'absence de financements appropriés, l'absence de ressources humaines spécialisées, l'absence de coordination, le sous-développement du marché culturel africain.

Le *Cadre stratégique 2004-2007* de la Commission de l'Union Africaine vient introduire le thème de la « Renaissance africaine ». Il réaffirme à l'échelle du continent la place de la

« culture africaine » dans le monde. « Il incombe à l'Union africaine en général et aux États membres en particulier de protéger et de préserver les œuvres du patrimoine culturel et d'en faire de véritables biens pour leurs auteurs. Pendant des siècles, des individus ou des groupes ont pris au continent de grandes quantités d'œuvres d'art en raison de certains avantages culturels qui ont favorisé l'expatriation de ces œuvres. Ces objets culturels sont des œuvres sur lesquels des fils et des filles d'Afrique ont des droits d'auteur inaliénables, ce qui leur donne le droit de reprendre possession de ces objets et de les utiliser à n'importe quelle fin : sociale, psychologique, économique. [...] La Commission veillera à ce que des politiques d'échange culturel ainsi que des pratiques en matière de diplomatie et de pratiques culturelles aux niveaux national, régional et panafricain soient instituées. [...] L'Afrique pourra ainsi participer au rendez-vous du donner et du recevoir culturel mondial et valoriser son apport multiforme au patrimoine de l'humanité.²⁸. »

En 2006, à Nairobi, la *Charte pour la renaissance culturelle de l'Afrique* est adoptée. Elle est une vision révisée de la *Charte culturelle pour l'Afrique* de 1976 et évoque les enjeux de la mondialisation, et de la place du continent (de sa « renaissance »). Concernant la protection du patrimoine culturel africain, la Charte précise que les États doivent ratifier les instruments internationaux pertinents, et aligner leur législation nationale sur ces instruments normatifs. Ils doivent prendre des mesures pour mettre en œuvre les dispositions du document sur l'état du patrimoine mondial en Afrique en vue de la création d'un Fonds africain du patrimoine mondial.

Après les Indépendances, les politiques culturelles sont repensées à l'échelle internationale par l'UNESCO et l'OIF, et à l'échelle régionale avec l'OUA. Durant plus de cinq décennies, les espoirs de réaffirmation identitaire et de mise en avant d'un patrimoine culturel (linguistique, bâti, médicinal, artistique) se traduisent dans les politiques culturelles influencées par une pensée néolibérale mondiale de plus en plus diffusée. La culture est un enjeu du développement, une ressource économique et les industries culturelles doivent être compétitives. Pourtant, durant cinq décennies, les enjeux semblent rester sensiblement les mêmes : les contraintes socio-économiques des sociétés – notamment le manque de moyens des États affaiblis par les Plans d'Ajustement Structurel –, mettent souvent la culture au second, voire au dernier plan des objectifs nationaux.

²⁸ « Cadre stratégique 2004-2007 de la Commission de l'Union Africaine » in Ministère des Affaires Etrangères et de Coopération Internationale 2009.

Date	International	Afrique	Cameroun
1969		<i>Manifeste culturel panafricain</i>	
1972	<i>Convention du patrimoine mondial</i>		
1976		<i>Charte culturelle pour l'Afrique</i>	
1980		Création du <i>Fonds Interculturel africain</i>	
1982			Ratification de la <i>Convention du patrimoine mondial</i>
1982	<i>Conférence mondiale sur les politiques culturelles de Mexico</i>		
1985		<i>Déclaration des Chefs d'État et de Gouvernement de l'Organisation de l'Unité Africaine sur les Aspects culturels du Plan d'action de Lagos</i>	
1989	<i>Recommandation pour la sauvegarde de la Culture traditionnelle et populaire</i>		
1990			Création du Ministère de la Culture
1991 - 1993			<i>États Généraux de la Culture</i>
1991 - 1995		<i>Plan régional de développement culturel</i> du Conseil des Ministres de l'Organisation de l'Unité Africaine	
1991			Loi n°91/008 portant sur la protection du patrimoine culturel et naturel national.
1992		<i>Plan d'action de Dakar pour le développement des industries culturelles en Afrique</i>	
1993			Création de la <i>Direction du patrimoine</i>
1994		<i>Séminaire international sur la culture et le développement</i>	
1999	<i>Proclamation de chefs d'œuvres du patrimoine oral et immatériel de l'humanité</i>		
2000		<i>Symposium sur les stratégies, politiques et expériences de financement de la culture en Afrique</i>	
2003	<i>Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel</i>		
2004 - 2007		<i>Cadre stratégique</i> de la Commission de l'Union Africaine	
2006		<i>Charte pour la renaissance culturelle de l'Afrique</i>	

2003	<i>Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel</i>		
2012			Ratification de la <i>Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel</i>
2013			Loi n°2013/003 portant sur le patrimoine culturel immatériel

Figure 11 : Contexte institutionnel et textes de références pour le patrimoine à l'échelle internationale, continentale et nationale.

2.3. Les enjeux des politiques culturelles sur la production artistique

On date au moment des Indépendances la reprise de politiques culturelles aux échelles régionale ou continentale. Je partirai de ce postulat, bien qu'il soit évident que des politiques en rapport avec le culturel existent depuis bien plus longtemps que le temps postcolonial. Cette sous-partie revient également sur les possibilités, économiques et artistiques, de la création artistique à l'échelle des États, montrant que le lien indéfectible au Nord perdure, en raison du désengagement des États africains.

Selon de nombreux auteurs, la colonisation est le moment d'une dissociation entre les objets spirituels et culturels, et leurs sociétés. « Le XXe siècle, qui a vu l'avènement de l'ordre colonial, a été une période de bouleversements majeurs pour les institutions traditionnelles, les structures politiques et les pratiques artistiques et religieuses. Il est courant de considérer cette période comme celle du déclin et de la désintégration des arts traditionnels. [...] La période postcoloniale ne peut être expliquée sans que soient rappelées les formes d'art et les pratiques artistiques qui l'ont précédée et qui subirent aussi des changements profonds du fait de l'incursion coloniale. » (Sydney Littlefield 2000 : 7).

A la veille de la colonisation, les « objets de civilisation »²⁹ (Aka-Evy 1999) sont quotidiennement utilisés par les populations. L'introduction du sacré par les missionnaires établit la première division entre la sphère du sacré et la sphère du profane. Ce phénomène induit une différenciation essentielle venue de l'extérieur entre le quotidien et le rituel, l'habituel et le symbole (Manga, Douala, 2011). Ce nouveau vide doit être comblé par les

²⁹ Afin de désigner, sans les définir, les objets relatifs à la culture des populations étudiées, je commencerai par utiliser l'appellation « objets de civilisation », proposée par Franz Boas. Elle permet d'aborder la question du statut de ces objets, sans les placer dans une catégorie définie *a posteriori* par le nouveau public de ces œuvres.

religions monothéistes. Ici, deux phénomènes entrent en jeu. De nombreuses œuvres d'art sont réquisitionnées au profit de l'installation d'une pensée monothéiste. Dans le même temps, l'impact de la théorie de l'évolution de Darwin donne naissance au phénomène du muséum d'histoire naturelle, ainsi qu'à une idéologie populaire qui voit dans les colonies africaines une formidable occasion de rassembler des spécimens. Les objets liés aux cultes préexistants sont détournés par les colonisateurs, et parfois apportés en Europe pour y être exhibés, comme témoignages du progrès apporté par les peuples occidentaux dans les colonies. Cette appropriation exogène du domaine appelé art conduit à une reconsidération de la sphère de production, de diffusion et de réception de ces objets dans les colonies. Leur statut change selon les personnes, l'usage et le territoire auxquels ils sont destinés.

« L'art africain » fait son entrée en Occident. Il s'agit de faire accepter aux populations européennes les dépenses importantes consacrées à la conquête coloniale, en développant un intérêt pour les peuples extra-occidentaux (Aka-Evy 1999). Une représentation fantasmée de l'Autre est reproduite à plusieurs reprises lors des expositions universelles de Londres (1862), Amsterdam (1883) et Paris (1889). L'intérêt pour les pays conquis y est popularisé, des scènes « traditionnelles »³⁰ reconstituées. Ces mises en scène cherchent à valoriser une Europe avancée face « aux mondes primitifs », et à persuader les spectateurs des bienfaits, sinon de la nécessité de la colonisation. Un imaginaire européen se construit, qui définit à traits grossiers un continent et distille dans les esprits des clichés tenaces.

L'appropriation par les artistes européens de « l'art africain » lui donne son nom et ses lettres de noblesse, sans aucun souci de reconstitution d'un cadre géographique, ethnographique et sociologique de l'objet dans son environnement de création. Les gouvernements occidentaux se livrent à un grand pillage culturel. Les richesses artistiques quittent le continent, et « l'art africain » se politise et s'internationalise. Il devient source de conflit et de profit. C'est le déplacement géographique de l'objet qui change son statut. « Objet de civilisation » sur le continent de conception, il est sacré « objet d'art » sur le continent d'acquisition.

Jusque dans les années 30, l'interprétation de la formule « art nègre » est duale. « L'art nègre » est une source d'exotisme, ou une référence plastique aux caractères propres qui lui confèrent son statut d'art à part entière, un art « africain ». Ce dernier adjectif participe à un

³⁰ « Traditionnelles » contient ici un sème péjoratif, traduisant la vision ethnocentriste des expositions de l'époque.

large flou géographique et définit une pluralité de courants artistiques. Il n'est ni classique, ni moderne, mais bien figé dans un espace « exotique, naturel (dans la conception du XVIIIe siècle) », dans un temps « primitif, premier ».

Les phénomènes d'acculturations forcées, le travail des missions religieuses et les déplacements de populations ont été des moments de violence, de destruction et de refonte du colonisé. Ils ont introduit une rupture, une révolution, en termes de changement de cycle (changement de sujets, de moyens) dans l'art. Ils ont également introduit un lien fort entre les colonisateurs et les colonisés dans le partage (inégal) d'une histoire, d'éléments culturels. Dans ce contexte, la question patrimoniale (entre autres) prend nécessairement une autre tournure, puisqu'en Afrique francophone, et notamment au Cameroun, les archives, les bâtiments, et tout une partie de l'histoire, est partagée. Comment faire patrimoine ? Qui des deux nations peut, ou doit, conserver ?

Ces questions font toujours, et régulièrement, l'objet de polémique au sein des mondes de l'art. Récemment encore, une demande déposée par la Fondation Zinsou était constituée à la demande du Bénin, afin de récupérer les œuvres constitutives du patrimoine de l'Ancien Royaume du Dahomey. A l'époque, le refus par l'État français, au nom de la juridiction française, de restituer des statues placées au Quai Branly soulevait déjà toute l'ambiguïté de la gestion des patrimoines nationaux des anciens pays coloniaux. Rendre ? A qui ? Selon quelle juridiction ? Le débat se répercute notamment chez de riches collectionneurs qui boycottent les expositions – le collectionneur d'art Sindika Dokolo annule tous ces prêts au musées français à l'annonce de la décision de justice de garder ces œuvres.

Des artistes lui répondent, notamment Romuald Hazoumé (artiste béninois exposant régulièrement à l'international). Il défend la place des curateurs et des collectionneurs étrangers sans qui il n'aurait pas pu vivre de son art.³¹ Ce qui se joue derrière ces conflits, reproduits et reproductibles à différentes échelles dans les pays d'Afrique francophone, est multiple. D'une part, un rapport douloureux à l'identité, dans un contexte où la réappropriation d'une histoire et de ses attributs est toujours en cours, voire non amorcée. Ensuite, une dépendance forcée aux financeurs, et par là généralement au marché de l'art, seul système assez rentable pour permettre aux artistes de vivre de leur travail. Dès lors les conditions de productions (les critères

³¹ Le Monde Afrique, « Art africain : la querelle du sculpteur et du milliardaire », consulté en ligne le 11.09.2015.

de la création et de son élection) sont inévitablement désignées par le Nord ou du moins, pour ne pas généraliser, à des structures qui adoptent les codes du marché de l'art international.

Soutiens importants à la création culturelle sur le continent, les anciens centres culturels français, aujourd'hui Instituts Français, sont également des incubateurs de projets artistiques importants autour desquels gravitent souvent des personnalités du monde de l'art. A l'instar des Instituts Goethe en Allemagne, l'Institut Français est géré par le Ministère des Affaires étrangères et exerce une diplomatie culturelle d'influence dans ses anciennes colonies. La création de biennales sur le continent est une initiative exogène, portée par les anciennes puissances coloniales. Il s'agit de redynamiser les villes et d'insuffler des politiques culturelles. « En décembre 1994, avec l'appui de la France sous les traits de la fondation Afrique en Créations³², Bamako accueille la toute première édition d'une biennale de stature internationale, qui se veut un panorama de la production photographique du continent. Cet évènement, initié dans un contexte de renouveau démocratique sous la présidence d'Alpha Oumar Konaré (1992-2002), a eu indéniablement des répercussions sur la manière dont le gouvernement malien a célébré en 2010 le cinquantenaire du pays, en plaçant la photographie au cœur de ses manifestations culturelles. » (Nimis 2014)

Pour les artistes, les producteurs et autres personnalités du monde de l'art ces modalités de création sont déterminantes. « *Pour nous aujourd'hui, la guerre c'est l'image. Tant que nous ne produirons pas nos propres images, notre rapport au Monde, comment pourrons nous prétendre à la transmission et à une cohérence culturelle ?* » C'est en ces termes que s'exprime Oumar Sall, producteur du film *Félicité* du franco-sénégalais Alain Gomis : « *Nous on est allés chercher des financements pour faire Félicité. On est allé à Berlin. Quand vous arrivez là vous comprenez que ces gens-là, ils tiennent la culture. Alain lui, il a une double nationalité, il est franco-sénégalais. Ça arrange les producteurs. Sachant que quand vous avez des aides internationales, il y a des règles. Par exemple la France a une politique protectionniste en matière de cinéma. Les aides qui sont distribuées doivent retomber en France puisque c'est l'argent des contribuables. Donc il faut que le réalisateur ou le coréalisateur soit français, que le film soit tourné en France ou que les acteurs, les techniciens soient prioritairement français. Il y a une question de territorialité dans l'exploitation du film. [...] Le cas de Félicité est*

³² Lortie, 2008. *Afrique en créations* tombe ensuite dans le giron de l'AFAA (Agence Française d'Action Artistique), opérateur culturel du Ministère français des Affaires étrangères, devenue plus tard CulturesFrance, puis, tout dernièrement, fin 2010, l'Institut français.

important car c'est la première production sur laquelle je suis où l'Afrique a apporté plus d'argent que l'Europe. Mais à quoi sert d'avoir 30 % des droits s'il n'y a pas de salles sur le continent. D'ici fin mai, on ouvrira des salles de cinéma à Dakar mais il n'y en avait plus depuis des dizaines d'années. »

Ce combat pour produire sur le continent est un enjeu des questions culturelles aujourd'hui. Des « hommes de terrain » revendiquent ce travail, cette réflexion endogène, comme Etienne Minoungou, acteur et directeur des *Récréâtrâles*. Ce festival de théâtre créé à Ouagadougou, attire les spectateurs dans les cours des habitants d'un quartier central de la capitale du Burkina Faso, transformées en scènes de théâtre.

Au cœur de la question culturelle, il y a aussi la possibilité de se raconter. Ainsi, en dépit des politiques culturelles, dont les bienfaits peuvent tarder à se faire sentir (en fonction des gouvernements et de leurs plans d'action), des personnalités du monde de l'art s'empare de ce combat. La question du regard et de l'identité est au cœur de la réflexion de la scène culturelle. L'étude par les chercheurs des effets des apports exogènes sur la production a mené à un discours très critique qui a pour point central la question de l'africanité : qui peut avoir un regard sur la production culturelle ? Pourquoi ?

Deux courants traversent alors les mondes de l'art et sont sensiblement proches ; les deux sont pratiqués au Nord comme au Sud. Dans un premier temps, artistes et chercheurs s'indignent depuis plusieurs années d'une étiquette accolée à « l'artiste africain », lui interdisant d'entrer dans le monde. Ce courant revendique la même contemporanéité entre les artistes du monde entier, et brise le stéréotype pour rassembler les artistes sur des thèmes communs. Il gagne sa légitimité dans la déconstruction d'un regard « exotisant » et stigmatisant sur une partie du monde. Ce discours est largement repris par les artistes qui évoluent au sein du marché de l'art occidental. Dans un second temps, de nombreux artistes, n'ayant pas accès au marché de l'art en tant que ressource, repensent également la question de l'assignation identitaire. Nombreux se définissent comme « vagabond », « nomade », « voyageur », « citoyens du monde », et refusent ainsi toute classification. Ainsi, la réflexion largement contemporaine dépasse la question de la territorialité.

Conclusion chapitre 1

Le patrimoine se manifeste dans les deuils, les mariages, les cérémonies, sans sortir de la sphère familiale. Il reste le patrimoine au sens de l'héritage du père, autrement dit dans une sphère privée. Qu'en-est-il de l'utilisation de la notion dans la sphère publique ? Ce chapitre permet d'introduire la définition, et donc la production – sociale, politique –, de la définition dans le temps et dans l'espace du patrimoine. Il s'agit alors de comprendre les difficultés posées par les catégories d'acception de la notion, leurs dissonances et leurs différentes utilisations, en les replaçant dans le contexte des grands moments d'évolution de la pensée sur la culture dans le Sud.

A partir de la période coloniale, les mouvements culturels vont être un terrain de lutte. L'appropriation du patrimoine et sa valorisation par les métropoles entraînent un bouleversement violent pour les populations sur place. Le tourisme, prisme de monstration des cultures autochtones, est façonné pour des étrangers et devient une mise en scène de leurs attentes. De nombreux acteurs (explorateurs, guide touristique, chercheurs, institutions financières) théorisent, au fil des décennies, ce rapport comme une plus-value économique pour une population.

Après les Indépendances, ce rapport de domination est constamment rediscuté sur la scène intellectuelle internationale mondiale. L'Union Africaine, mais aussi la Francophonie et l'UNESCO, repensent la question culturelle à la lumière de grands mouvements intellectuels tel que la Négritude, le panafricanisme, le post-colonialisme et plus tard la Renaissance africaine. La volonté de se libérer d'une aliénation culturelle est dans tous les textes. Les logiques économiques et politiques empêchent l'émergence de ces nouvelles visions culturelles à l'échelle du continent.

La mise en place des politiques culturelles a échoué. Le manque de moyens des États des pays concernés est le premier critère avancé. Les anciennes métropoles continuent d'apporter leur aide sur le continent. Des instituts destinés au rayonnement de leur culture – Institut Français, Goethe Institut, British Institute, etc. –, apportent par leur présence leur soutien à ce secteur, sans toutefois mener une politique culturelle locale par peur d'être taxés d'ingérence. Malgré des tentatives nombreuses pour avoir une voix sur le continent, les

promoteurs culturels, les artistes, les lieux artistiques sont intrinsèquement liés au Nord, et souvent dépendants économiquement de financements étrangers.

Compris dans l'ensemble des politiques culturelles du continent, le patrimoine peut être considéré comme une ressource, un facteur de développement. Il reste un élément difficile à administrer dans le contexte économique de Douala, où les financements pour la culture sont faibles. Ville cosmopolite et capitale économique, les enjeux d'une patrimonialisation sont rendus plus complexes par les politiques des gouvernements urbains successifs.

Chapitre 2

Aménagement et patrimoine : évolution d'une conscience patrimoniale au Cameroun

« C'est comme ça qu'est notre vie ici-bas
Pourquoi gémir encore sur notre sort ?
Les Allemands sont partis
Les Français sont venus les remplacer
Si les Anglais et les Américains viennent à leur tour
Ce sera la même chose jusqu'au jour
Où nous aurons la liberté
En attendant, prenez mon cadavre
Et mettez-le dans la sépulture
La liberté fait son chemin malgré tout
Chantez alleluia »

Lotin Same in Doho, 2007, p.11.

« C'est la Seconde Guerre Mondiale qui a ravi le Cameroun à l'anonymat, bien que durant toutes les hostilités la scène du pays soit demeurée vide d'acteurs africains. [...] Particularité constante du Cameroun, et qui vaut aujourd'hui encore, l'absence de toute information organisée, transforme l'actualité, aux yeux des Noirs, en une succession prodigieuse et ahurissante de coups de théâtre. »

Main basse sur le Cameroun, in Beti 1972, p.1.

Il est nécessaire de revenir sur l'histoire et sur la formation de la ville de Douala pour comprendre les enjeux qu'y soulève une mise en patrimoine. Le site de Douala connaît une première phase d'urbanisation sous l'influence exogène des colonisateurs qui mettent en place des plans d'aménagement. Pour les populations, ces logiques d'urbanisation sont ségrégatives. Elles bouleversent les logiques d'occupation de l'espace.

Au moment de l'indépendance du pays, l'État prend le contrôle de l'espace urbain : un espace déjà morcelé par les revendications territoriales. Celles-ci s'expriment également par la culture, et doivent être lues dans la continuité de l'histoire urbaine où certains acteurs tiennent une place de premier plan et exercent des rapports de pouvoir. Ainsi, l'étude des différents gouvernements et des organes décideurs qui participent à l'aménagement urbain nous renseigne aussi sur ce qu'est, sera et pourra être le patrimoine pour la ville de Douala. A partir de cette section historique, je discuterai donc des différents projets de mise en patrimoine existants à Douala et des acteurs impliqués.

1. Histoire urbaine et patrimoine : une ville marquée par le récit des lignages

Cette section revient sur les différents repères visibles dans la ville de Douala, et rappelle l'histoire de ces marquages en revenant sur trois temps forts de la conception de la ville de Douala : d'abord le mythe proto-colonial de la fondation de la ville par l'arrivée d'*Ewale* et l'implantation des Dualas ; ensuite, l'histoire de la résistance de cette population duala à la colonisation allemande, puis française ; enfin, l'histoire des lieux marqués par la présence coloniale, puis la participation des populations à la Seconde Guerre mondiale. J'introduis ici l'idée selon laquelle l'histoire se traduit par des marqueurs rappelant la place d'une élite ayant un rapport fort avec l'ancienne métropole.

Afin de mieux comprendre les enjeux d'une mise en patrimonialisation à Douala, je commencerai par dessiner l'urbanisation de la métropole, d'un point de vue historique. Dans cette section, je reviendrai sur les grands moments qui ont constitué l'histoire de la ville. Ces moments historiques sont racontés par les élites à Douala, et produisent donc des réalités concrètes en termes d'aménagement. Le tracé des processus de patrimonialisation démontre que le patrimoine est l'un des outils pour appuyer une conception urbaine.

L'histoire urbaine telle que relatée dans cette partie, et les effets de la construction d'un discours identitaire dans l'espace urbain notamment par rapport à la totalité des citoyens, seront discutés tout au long de cette recherche. Il s'agit de montrer les effets et les influences des discours dans le processus d'urbanisation et d'aménagement.

1.1. La formation de la ville : premier mythe de l'histoire urbaine

Cette sous-partie revient sur l'installation de la population duala en une succession de villages le long du fleuve Wouri et la présente comme le premier mythe de la fondation de Douala. L'autorité coutumière, constituée ici par des lignages, reste un enjeu fort du gouvernement de la ville de Douala. Par cette affirmation, que j'étayerai tout au long de cette thèse, je montre que la période proto-coloniale, ou du moins le récit qui en est fait, est régulièrement convoqué dans la construction du récit sur la ville, au même titre que le récit colonial et la résistance à cette période.

L'histoire racontée à Douala et sur Douala prend souvent très largement pour point de départ l'arrivée des colons européens, (portugais puis allemand, anglais et français), dans la ville portuaire. Pourtant, il est possible de regrouper les éléments d'une histoire proto-coloniale, relatée par les personnes âgées. De plus en plus d'ouvrages issus de maisons d'édition ayant pour volonté de réécrire l'histoire - telle la maison *Présence Africaine* -, publient des ouvrages écrits par les élites. Dans le cas de Douala, la majorité des sources existantes restent produites par ces dernières, qui ont conservé un réseau de relations entre le Cameroun et l'ancienne métropole.

Occupé par les Bassaa et les Bakokos dès le XVII^e et le XVIII^e siècle, puis par les Dualas (Olinga et al. 2014), le site de la ville de Douala est un lieu convoité pour sa situation portuaire. Comme nous l'avons souligné plus haut, les discours sur l'urbanisation de la ville commencent majoritairement en évoquant les populations Dualas puisqu'elles étaient les populations les plus proches du fleuve au moment de l'installation européenne sur les terres. « Le terme [duala] désigne à la fois : le groupe ethnique (Duala), son fondateur Ewale, le fils de Mbedi, devenu au fil des temps Dwala, la langue (duala) et également la ville portuaire (Douala) - qui fut créée par la population du même nom. » (Dessajean 2000 : 12).

La ville de Douala est découverte par les Portugais en 1492. On lui attribue le nom de *Camaroes* (« crevette » en portugais) du fait de la présence de ces mollusques sur les berges appelées en duala les *mbea towe*. Elle prend successivement le nom de Kamerunstadt pendant la colonisation allemande, puis celui de Douala (du nom de l'ethnie établie le long du fleuve durant la période française). Pendant plusieurs siècles, Portugais, Hollandais, Anglais et Français pratiquent la traite des esclaves et des produits tropicaux sur la côte.

L'organisation du centre urbain se fait autour de lignées de chefs. Des écrits décrivent la ville précoloniale comme quatre villages distincts mais liés qui s'étendent sur les berges du Wouri : l'un au Nord, les trois autres sur la rive gauche du fleuve. « Ces tribus formant le groupement de base de la ville sont : les Bell sur le plateau Joss, les Akwa au centre, les Deido (du clan Ebelle) et l'entité Bonamouang (de Mouangue) sur la rivière du Mbanya au Nord de la ville. Sur la rive Nord-Ouest se trouve un groupe Sawa issu du clan Bonapriso qui se retrouve à Bonabéri. » (Olinga et al. 2014 : 3). Parfois qualifiés de « discours traditionnels », se situant en réalité dans un temps réifié, les récits de l'établissement des villages dualas servent à la

revendication d'une position géographique, d'une maîtrise foncière – et dans le cas de l'entretien ci-dessous d'une proximité avec le fleuve. « *Le peuple Sawa signifie le peuple du rivage, des bords de l'eau. Le patrimoine culturel, c'est les règles et les coutumes que nous avons en commun, ce qui règle la vie de chacun au quotidien. Le Déido n'existe pas sans pirogue. Vivre comme les ancêtres est la véritable façon de vivre. La vie des Duala et des Déido est fondée sur le respect de ces règles. Les traditions et les coutumes se perpétuent, même les Duala partis à l'Ouest ont créé d'autres coutumes, un mélange de coutumes Sawa et du lieu d'habitation. Le fond reste le même.* » (Chef Ekwalle Essaka³³, Douala, 2012). Ces discours véhiculent aussi une hiérarchisation des populations présentes sur le site : les dualas (populations les plus proches du fleuve) sont de par leur position géographique les intermédiaires « privilégiés » des échanges avec les colonisateurs. Ils sont en lien (commerce ou traite) avec les populations de l'intérieur des terres comme les Bassaa et les Bakokos. Le fleuve représente à l'époque coloniale une source de richesse : pour la pêche puis pour le commerce avec les colonisateurs. On peut parler d'un gradient de liberté proportionnelle à la proximité avec la rive puisque l'indépendance économique augmente en s'approchant du fleuve, principale ressource des gens du fleuve (Schler 2008).

Selon Ekwalle Essaka, l'homme duala entretient une relation particulière avec l'espace du fleuve, relation qui définit sa vie en société. « *La polygamie équivaut en fait à un équilibre social et à une organisation économique. Chaque femme et chaque homme a un rôle. L'homme amène le poisson pendant que la femme apporte le reste. L'homme assure également la protection pendant que la femme est le véritable patron. Avec elle vient le logement, le lieu d'habitation. Le garçon commence sa vie d'homme lorsque sa famille lui donne sa première femme. Le mariage est une véritable pièce de théâtre qui symbolise les liens qui se tissent entre deux familles. C'est une affaire de famille et non pas une affaire d'individu. Il installe cette première femme dans une case, il est alors autonome mais il n'est pas libre car sa femme lui a été donnée. Il continue à pêcher et c'est le produit de cette pêche qui va lui permettre d'aller chercher une seconde femme. Celle-ci sera la sienne. La première femme est donc la femme octroyée : *muto a tongo* ; la seconde femme est la femme du produit de la pagaie : *muto a bema ba paye*. Il partage alors son terrain mais c'est toujours la première femme qui garde une supériorité [première femme : une part et demi pour une part pour la deuxième femme]. Cette*

³³ Déido est un des quartiers centraux de Douala et le chef feu Ekwalle Essaka, était chef de premier degré. Il est majoritairement peuplé par les Dualas de la branche Déido qui appartiennent au groupe Sawa. Voir la carte ci-dessous, figure 13.

hiérarchie entre la première femme et les autres femmes existe toujours. C'est d'ailleurs les femmes qui s'organisent entre elles pour la culture des champs et la répartition des parcelles. Dans le même temps, les villages de Déido portent des noms de femmes puisque c'est la femme qui a la propriété foncière. De la même manière, les enfants sont alors les enfants du foyer, c'est-à-dire que tous les enfants du foyer sont les enfants de la première femme. » (Chef Ekwalle Essaka, Douala, 2012).

Ces discours tiennent de « l'hétérotopie patrimoniale », hétérotopie selon laquelle le flux irréversible du temps pourrait être maîtrisé, le patrimoine devenir un espace nostalgique définitivement hors du temps, lieu d'un temps qui ne s'écoule plus (Foucault 2009). Jusqu'aujourd'hui, l'aménagement de l'espace est pensé selon des conceptions sociales précédant et transcendant la colonisation et l'urbanisation. La sauvegarde de ces récits est la mission des chefferies traditionnelles. On peut aussi lire ce discours comme un récit replaçant l'individu duala près du fleuve, au cœur de l'espace urbain, lui assurant ainsi la sauvegarde de son patrimoine foncier.

Ces récits sont soutenus par des repères spatiaux et des écrits. L'histoire duala permet de retracer une part de l'histoire de la formation de la ville et de comprendre la toponymie de la ville. Le fondateur de Douala, soit celui qui installa son peuple sur les berges du Wouri, est *Ewale*. Parmi les différentes histoires sur la toponymie de la ville de Douala, l'une d'elles rappelle que Douala pourrait être la forme contractée de *dou l'Ewale*, qui signifie l'embouchure d'*Ewale*. « La légende dit que *Mbédi*, l'ancêtre des peuples aujourd'hui appelés *Sawa*, ses deux femmes et leurs enfants étaient établis à Longasé. [Parmi ces nombreux enfants, nous retrouvons *Ewale*.] *Ewale* entretenait des rapports incestueux avec la fille de son oncle *Ngasé*, la très belle *Ekédi*. Cette relation envenima les rapports familiaux et obligea [les enfants de *Mbédi*] *Moudibé*, *Kolé*, *Bojongo*, *Ewalé* et *Malé* à quitter Longasé pour s'installer à Pitti (Sanaga-Maritime actuelle.) Quelque temps après, ils abandonnèrent également Pitti, descendirent la Dibamba et débouchèrent dans l'estuaire du Cameroun constitué par les embouchures des fleuves Dibamba, Wouri et Mungo où ils choisirent de remonter le fleuve Wouri. (...) Il ne resta plus que *Bojongo* et *Ewale*. Après un certain temps, ces derniers obtinrent des Bassaa et Bakoko l'autorisation de s'installer près de leurs villages. *Bojongo* s'installa sur le cap de l'actuel plateau de Joss et *Ewale* derrière lui. Cette installation se situe d'après de nombreux recoupements entre 1575 et 1600. Dès lors, les descendants de *Bojongo* et d'*Ewalé* se sont multipliés et ont cherché à agrandir leur domaine territorial. Pour ce, ils vont progressivement repousser vers l'intérieur les

populations Bassaa » (Mégopé Foondé 2011).

L'histoire d'Ewalé est un véritable mythe fondateur de la ville. En partant du plateau de Joss et en suivant ses descendants, on peut restituer les mouvements de croissance de la ville de Douala selon une histoire duala. L'étude toponymique des quartiers nous révèle que chaque enfant s'établit le long du fleuve, donne son nom à un quartier, nom usité encore aujourd'hui. En suivant cette lignée, on comprend le développement des quartiers centraux. Les Bonanjos sont les descendants du clan *Njo* (quartier de Bonanjo). *Njo* est le géniteur de *Nguangué* qui eut pour descendant *Douma* (quartier de Bonadouma) et de Douala Makongo (le King Joss, du plateau Joss). Ce dernier a plusieurs fils : *Priso* (quartier de Bonapriso), *Bélé* (quartier des Bell), *Doumbé* (quartier de Bonadoubé), *Samé* (quartier de Bonassama). Les quartiers seraient donc le résultat d'une territorialisation par les fils prenant leur indépendance, et ce fonctionnement est perpétué par leurs enfants. Un système d'urbanisation que vient bouleverser la colonisation allemande.

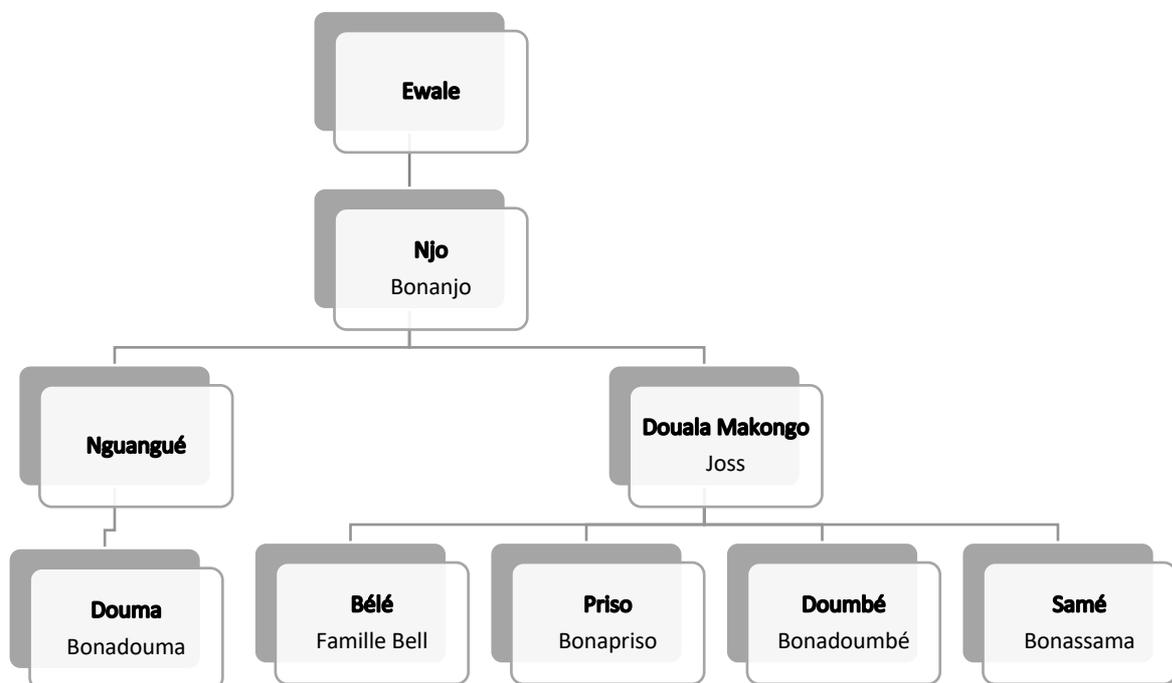


Figure 12 : La descendance d'Ewale et les premiers villages dualas.

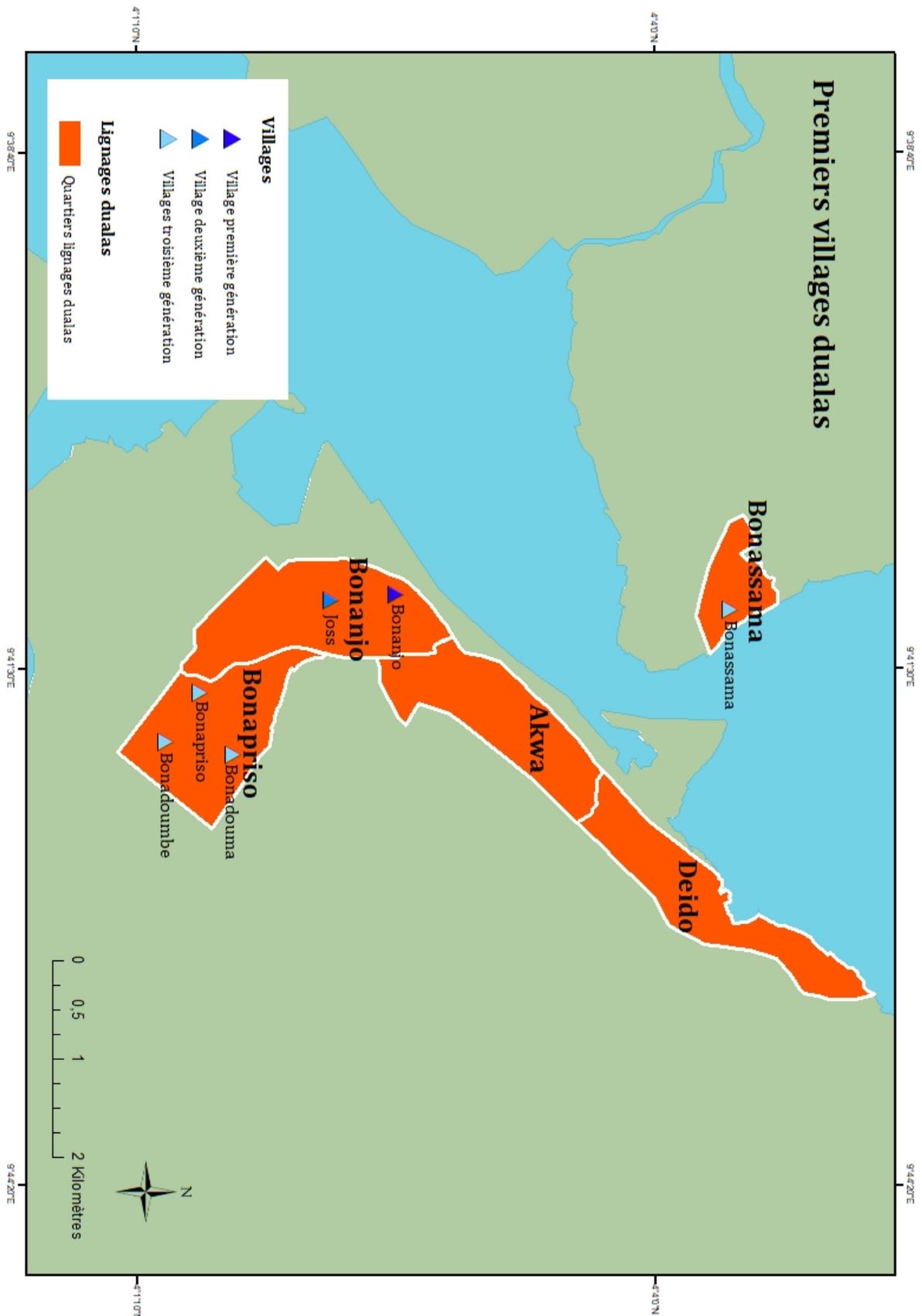


Figure 13 : Carte des villages dualas. [Maïa Ghattas, 2019].

Source : d'après Schler 2008 : 5.

Parmi les « groupes ethniques » occupant le site — les Bassas, les Bakokos — ce sont les Dualas qui exploitent les premiers la situation portuaire. « Au début du protectorat allemand, les quartiers duala et bassa, étaient groupés en villages distincts et séparés par des terrains cultivés. Toutefois, la presque totalité de la frange littorale appartenait aux populations duala. » (Olinga et al. 2014 : 3). Dans les années 1750, des journaux de bord parlent des Dualas comme de « fournisseurs efficaces d'une exportation majeure et valable ». « Les Dualas devaient collecter les produits en contrepartie de marchandises manufacturées qui leur étaient souvent fournies à l'avance. Ils devaient prospector l'intérieur du pays ou bien s'arranger avec leurs partenaires pour que ces derniers le fassent. Le marché, la masse des produits troqués, et en partie le taux des échanges, dépendaient d'eux. Autant de raisons qui les déterminèrent à organiser le contexte social » (Gouellain 1956 : 55). Les chefs Duala s'imposent comme des intermédiaires incontournables sur le littoral camerounais et à l'intérieur des terres, ainsi qu'entre les colonisateurs et les populations de l'intérieur des terres. « Ce n'est donc pas passivement qu'ils se situèrent dans l'ensemble, mais positivement, prenant des initiatives, assumant des risques, intervenant dans les querelles [...] quand il s'est agi de guérillas entre groupes intermédiaires de l'intérieur. Au bout du compte, ils influèrent sur le développement de la société globale déjà amorcée lors de l'implantation des tribus. Il faut les imaginer et les traditions l'y autorisent, actifs aussi bien au point d'impact des échanges avec les Européens qu'aux limites de la société toujours plus fortement et irréversiblement engagée tant par ses relations intra-territoriales que dans ses rapports avec l'Europe » (Gouellain 1956 : 55).

En 1879, le Foreign Office de Londres reçut une lettre de cinq Duala, le roi Akwa et quatre de ses princes, accompagnée d'une pétition signée par des notables côtiers. Cette missive demandait à la reine d'intervenir, l'ordre public ne pouvant plus être maintenu à Douala à cause des rivalités entre les Bell et les Akwa. Chaque clan utilisait les Européens comme instruments de leur politique. « Le roi Bell reçut une lettre du Foreign Office, en date du 12 janvier 1885, lui reprochant d'abord de ne pas les avoir attendus et ensuite lui notifiant que « le seul conseil que le gouvernement de sa Majesté pouvait maintenant lui donner était de rester loyal envers le pays sous le protectorat duquel il s'était placé »³⁴. Durant quelques années, les relations anglo-duala perdurèrent sans pour autant engendrer des accords. Dans les années 1880, avec l'Afrique au cœur des rivalités internationales, le petit port maritime de Douala devint le lieu de forts

³⁴ M. Doumbe Mouloungou, 1972, op. cit., p.49. La citation a été relevée dans la correspondance citée par le Pasteur Brutsch et extraite du « Blue Book », 1885. Cf. J.R. Brutsch, « Les traités Camerounais ». in : Bulletin de la Société des Etudes Camerounaises, n°47-48, mars-juin 1955, p. 38, in Dessajean 2000 : 146.

enjeux politiques. « Du 15 novembre 1884 au 23 février 1885, se tint la Conférence de Berlin, où Bismarck eut la bénédiction des autres puissances européennes quant aux acquisitions de Nachtigal en Afrique. Dès lors, les Allemands pénétrèrent le reste du Cameroun et développèrent leur domination religieuse et politique sur tout le pays. Le partage du triangle camerounais se fit entre les Anglais (nord-est), les Français (au sud de la rivière Campo) et les Allemands. Le traité du 4 février 1894, complété par l'accord du 18 août 1908, acheva de donner au Cameroun les frontières qu'il a conservées jusqu'en 1961. Le territoire prit le nom de Kamerun, donné par les Allemands ; il couvrait 500.000 km², et comptait 2,5 à 3 millions d'habitants. » (Dessajan 2000 : 148).

Les rois Dualas cherchent la protection d'un protectorat britannique, mais la rentabilité commerciale n'est pas assez grande pour investir sur le site. C'est le gouvernement allemand qui, en concurrence avec les Français pour le partage du territoire, se laisse convaincre par des sociétés hambourgeoises de créer une colonie à Douala. (Dessajan, 2000). « C'est l'activité commerciale qui précède l'administration proprement dite dont le début est marqué par la signature du traité germano-duala le 12 juillet 1884 entre les représentants de la Maison Woermann et de la firme Jantzen et Thomallen d'une part et, d'autre part, les chefs des villages Deïdo, Akwa, Bell et Joss. » (Olinga et al. 2014 : 3)³⁵. *« Bon finalement voilà comment les Allemands qui arrivent le 12 juillet vont signer le protectorat parce que les Dualas, les Bells, les Bele Bele et tout ça s'étaient divisés. Le traité a servi à pacifier le peuple mais finalement c'était des accords commerciaux au départ qui se sont transformés finalement en protectorat et les hommes en tenues armés justement ont commencé à arriver alors que le traité a été signé non pas avec les administrateurs, non pas avec les militaires mais avec les commerçants. Parce que les Woermann, c'étaient des commerçants. Ils ont signé avec les chefs mais après la signature on a vu débarqué des hommes en tenue. La ville était totalement militarisée. Voilà comment finalement le Cameroun devient un protectorat allemand.*

Et en l'occurrence justement la puissance impérialiste concurrente c'était la Grande Bretagne, puisqu'il faut savoir que les chefs ont d'abord fait recours à la Reine Victoria. Elle a traîné, elle a traîné et finalement elle a posé une condition. Il faut d'abord abolir l'esclavage. Tant que l'esclavage n'est pas aboli je ne viendrai pas. Ça a été aboli. On attend. Rien. Finalement, You arrive, le lieutenant You. Il dit aux chefs : « Attendez ne signez pas avec

³⁵ Cette affirmation sur la signature du traité est encore remise en cause aujourd'hui (j'y reviendrai plus tard). Selon plusieurs sources, le chef Akwa n'aurait pas signé et il ne s'agirait pas d'un traité mais de plusieurs traités – comme l'indique le témoignage du journaliste Simon.

l'Angleterre, c'est un petit pays qui ne pèse pas ». Les chefs, lui disent : « mais attends, la Reine déjà ne répond pas à nos lettres, en plus elle envoie quelqu'un, un émissaire qui va nous demander de continuer d'attendre. Et les notables menacent de soulever tous les villages. » Et finalement ils vont signer en disant : « Protégez-nous ! Les Anglais nous menacent. Voilà comment arrive le protectorat dans un pays qui était d'abord acquis aux Britanniques. » (Simon³⁶, Douala, 2016).

1.2. L'histoire de la résistance, second « mythe fondateur » de Douala

Cette sous-section raconte le second mythe qui revient dans tous les discours sur la ville de Douala, celui de la résistance des populations dualas aux plans d'aménagement coloniaux qui impliquaient des déplacements forcés de populations.

Le 12 juin 1884, les Allemands signent donc le traité germano-duala avec les chefs Déido, Akwa, Bell et Joss, traité qui légalise leur installation sur les terres en bordure de l'estuaire du Wouri, à commencer par le plateau Joss. « En effet, le 12 juillet 1884, le roi Bell (en tant que grand témoin) et le roi Akwa signèrent le traité germano-duala par lequel ils cédaient, sous certaines réserves, leur territoire et tous les droits de souveraineté à la maison Woermann, établissement commercial, qui lui-même rétrocéda ses droits au Reich et à l'Empereur. Cette factorerie offrit des cadeaux aux deux chefs supérieurs dualas : Dika Mpondo, du clan Akwa, et King Bell. Or ce dernier, contrairement au premier, ne partagea pas ces biens offerts avec ses différents chefs coutumiers. Des réclamations furent faites à ce sujet et produisirent certaines inimitiés au sein du groupe » (Dessajean 2000 : 146). Dès 1910, l'administration coloniale allemande décide d'occuper et de « développer » la ville portuaire, mettant en place les premières logiques de réorganisation de l'espace urbain. Ce plan bouleverse l'organisation de la ville précoloniale. Les prémices en matière d'aménagement urbain posent la question d'une subdivision « ethnique » de la ville. L'application de ces catégories pose immédiatement question, qui plus est dans la ville de Douala. Chaque ethnie, et plus précisément chaque famille qui la compose, se voit attribuer une portion de l'espace urbain (sous contrôle tutélaire du protectorat). Ce traité, mais surtout les revendications dont il sera l'objet, marque le début d'une

³⁶ Après des études d'histoire, Simon se spécialise sur la question du patrimoine au Cameroun. Journaliste, il anime une émission sur le patrimoine à la télévision. Il est aussi guide touristique, notamment pour le parcours « Douala, ville d'art et d'histoire » mis en place par l'association Doual'art sur lequel je reviendrai dans le chapitre 4.

période que j'appellerai la période de la résistance, qui va profondément influencer sur l'aménagement de la ville, et qui sera, comme je le montrerai dans cette recherche, le second récit fondateur d'une territorialisation par la communauté duala – avec des variantes selon les « lignages ».

Pour gérer le comptoir colonial, les Allemands souhaitent s'établir sur le plateau de Joss et en faire la véritable vitrine de leur projet en Afrique. Les expropriations des populations autochtones commencent en 1906 (Olinga et al. 2014), et le premier plan d'urbanisme dessine la ville proposée par les Allemands, sous la direction de l'administrateur Von Rhom. L'objectif visé par le plan de développement urbain allemand *Gross Douala* de 1910 est de développer la zone portuaire et de séparer les populations européennes et africaines par la *freie Zone*, selon un discours hygiéniste et raciste. Les Allemands construisent de nombreux bâtiments répondant aux modèles prônés lors de l'exposition coloniale de Berlin. La ville de Douala est dotée, en tant que capitale du pays, des nombreux bâtiments administratifs nécessaires : commissariat, hôpital, poste, etc. « Le premier quartier européen était situé sur le plateau Joss. L'occupation entreprise par les Allemands eut pour conséquence première l'appropriation de la presque totalité du plateau. D'importants travaux furent accomplis dans l'estuaire du Wouri afin d'en faire une des vitrines devant symboliser l'occupation européenne : bâtiments administratifs, maisons d'hébergements pour les nouveaux arrivants, maisons de commerce, voirie, espaces de loisirs, etc. Ces aménagements marquent la naissance du premier noyau urbain qui allait devenir plus tard la métropole doualaïse », (Olinga et al. 2014 : 4).

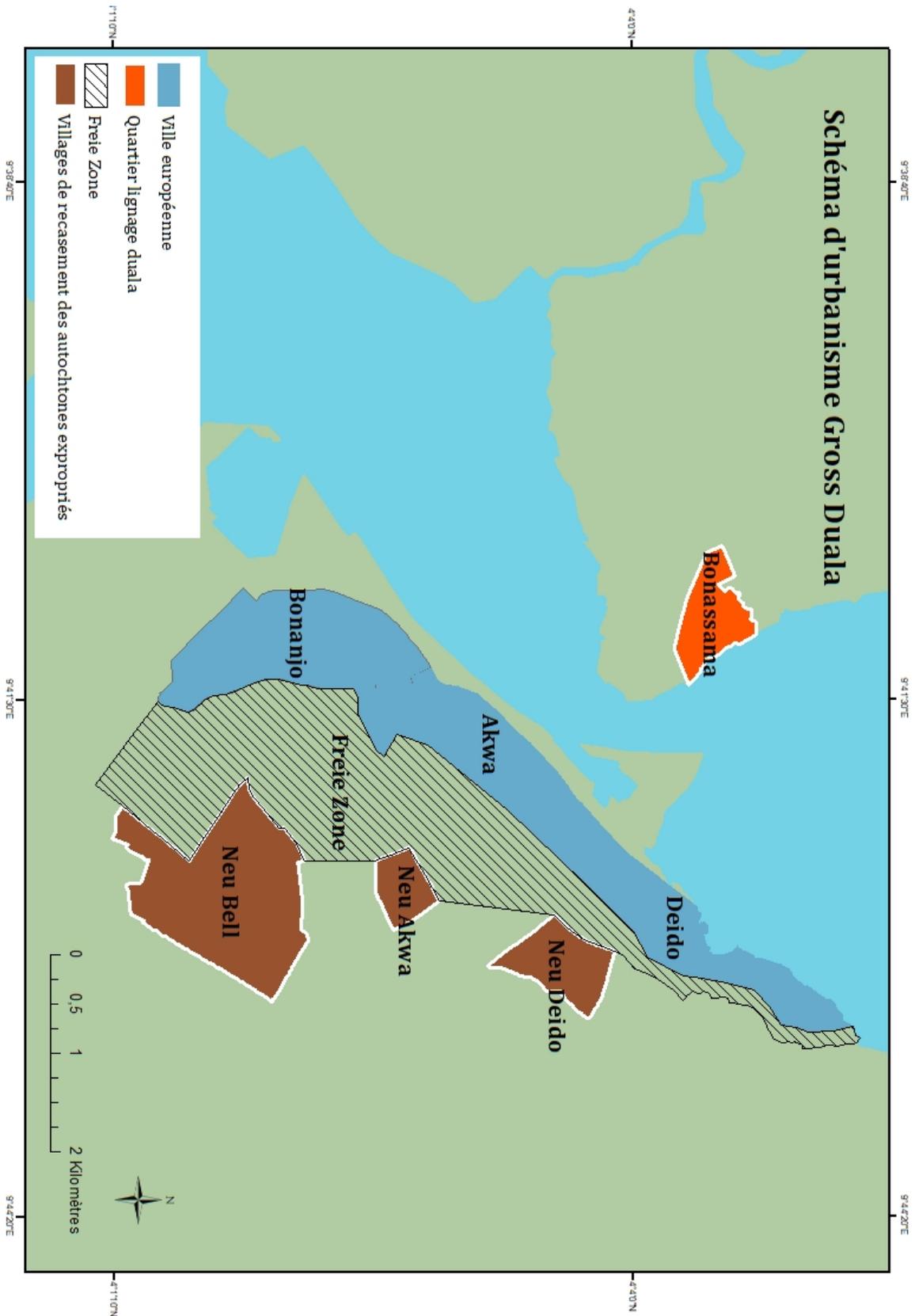


Figure 14 : Schéma d'urbanisme de Douala réalisé par les Allemands en 1910. [Ghattas, 2019].
 Source : d'après Gouellain 1975.

Durant cette période, le centre-ville de Douala se développe autour du port. L'aménagement propose une ville fonctionnelle et de nouveaux quartiers : administratif (Bonanjo sur le plateau de Joss), commercial (Akwa). Les Dualas sont expropriés vers des quartiers dès lors renommés : les Akwa à New Akwa ; les Déido à New Déido ; les Bells sont expropriés de Joss vers New Bell. La lignée des rois Bell refuse la désappropriation de Joss et l'ancien village Bell devient un obstacle à l'application de cette politique urbaine d'expropriation, notamment avec la figure du Prince Rudolf Douala Manga Bell. Ayant étudié en Allemagne, il tentera de répondre aux pressions des autorités coloniales sur le terrain du droit, en cherchant des soutiens politiques jusqu'à Berlin. Des pétitions sont envoyées au Reichstag, une demande d'aide est communiquée à l'Angleterre contre l'Allemagne, sans succès.

Les premières actions de déplacement rompent le pacte germano-duala du 12 juillet 1884 dont l'article 3 stipulait : « Les terrains cultivés par nous et les emplacements sur lesquels se trouvent des villages doivent rester la propriété des possesseurs actuels et de leurs descendants » (Kala Lobe 1977). Le 15 janvier 1913, les Allemands publient un décret visant à l'expropriation du plateau Joss. Rudolph Duala Manga Bell, chef supérieur des Bells est désigné par le *Ngondo* pour prendre officiellement la défense des Dualas (Dessajeau 2000). Il adresse une pétition au gouvernement allemand où il s'oppose à une logique ségrégative dans la ville. « Nous commençons par nier le besoin de créer une ville européenne et une ville purement indigène. La conception selon laquelle ces deux aménagements sont nécessaires n'est soutenue ni par les colons commerçants, les missionnaires (...), le gouvernement mis à part, plus précisément une partie de ses fonctionnaires, ni par tous les indigènes. En outre, l'assainissement de Douala n'exige pas une séparation spatiale aussi vaste de ses quartiers. »³⁷ Toutefois, face à l'enlisement des démarches juridiques engagées par Rudolph Douala Manga Bell auprès du Reichstag et au durcissement du comportement des autorités allemandes, le conflit s'envenime. Rudolph Duala Manga Bell est d'abord destitué de ses fonctions de chefs par les Allemands.

Rudolph Duala Manga Bell et Ngoso Din cherchent des appuis auprès des Français, mais également d'autres rois, à l'instar du Sultan Njoya à l'Ouest du pays à qui il envoie une lettre

³⁷ Rudolph Duala Manga Bell cité dans *Les grandes figures historiques du Cameroun*, collection Biographies, Edition MEDIA CAMEROUN, p. 2-3.

sollicitant son soutien³⁸. *« La lettre a existé. Sauf qu'il y a pas mal de controverses, au niveau de l'expédition de la lettre, de l'auteur de l'expédition de la lettre à l'Empereur allemand. En fait qu'est-ce qui se passe. Rudolph envoie un émissaire en pays Bamoun qui se fait appeler Ndam - Ndam c'est un nom des ressortissants du Mungo, et ça va entrer dans une technique de camouflage pour permettre à Ndam de s'approcher du roi, de pouvoir s'intégrer et de pouvoir être l'interlocuteur du Roi Rudolph. Et donc il remet la lettre au Roi. Sauf que la lettre est écrite en allemand. Le Sultan ne sait pas lire. A côté de lui, il y a le Pasteur qui est allemand et est censé traduire le contenu de la lettre. Et c'est le Pasteur Geplex qui ayant pris connaissance du contenu de la lettre, s'empresse de l'envoyer à l'Empereur. Voilà ce qui s'est passé. Et la lettre justement, c'était une lettre qui était écrite par le Roi Rudolph qui était adressée au Sultan Njoya, lui disant : « Mon frère, rallie-toi à ma cause, viens m'aider pour protéger [...] notre pays ! - Notre pays parce qu'il dit que si la côte est menacée, l'intérieur, tôt ou tard sera aussi menacé. - Rallie toi à ma cause et à mon combat. » (Simon, Douala, 2016).*

Malgré une répression sanglante, la lutte continue jusqu'à l'arrestation du Prince et de son secrétaire pour *« haute trahison pour entente avec des puissances étrangères et instigations des chefs de l'intérieur du pays à la haine et à la révolte contre l'Allemagne »*. *« Nous sommes devant l'ancienne maison des célibataires de la Woermann Line. La Woermann Line était une firme allemande, commerciale, qui était sur les côtes depuis 1868 dont les fondés de pouvoir avaient cosigné le traité germano-duala avec les chefs dualas, Edouard Woermann, Adolph Woermann ... Et donc ce qui est important dans cette bâtisse, ce n'est pas forcément le fait qu'il a été occupé par les fonctionnaires de la Woermann Line mais plutôt parce que l'un des appartements a servi de tribunal. C'est ici que Rudolph a été jugé, Rudolph Duala Manga Bell. Pendant moins d'un quart d'heure....*

En fait c'était une parodie de procès, c'est à dire que c'était pour des questions de simples formalités qu'il est passé devant le juge. C'était une sorte de présomption de culpabilité, c'est à dire qu'il était déjà coupable même avant d'être jugé. Il est arrivé là. « Oui, Monsieur le Roi reconnaissez-vous les faits qui vous sont reprochés ? Et tout, et tout. Bon le jury va délibérer. » En moins d'un quart d'heure. C'est ici qu'on prononce sa condamnation à la pendaison. Rudolph. Dans l'un des quatre appartements. Aujourd'hui, il est occupé par un avocat.

³⁸ Je reviendrai par la suite sur l'importance de cette « trahison » à Douala, qui est d'ailleurs controversée et rapportée différemment en fonction des personnes qui la raconte.

Plusieurs fois il m'a permis de visiter les lieux avec les gens avec lesquels je faisais le tour. [...] Je lui dis : « Dis bien le droit ici parce que le droit avait été mal dit. » » (Simon, Douala, 2016).

Le 8 août 1914, le roi Rudolph Duala Manga Bell et son bras droit Ngoso Din sont exécutés, pendus dans la cour arrière de l'Ancien Commissariat de Police. *« On va aller voir l'arbre où il a été pendu. Nous sommes à l'Ancien Commissariat de Police allemand. C'était un Commissariat, lorsque Rudolph a été jugé à l'Ancienne Maison des Célibataires en compagnie de Adolph Ngoso Din, ils ont été incarcérés ici et pendus au petit matin. Ça c'est l'Ancien Commissariat de Police Allemand, aujourd'hui c'est le Ministère de la Marine marchande. Maintenant il faut se poser deux questions : quelle était la cause de la pendaison et quelles en ont été les conséquences ? C'est les deux questions.*

Je commence par la cause. En parlant de la cause, il faut savoir qu'il y a une thèse officielle et il y a une thèse officieuse qui est en réalité la vraie thèse. La thèse officielle qui est malheureusement dans les livres ; la trahison, c'est la thèse officielle. Et c'est ça qui se retrouve dans les livres. On considère que Rudolph Duala Manga Bell était un traître, parce qu'il aurait envoyé une lettre au Sultan Njoya qui l'aurait lui à son tour également envoyé aux Allemands. Et finalement en fait la lettre demandait au Roi Njoya de s'allier au Roi Bell, c'est ce qui est dit afin d'expulser, de chasser les Allemands du Cameroun et surtout de rallier à leur cause les Anglais. La fameuse lettre, on ne l'a jamais vu donc ça c'est la thèse officielle et finalement les Allemands considèrent que le Roi Rudolph Duala Manga Bell était un traître parce qu'il avait demandé par le biais de cette lettre l'intervention de la Grande Bretagne pour expulser l'Allemagne du Cameroun. Ça c'est la thèse officielle qui justifie la pendaison ainsi que celle de son secrétaire Rudolph Ngoso Din et c'est ce qui est écrit dans les livres ; c'est ce que nos enfants lisent. Mais ce n'est pas la vérité, ce n'est pas la vraie cause.

Maintenant je vous donne la cause officieuse qui est la vraie raison pour laquelle ils ont été pendus. C'est que en réalité, premièrement, la raison pouvait être économique. Les Dualas étaient intermédiaires commerciaux, ils contrôlaient tout le commerce sur la route. En les écartant, les Allemands avaient le monopole du commerce, ça c'est la raison qui est économique ; maintenant, l'autre raison, c'est une raison qui est purement raciale ou raciste, c'est que finalement, les Allemands disaient des Dualas qu'ils étaient très sales et que c'est à cause de ça que les moustiques avaient envahis la côte, il fallait les expulser.

Maintenant, l'autre raison est une raison purement patrimoniale, finalement les terres qui appartenaient aux Dualas devaient revenir aux Allemands ; pourquoi ? Il faut revenir au

traité germano-duala. Le traité germano-duala du 12 juillet 1884 à son article 3 est clair : « Les Dualas et leurs descendants resteront propriétaires de leurs terres. » Voilà ce que prévoyait l'article 3. En réalité les Dualas n'ont pas cédé leur territoire, puisque l'article 3 est clair. Ils ont dit aux Allemands : « Venez nous protéger, venez nous administrer. Mais l'administration n'est pas l'appropriation. Ce n'est pas la même chose. Et l'article trois était clair. » Et c'est ce que le Roi Rudolph Duala Manga Bell réitère aux Allemands en leur disant : « mais relisez le traité, vous n'étiez pas là quand on signait le traité. Ebermaier, toi tu n'étais pas encore arrivé. Mais mon grand-père l'a signé avec ceux qui t'ont précédé. Et l'article trois du traité est clair, le traité existe. Lis-le. Vous n'avez pas le droit de nous expulser de nos terres parce que l'article trois vous l'interdit. » Et il dit : « Je m'en fous. » Il prend un décret d'expulsion en 1910. Il dit : « Partez. »

Le Roi va en Allemagne devant le Reichstag. Il plaide la cause de son peuple. Il y est arrêté et ramené ici et pendu. Adolph Ngoso Din lui va passer par le fleuve à Bonadibong et tout ça pour se rendre en Allemagne. Parfois même c'est les mamans qui le cachaient dans leur cabas et tout ça. Pour qu'on ne le voit pas... Adolph Ngoso Din. Donc et finalement, ils sont arrêtés, ils sont pendus. Sauf que la veille, Rudolph a fait ses études en Allemagne et il rencontre des officiers allemands ici qu'il a connus en Allemagne. Et l'un d'entre eux lui dit, « ok, je vais te défaire de tes chaînes tu vas aller dire au revoir à ta famille. » On le défait de ses chaînes, il va vers sa famille. Et on avait apprêté une pirogue. On lui dit : « Roi, monte dans la Pirogue et ensuite... » Il dit : « Je ne peux pas m'enfuir. Si je m'enfuis, les représailles sur mon peuple seront terribles. » Autant même que l'histoire me retienne comme un martyr, pas comme un fuyard, quelqu'un qui a abandonné son peuple. » Et il reviendra sur ses pas et tôt le matin il sera pendu. » (Simon, Douala, 2016).

La pendaison du Roi Bell est le dernier acte de la présence et de revendication allemande à Douala. Les Allemands laissent le plan de côté, préoccupés par les enjeux de la Première Guerre mondiale. « La crise de l'expropriation du plateau Joss fut une des dernières où les Dualas purent se manifester en tant que groupe détenteur d'une autorité au Cameroun. Le traité de 1884 avait déjà entraîné une baisse de leur hégémonie territoriale. Les occupants européens n'eurent peu à peu plus besoin des Dualas comme intermédiaires commerciaux. Ces derniers perdirent alors leur monopole commercial puis politique, au profit des Allemands et des Français. Par ailleurs, les Européens ont tenté d'empêcher leur reconversion d'intermédiaires commerciaux en grands planteurs. » (Dessajean 2000 : 158).

Après la défaite allemande en Europe, le Kamerun est mis sous mandat de la Société des Nations et sa gestion est partagée : la partie Nord est sous administration anglaise, la partie Sud tombe aux mains des Français en 1916. Le statut de Douala reste flou et la ville passe sous mandat français en 1922. « Ils [les Alliés] chassèrent à nouveau les Dualas qui étaient revenus à Bonanjo [plateau Joss], avaient réoccupé leurs cases et s'étaient établis dans les anciennes demeures allemandes. » (Dessajean 2000 : 156). C'est en 1925, que sera mis en pratique le premier plan d'urbanisation de la ville. Ce plan recoupe le schéma d'urbanisme proposé par les Allemands auparavant, à l'époque déjà remis en cause par les populations dualas. « Les premières installations dans le quartier de Bali datent de cette époque. Le lignage Bell jadis exproprié du plateau Joss sera recasé dans sa plus grande partie à Bali, situé plus proche du fleuve Wouri. » (Olinga et al. 2014 : 25).

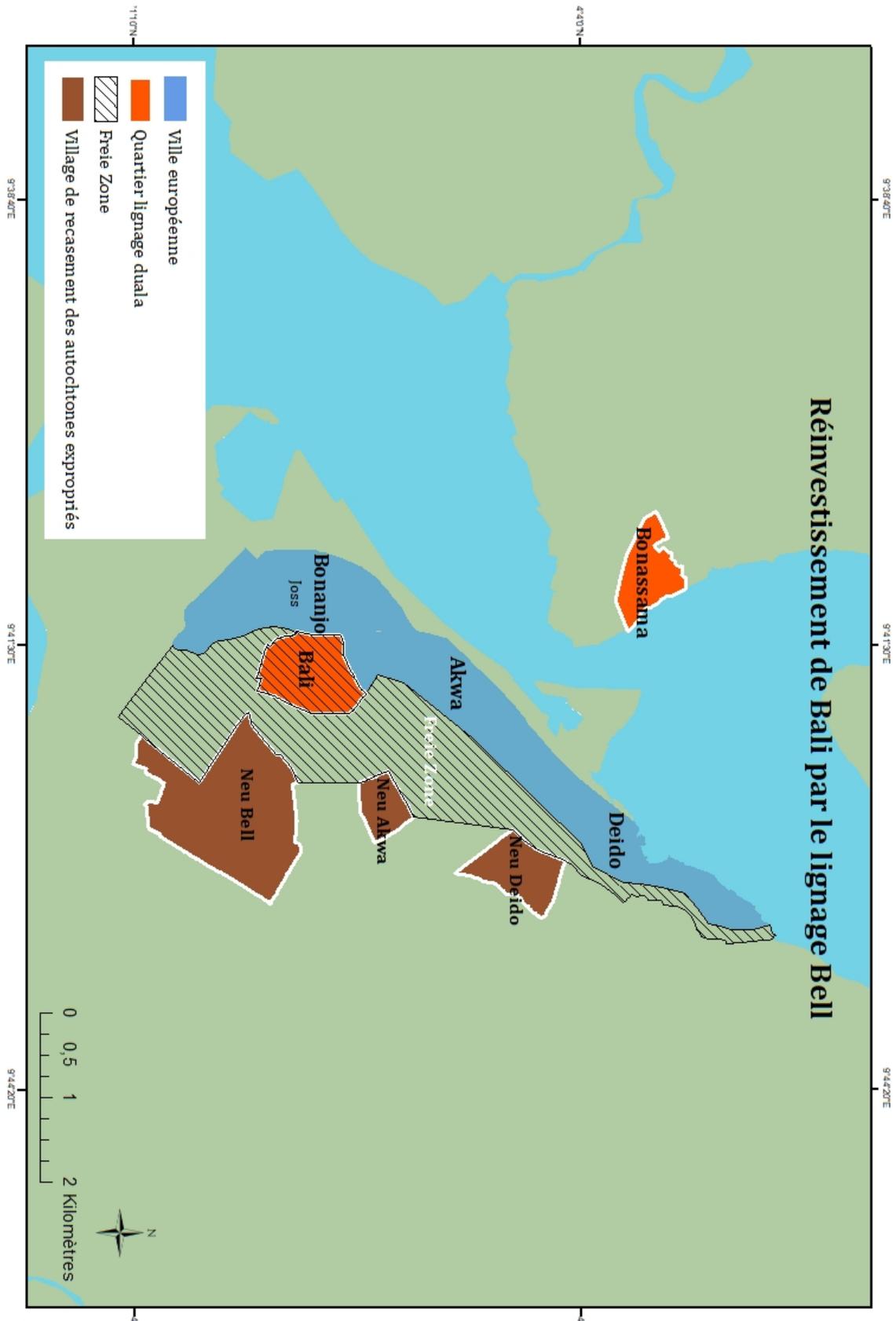


Figure 15 : La résistance Bell au projet allemand d'aménagement à Douala. [Ghattas, 2019].
 Source : d'après CUD, 1983, Schéma directeur d'aménagement et d'urbanisme (SDAU).

L'histoire de la résistance des Bell introduit les prémices de conflits fonciers à Douala. Les Bell refusent la dépossession foncière du plateau de Joss par les Allemands et le recasement. Neu Bell est un quartier ancien « conçu » par l'administration coloniale pour les Bells qui le refusent. Ils remonteront pour former le quartier de Bali. L'histoire de cette résistance est l'histoire la plus célèbre dans la formation de la ville de Douala, et elle est la plus matérialisée (par des livres, des monuments, etc.). Neu Bell, renommé New Bell par les habitants allogènes, se construit comme le quartier des « étrangers » en ce qu'il est un quartier « refusé » par une population. Il gardera cette connotation d'un quartier d'accueil de migrants, migration liée à l'exode rural (Douala est le plus grand pôle d'attraction du pays), et à l'attractivité de sa situation portuaire³⁹. New Bell correspond à un « sas de migrations », on s'y installe pour sa centralité et pour la recherche d'emploi. Pour les Duala, c'est jusqu'aujourd'hui le *Mboussamoundi*, c'est-à-dire l'arrière-pays. C'est la fin de la ville, « là où il n'y avait rien », « la brousse ». Cela explique en partie, et jusqu'aujourd'hui, le fonctionnement des quartiers centraux de la ville. Suite à ces déplacements forcés, les populations Bells continuent de revendiquer trois espaces : l'espace anciennement peuplé (Joss/Bonanjo) ; l'espace de recasement (New Bell) et l'espace réinvesti (Bali). Les pouvoirs publics sont donc confrontés à une immense complexité de gestion des espaces : entre espaces vécus, espaces régulés par le droit moderne, espaces régulés par le droit coutumier.

Il faut voir cette résistance comme un moment fort de la construction du discours sur la ville, car jusqu'aujourd'hui on comprend les rapports de force notamment par rapport aux questions foncières, en se replaçant dans la lecture de cet événement traumatique. Ainsi, de nombreux discours pour se positionner dans l'espace urbain et affirmer son droit sur une portion de l'espace urbain se réfèrent (implicitement ou non) à cette période. L'histoire traumatique des premiers plans d'aménagement coloniaux à Douala a laissé des séquelles mémorielles et différentes conceptions de légitimité pouvant s'appuyer sur plusieurs registres. Les revendications de légitimité se multiplient et les possibilités d'accéder à une portion de l'espace urbain sont multiples. Il se développe entre les différents acteurs un jeu constant pour garder la mainmise sur une portion de l'urbain. Ce jeu prend une tournure juridique, culturelle ou historique en fonction de l'espace revendiqué et des populations concernées.

³⁹ Douala véhicule l'idée de potentialité d'emplois, d'une vie meilleure.

A Douala, la notion de village – quartier habité par une population qui se revendique comme ayant été là avant la ville - joue un rôle clé (Fournet-Guérin 2006). Ces anciens quartiers coloniaux réinvestis ou défendus par les populations pendant la colonisation se sont inscrits dans une histoire qui les légitime mais qui s'est figée dans le temps selon une forme citadine contemporaine de nostalgie (Gervais-Lambony 2012). La manipulation des identités ethniques au Cameroun conduit à une réservation des quartiers centraux de Douala par les citoyens dits originaires de la région, et à la légitimation d'accaparements fonciers, de ressources et de biens faisant partie du quotidien des habitants. Jusqu'aujourd'hui, l'évocation de l'histoire de la ville durant la période proto-coloniale et coloniale sert à la construction d'une légitimité empêchant toute réappropriation ultérieure par de nouveaux citoyens, et tout accès à une citoyenneté (Morange et Spire 2014). L'évocation du village fait donc le lien avec la conception d'une identité figée et rappelle que « l'autochtonie, au Cameroun, est devenue un chemin privilégié – parfois le seul – aux ressources d'une citoyenneté locale. [...] Mais pour en bénéficier, il faut être né quelque part, y construire ne serait-ce qu'une petite bâtisse, et s'y faire enterrer » (Warnier 2009 : 198). La question de l'autochtonie ré-émerge donc sur fond de manipulation du discours identitaire et ethnique. « Au Cameroun, comme ailleurs en Afrique, l'administration coloniale fit un usage efficace et pernicieux de l'identité ethnique, qu'elle s'était employée à renforcer, sinon à créer de toute pièce. D'abord sous les Allemands, puis sous les Français et les Anglais et par la suite sous Ahmadou Ahidjo, on s'en servit en haut lieu afin de diviser pour mieux régner. Depuis le début des années 90, qui manquèrent de mettre fin à l'ère Biya, le RDPC, parti au pouvoir, manie avec acharnement l'arme ethnique. » (Malaquais 2006 :117).

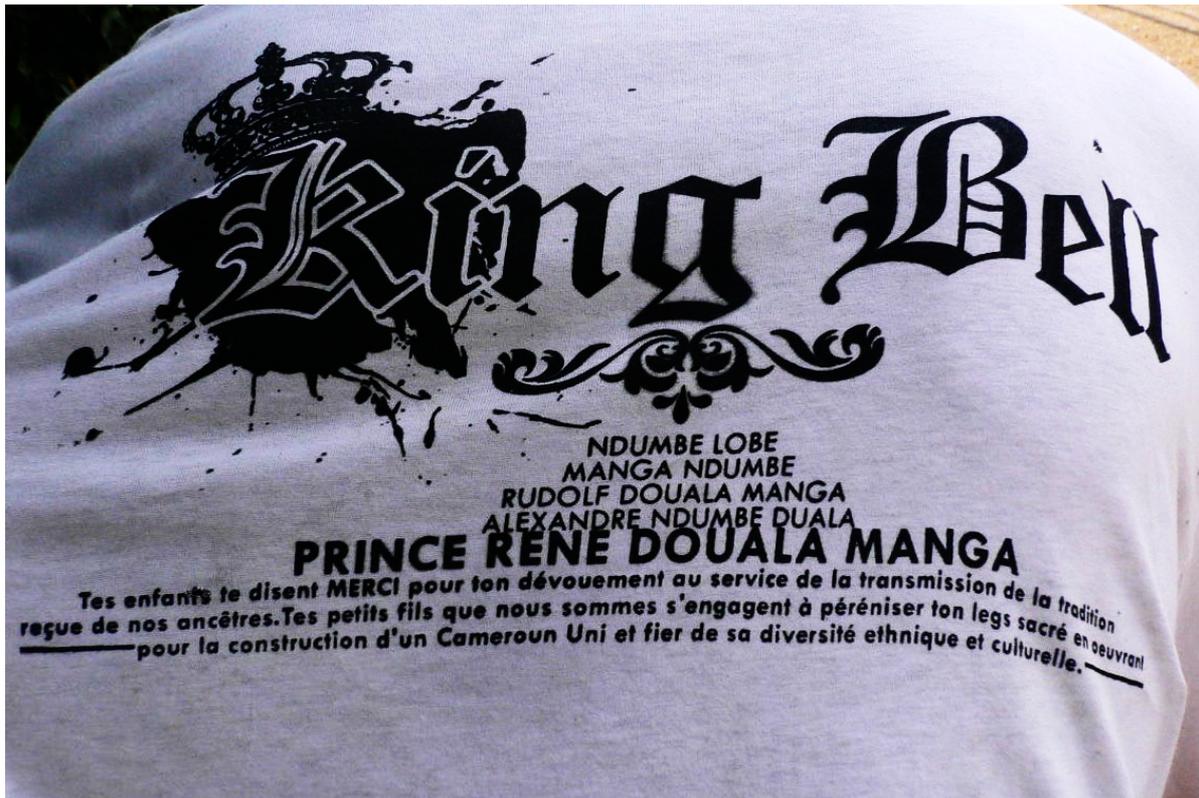


Figure 16 : T-shirt sérigraphié retraçant la descendance du canton Bell et pris en photo dans le quartier de Bali. [Ghattas, Douala, 2012].

Tout se passe comme si dans les discours et comme je le montrerai par la suite, dans les espaces de décisions (Communauté Urbaine, chefferies, élites) ce moment est un référent – ou se construit comme référent - pour l'aménagement des espaces centraux. Je pose ici la première hypothèse de ce travail de recherche selon laquelle la ville de Douala, se construit sur l'histoire d'un déguerpissement et plus précisément d'une résistance à ce déguerpissement. La réécriture de cette histoire, et la circulation de ce discours, rend extrêmement complexe tout processus d'aménagement, puisque cette histoire traumatique - qui est comme je le montrerai dans cette thèse constamment réinvestie et rejouée -, crée des tensions et des rapports de force dans l'espace urbain.

1.3. La succession des puissances coloniales et le patrimoine de guerre

Les quartiers centraux, lieux de conflits politiques et fonciers, abritent des lieux de mémoire et de patrimoine, comme quelques maisons des élites dualas, les anciens bâtiments coloniaux, mais aussi des bâtiments de commémoration postérieurs à la Seconde Guerre mondiale.

La succession des autorités coloniales dans la ville de Douala suit les logiques de la Première Guerre mondiale. Après la défaite allemande en Europe, la France récupère le protectorat et envahit Douala le 27 septembre 1914. Le gouvernement colonial français reprend les plans « d'urbanisation » allemands et les espaces conquis par les premiers colons. La plupart des aménagements urbains prévus par le plan d'aménagement allemand *Gross Duala* sont mis en place. « En 1925, un plan directeur d'urbanisme [français] délimitant le périmètre urbain est mis sur pied. La ville se compose ainsi des quartiers Joss, Bali, Akwa, Deido, soit au total une superficie de près de 800 ha, zones industrielles non comprises. Le quartier Akwa est constitué lot par lot par voie de contrats individuels d'achat ou de location entre colons et propriétaires autochtones. Les premières installations dans les quartiers Bali datent de cette époque. Le lignage Bell jadis exproprié du plateau Joss sera recasé dans sa plus grande partie à Bali, situé plus proche de fleuve *Wouri*. Avec l'accentuation des flux migratoires, les Français vont réorganiser le quartier New-Bell. Cette entreprise va cependant se heurter au refus des Bell revendiquant la propriété de ces terrains. L'administration ne s'opposa pas à ce principe et proposa plusieurs formules qui devaient concilier droit foncier coutumier et organisation de l'espace. Il lui importait seulement que la situation juridique des terrains fût claire. », (Olinga et al. 2014 : 5-6).

Le gouvernement français en poste à Douala s'installe dans les bâtisses coloniales allemandes, sur le plateau de Joss, en bordure du fleuve. Le reste de la ville suit les aménagements de l'époque française, rejoignant les villages de Bonabéri, sur la rive gauche du Wouri, après la construction d'un pont surplombant l'estuaire entre 1947 et 1955⁴⁰. Les deux quartiers résidentiels de Bonapriso et Bonadoubé datent aussi de cette époque.

⁴⁰ Je reviendrai plus tard sur l'arrondissement de Bonabéri, qui, par sa situation géographique particulière, a connu des logiques d'aménagement différentes.

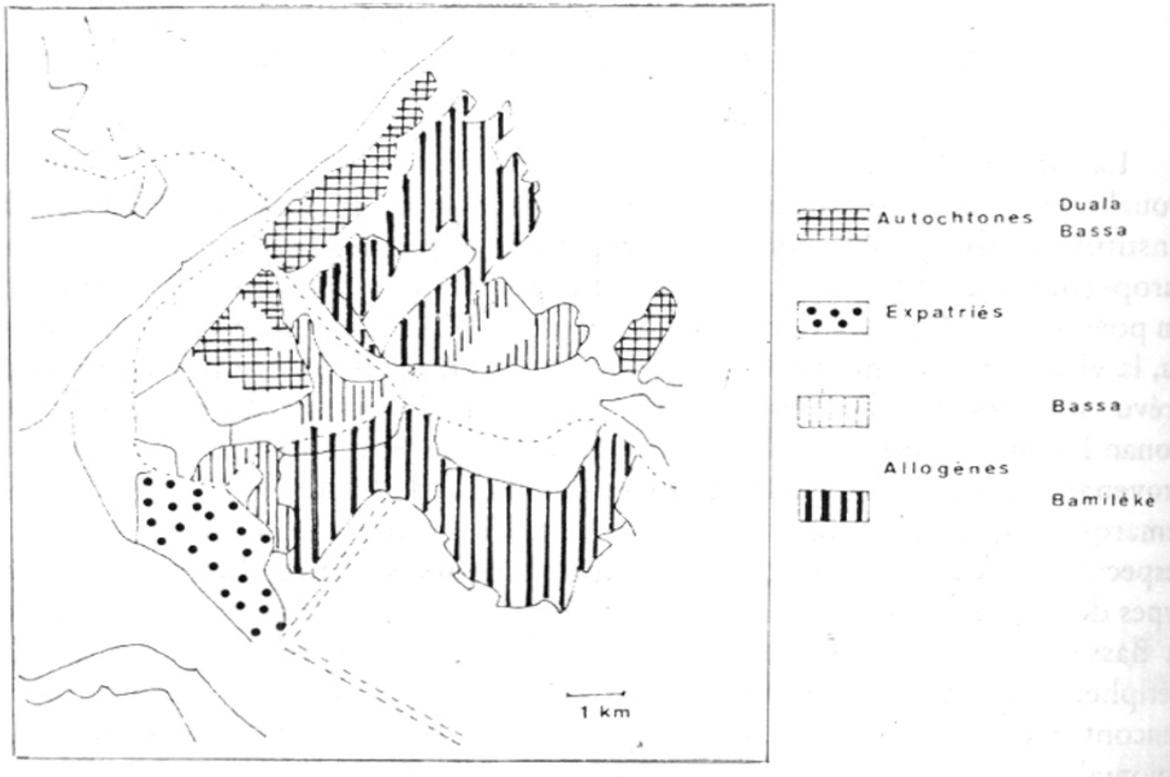


Figure 17 : Cartes des dominantes ethniques fortes à Douala.

Source : Mainet 1986 : 354.

Dominantes ethniques supérieures à 40 % des habitants des quartiers.

La légalisation foncière commence à l'initiative des colons français en 1932 et fige la situation. Le centre est défini comme moderne en opposition à la ville périphérique des « indigènes ». « Cette population va connaître une baisse en 1928 à cause de la baisse de la natalité et une légère hausse de la mortalité, dans un contexte de crise économique dont les effets commencent à se faire sentir en 1930. Aux lendemains de la crise, il ne restait plus aux autochtones que les revenus qu'ils tiraient des emplois de bureau, du commerce, de l'artisanat. Pour compenser la baisse de leur pouvoir d'achat liée à une mévente de leurs produits agricoles, les Dualas durent se lancer dans la spéculation foncière qui durera bien après la Seconde Guerre Mondiale. Celle-ci fut rendue possible et encouragée par deux décrets relatifs au régime foncier d'une extrême importance. Ces textes de 1932 rendaient en effet possible la reconnaissance individuelle d'une propriété foncière ainsi que l'immatriculation des terrains qui sortaient pour la première fois de leur indivision lignagère (Mainet 1986). Des terrains purent alors être vendus ou loués et bientôt le colonat européen put s'établir sans discontinuité dans les zones du quartier d'Akwa proches de la rive. », (Olinga et al. 2014 : 6).

Après la Conférence de Berlin et « le partage du monde » par la SDN, les Français et les Anglais investissent le Cameroun. Leur vision de l'aménagement et de la ville se superpose à la gestion allemande. Cependant, la fonctionnalité des quartiers ne change pas : Joss/Bonanjo reste le lieu de l'administration et Akwa un quartier commercial, etc. *« Maintenant sur le plan artistique, les Français avaient une particularité c'est qu'ils ont utilisé ce qu'on appelle l'art nouveau. L'art nouveau c'était un art contestataire. Qui naît du fait de l'occupation de l'Alsace et de la Lorraine par l'Allemagne. Et donc, ils décident d'utiliser l'art pour se soulever et pour contester, l'impérialisme allemand. L'art est un instrument vous le savez. Et donc on appelle ça l'art nouveau. Et comment il se démarque ? Comment il conteste l'architecture alors ? C'est que les Allemands avaient une architecture particulière. C'est que leurs bâtiments, le toit des bâtiments étaient en pente. Eux ils disent ok, comme les Allemands ont des bâtiments en pente nous on fait des toits plats en terrasses. Voilà une autre façon de contester l'impérialisme allemand. Et les matériaux utilisés par les Allemands c'était la terre cuite et du bois. Les Français disent ok pas de souci nous on va utiliser d'autres matériaux. On va utiliser le fer et le verre et l'acier. Avec les Allemands c'était de grandes ouvertures pour permettre une certaine ventilation du bois. Les Français disent nous on va changer ça on va mettre des vitres, du verre. Voilà comment les Français se démarquent sur le plan artistique et architectural des Allemands. »* (Simon, Douala, 2016).



Figure 18 : Photographies de la chambre de commerce de Douala. [Ghattas, Douala, 2018].

Avec la Seconde Guerre mondiale au Cameroun, Douala est fortement touchée puisqu'elle est la ville de création de la Seconde Division Blindée du Général Leclerc. *« Donc ce qu'il faut savoir c'est que le général de Gaulle est arrivé ici le 8 octobre 1940, il arrive ici en 1940 parce qu'il faut se rappeler que la France est occupée par l'Allemagne nazie et Pétain qui collabore avec Vichy et tout. Il arrive ici et demande le soutien des colonies. Déjà vous savez que la France libre, la capitale de la France libre ce n'était pas ici c'était à Brazzaville. Il arrive ici en 40, il demande l'appui des colonies et bien entendu il a quelqu'un qui se charge de remorquer dans les colonies tous ceux qui peuvent se battre. C'est le maréchal Leclerc, dirigeant de la Seconde division blindée. C'est lui qui ramasse, il « fait le ramassage » comme on dit, dans toutes les colonies et puis on va, on doit libérer la France. Maintenant, il faut aussi ... Les gens pensent que les troupes sont parties de Brazzaville, les troupes ne sont pas parties de Brazzaville, les troupes sont parties de Douala à Bonabekongo. Vous savez où est située la radio Equinoxe à Bonakouamouang ? C'est à Bonabekongo que les troupes de la France libre sont parties. Elles sont parties d'ici pour une petite ville balnéaire au Maroc où elles ont été formées pendant 18 mois. Parce qu'on ne va aller ramasser des gens-là comme ça, allez faire*

la guerre. Ces gens ont été formés pendant longtemps, dans une ville balnéaire non loin de la base et elles sont parties de là-bas pour la France, avec le fameux débarquement de Normandie. » (Simon, Douala, 2016).

Ce patrimoine, que j'appelle le patrimoine de guerre, est largement contesté par une partie de la population appelée à fréquenter le quartier de Bonanjo – un quartier d'une grande visibilité puisqu'il est le lieu de l'administration. « *Oui, pour histoire j'avais deux grands-pères qui se sont retrouvés là. Oui deux grands-pères. Je ne sais pas comment ils se sont retrouvés là. L'un était un homme d'arme, et l'autre était cuisinier. Donc j'ai deux grands-pères du côté de ma maman qui ont fait partie de ce débarquement. Heureusement les deux sont revenus aussi. C'est une grâce parce que beaucoup sont tombés sur le champ.* », (une habitante, Douala, 2016).

Certaines réappropriations du récit de la Seconde Guerre mondiale laissent lieu à des actions assez spectaculaires. C'est le cas pour les statues de personnages de l'histoire franco-camerounaise, comme la statue du Général Leclerc devant la Poste de Bonanjo. Devenus pour certains symboles de l'oppression coloniale, ces monuments sont critiqués par les habitants et avec le rôle de l'État actuel remis en cause pour ne pas contester cette histoire, voire pour entretenir les traces d'un récit eurocentré. Ces critiques s'accompagnent de la demande de reconstitutions mémorielles prenant en compte des modèles et des grandes figures nationales⁴¹. C'est le cas de l'action de Mboua Massock, ancien combattant, connu entre autres pour avoir attaqué la statue du Général.

Le Combattant VS le Général

Le 25 juillet 1940, le capitaine Philippe de Hauteclocque, évadé de France par l'Espagne, se présente au général De Gaulle sous le pseudonyme de Leclerc. De Gaulle le nomme aussitôt commandant et l'envoie à Lagos pour préparer avec René Pleven, André Parant et Claude Hettier, le ralliement de l'Afrique équatoriale française. La mission dont est chargé le nouveau chef d'escadron consiste à rallier le Cameroun à la France libre. Débarqué le 27 août à Douala, Leclerc prend possession du territoire deux jours plus tard. La prise de Douala est la première victoire de la France libre en Afrique.

Le 11 avril 2000, Mboua Massock dit le Combattant, acteur important des opérations « villes mortes » à Douala, est arrêté pour deux infractions : son essai sur les *Droits de l'Homme*

⁴¹ Tels que les leaders des mouvements nationalistes indépendantistes.

au Cameroun et l'attaque de la statue du général Leclerc avec une machette de 15 kilos. Lors de son procès, il décrit son action comme une revendication contre « la colonisation, l'acculturation et l'aliénation ». En assurant sa défense, il reconnaît « que ce monument est fait d'un matériau difficile à heurter. Toutefois, je suis parvenu à fracasser légèrement le nez de Leclerc. »

Celui qu'on appelle le Combattant réitère ses actions : le 29 janvier 2006, il est condamné pour destruction de biens publics et monument classé, 19 mai 2009, il repeint à grands coups de peinture rouge et verte la statue du général Leclerc. « Ils sont sérieux puisqu'ils la restaurent à chaque fois. Moi aussi je suis sérieux, je recommencerai : nos héros et nos martyrs d'abord. »

Sources : D'après les articles <http://revolisationactu.blogspot.fr/2011/02/biya-degage-mboua-massock-etait-reste.html> ; http://www.genef.org/article.php?url_clef_groupe=5&url_clef_enreg=113 consultés en 2012.

Cet exemple illustre bien le décalage entre la valorisation par l'État du patrimoine colonial et la construction identitaire et mémorielle. On peut appliquer ici la notion de patrimoine « dissonant » (Tunbridge, Ashworth 1996 *in* Guinard 2011), soit un patrimoine discordant, en désaccord ou manquant de cohérence par rapport à un contexte socio-spatial. La place dans l'espace public de la statue donne une importance et valorise l'histoire du général Leclerc – en plein centre du quartier central administratif et d'affaires. C'est donc au patrimoine, en tant que support de mémoire, que s'attaque Mboua Massock, refusant que sa mémoire et la légitimité de son histoire soient mises sous silence ou omises. « *Il n'est pas très aimé. A juste raison sûrement, il est en plein cœur de la ville, de Bonanjo. En plein cœur. Quelqu'un qui a enrôlé quand même de force, les Camerounais, y compris tous ceux qui sortaient des colonies. Pour aller libérer la France. Et alors en 1940, regardez la posture des Camerounais. Regardez leur posture on peut l'interpréter. [D'après la fresque qui se trouve derrière la statue.] Est-ce qu'ils ont l'air heureux ? 1940 Douala ? Ils ont l'air de gens heureux ? Ils ont l'air de gens en souffrance ! Voilà ! C'est ça. Et dans sa fameuse deuxième division blindée, il les a enrôlés de force, il fallait libérer la France. Et on lui a fait ce que vous voyez là en plein cœur de Bonanjo. Maintenant, pourquoi la tête n'est pas là ? Certains vont dire qu'il n'est pas aimé des Camerounais parce qu'on estime qu'à sa place on aurait dû mettre un monument d'un nationaliste camerounais. Mais il n'y en a pas. Dans toute la ville de Douala il n'y en a pas. Qu'est-ce que l'État fait ? C'est quand même compliqué. Là, vous avez toutes les rues par lesquelles il est passé.*

- *Ce monument il a été fait par qui ?*

- On ne sait pas par qui il a été fait mais une chose est sûre, c'est avec la bénédiction de l'État camerounais. Maintenant on a mis cette barricade là pour le protéger. Mais la tête n'est toujours pas revenue. Tant mieux ! Si on veut réconcilier l'histoire il faut qu'on trouve un peu de place. Pour ces anciens combattants, pour ces nationalistes, pour ces résistants. » (Simon, Douala, 2016). La valorisation du patrimoine colonial et du centre-ville est reçue par les Anciens Combattants comme la construction d'une mémoire nationale falsifiée. Par son esthétique, l'histoire qu'elle raconte, mais également sa place centrale dans la ville, la statue du général Leclerc devient emblématique de l'oppression coloniale, mais également de la lutte entre l'histoire valorisée par l'État et celle des populations demandant des monuments commémoratifs de l'histoire de leur parti.



Figure 19 : Photographie de la statue du Général Leclerc et de la fresque. [Ghattas, Douala, 2016].

Cette lutte trouve de nouveaux acteurs pour perpétuer l'action entreprise par Mboua Massock. C'est le cas d'Essama, activiste largement connu à Douala pour ses actions dans l'espace public prenant une tournure de performance, pour ses tournées bruyantes sur sa moto et ses arrivées flamboyantes dans les rues et aux abords des bars de Douala⁴². Essama parviendra plusieurs fois à faire chuter Le Général ainsi qu'à le décapiter. Ces actions lui vaudront plusieurs mois de prison à New Bell (2016).



Figure 20 : Photographies diffusées sur la page facebook d'Essama en juillet 2017.

Ce qu'Essama revendique, c'est principalement la reconnaissance des héros de l'Indépendance. Il lutte contre l'absence de commémoration d'une l'histoire traumatique : la libération du pays colonisateur, la mise à mort de nombreux habitants de Douala pour une cause liée à un gouvernement national étranger, colonisateur et violent. Essama lutte aussi pour une

⁴² Observation participante, Douala, 2015.

représentativité des figures nationales camerounaises des héros de l'Indépendance du pays. Il n'est pas le seul, mais il joue sur la visibilité de ses actions pour se faire connaître et soutenir d'autres cas (figure 21). Bien que ses actions soient éphémères dans l'espace urbain, Essama utilise les médias et les réseaux sociaux à sa portée pour les diffuser. Il se pose en défenseur d'une autre histoire.



Figure 21 : Photographie de la statue de John Ngu Foncha.

Source : page facebook d'Essama, consultée en juillet 2017.

Essama (à droite) pose devant la statue de John Ngu Foncha avec le sculpteur.

John Ngu Foncha est un homme politique anglophone ayant participé à l'unification du Cameroun sous la présidence d'Amadou Ahidjo. Avec l'arrivée au pouvoir de l'actuel Président Paul Biya, les traces de certains hommes politiques et de leurs revendications - comme les revendications politiques des régions anglophones réaffirmées dans l'espace public - sont très contrôlées. La statue sera cassée dans la journée même de sa pose lors d'une intervention policière.

La question patrimoniale intéresse donc aussi les artistes, qui, comme je le montrerai dans la dernière partie de ce travail, se réapproprient l'histoire et tentent parfois de la représenter, voire d'en proposer une réécriture. C'est le cas de l'initiative du peintre rasta Immortall II Gologotta, qui dépose au pied du soldat inconnu de la place de Bonanjo une peinture pour refuser ce patrimoine militaire (figure 22). Le Soldat inconnu est également un patrimoine en « dissonance » dans la ville de Douala. Cet exemple montre une réappropriation par les artistes, en tout cas un dialogue entre art et patrimoine dans la ville de Douala dont je parlerai dans la suite de cette recherche. *« Oui c'est un poilu. Le soldat inconnu c'est un poilu. Verdun, tout ça. »*

Bon qu'est-ce qu'il fout là ? Moi je ne comprends pas. C'est un poilu, il y a plus de poilu sur terre. Le dernier poilu est décédé y a quatre ans en Gironde. » (Simon, Douala, 2016).



Figure 22 : La statue du soldat inconnu, Bonanjo, [Ghattas, Douala, 2016].

Sculpture : Le Soldat inconnu, Bonanjo, Douala.

Peinture : Immortall II Gologotta.

Ce patrimoine de guerre, patrimoine colonial monumental, met surtout en lumière l'absence de projets étatiques définis autour de la gestion du patrimoine. Ces monuments sont dès lors l'objet de récupérations ou de détournements par d'autres acteurs (ONG, artistes, etc.). C'est sur ces différentes lectures de l'espace urbain que je reviendrai dans la section suivante, en montrant les évolutions des politiques d'aménagement et des conceptions du patrimoine par les pouvoirs publics⁴³.

Le récit de l'installation de la famille d'*Ewale* est à l'origine de nombreux discours sur la ville de Douala et reste un enjeu politique jusqu'aujourd'hui. Plus généralement, le fleuve

⁴³ Je reviendrai sur l'histoire des Indépendances dans la ville de Douala. Il faut néanmoins noter ici qu'il est très difficile de relever des traces de cette histoire dans la ville de Douala. Les lieux qui ont été le théâtre d'affrontements sanglants sont dissimulés à première vue, et le monument destiné à la commémoration de cette histoire ne fait sens ni par son esthétique – qui évoque plus le soldat inconnu – ni par le lieu où il se trouve – Youpwe, quartier en périphérie des quartiers centraux qui commence seulement à être investi par des travaux d'aménagement et à être mieux relié.

source de vie et de richesse devient le centre de la ville dès cette époque, son accès étant un enjeu de rivalité entre populations dualas, bassaas et bakokos présentes sur le site. L'implantation coloniale allemande sur les terres à proximité du Wouri démultipliera l'importance de cet enjeu. La lutte pour le foncier et la ressource fluviale marque la construction du récit historique et complexifie la mise en place d'un processus de patrimonialisation.

Ce moment extrêmement violent de l'histoire urbaine avec le traumatisme des déplacements forcés – impliquant des pertes très importantes –, mais aussi l'assassinat des élites politiques représentant les doléances des dualas, est rappelé dans tous les discours sur le patrimoine. Malheureusement, les difficultés à construire un discours national avec l'ensemble des acteurs camerounais empêche la contextualisation de cette lutte et la mise en lumière d'autres luttes. Constamment réinvestie et revécue comme traumatique par les populations, l'histoire de la résistance duala reste racontée principalement par les concernés.

La grande visibilité du patrimoine colonial est due à sa centralité et à son caractère bâti. Il est pourtant contesté et peut être caractérisé comme « patrimoine dissonant » au sens où nous le définissons ci-dessus⁴⁴. Le processus de patrimonialisation prend en compte d'autres acteurs, mettant en avant ou contestant d'autres visions du patrimoine et de l'histoire urbaine. Cette section permet donc de montrer toute la complexité de la mise en valeur d'un patrimoine à Douala où la pluralité des récits et la construction d'un récit historique national en amont des processus de patrimonialisation n'existe pas.

2. Lectures de ville et évolution des visions patrimoniales

Dans cette section, je ferai un état des lieux du patrimoine à Douala. Les acteurs agissent en fonction de circulation de discours sur la ville, pour replacer les différentes actions, d'une part dans un contexte globalisé, avec une forte intervention d'acteurs internationaux, mais aussi dans le contexte nouvellement décentralisé de Douala. Je discuterai l'insertion ou non des projets patrimoniaux dans les plans d'urbanisme au fil des années.

⁴⁴ Voir dans le chapitre 2 et dans la section 1, la sous-section 1.3.

2.1. Les enjeux de l'aménagement de la ville de Douala depuis l'Indépendance

L'agglomération doualaïse s'étale de plus en plus en superficie. Jusqu'au milieu du XXe siècle, la population reste stable en raison de mauvaises conditions sanitaires et d'une politique de maintien des populations rurales à l'écart. Elle connaît une croissance exponentielle à partir de l'après-guerre. Le nombre d'habitants est multiplié par 20 à 25 à compter du début des années 1950, jusque dans les années 1960, à la veille de l'indépendance du Cameroun quand la ville compte 300 000 habitants. Au développement économique correspond, presque point par point, le développement démographique (Gouellain 1975).

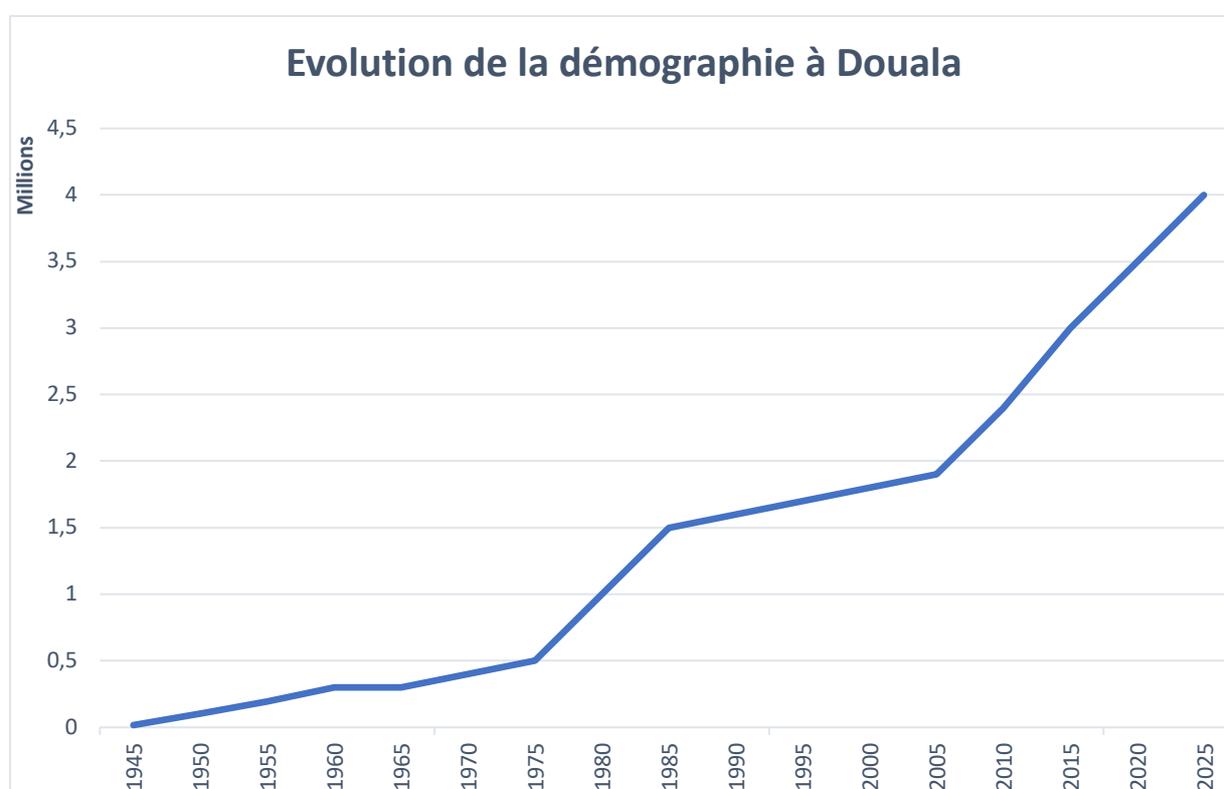


Figure 23 : Évolution de la population et perspectives démographiques à 2025, [Ghattas, 2019].
Source : Gouellain 1975, Olinga et al. 2014, CUD, 2016.

L'estimation de la population à Douala s'élève à plus de 2 millions d'habitants répartis sur un territoire de 20 000 hectares. Le taux de croissance annuel de la ville est de 5%, presque deux fois plus que le taux de croissance moyen national (CUD, 2009). La croissance urbaine de la ville se poursuit, caractérisée jusqu'en 2000 par un manque total d'investissement dans les infrastructures urbaines. Plus de la moitié des habitants de la métropole de Douala habitent des quartiers informels, où les conditions de vie sont mauvaises du fait du manque d'infrastructures, d'équipements urbains et de services fondamentaux pour alimenter la ville et

les besoins quotidiens des habitants. La CUD estime à deux mille hectares les zones urbaines exposées aux inondations.

Si l'on s'en tient aux plans d'aménagement, l'évolution de la ville (figure 24) en fonction des époques se traduit de la sorte : l'expansion en lien avec la trame coloniale jusqu'en 1960 ; une expansion radioconcentrique (avec expansion de plus en plus rapide et vaste dans les décennies les plus proches) ; puis le long des grands axes de circulation pour les habitats non tramés notamment (sortie est de la ville vers Yaoundé). L'extension est extrêmement rapide : la population est multipliée par 20 entre 1945 et 1983. En parallèle, le port de Douala continue d'acquérir de l'importance. On est passé du stade de la grande ville (170 000 habitants à l'Indépendance) à celui de la métropole multimillionnaire. Le trafic portuaire a été multiplié par 4,8 soit, de 800 000 tonnes en 1960, à 3,8 millions de tonnes en 1982, et 7,8 millions de tonnes en 2010. La ville continue de s'étendre sans politique d'aménagement préalable. Les constructions en étage restent très rares et beaucoup d'entre elles relèvent de l'habitat informel. Le port a, quant à lui, continué, une évolution parallèle en prenant en compte de plus en plus d'acteurs internationaux.

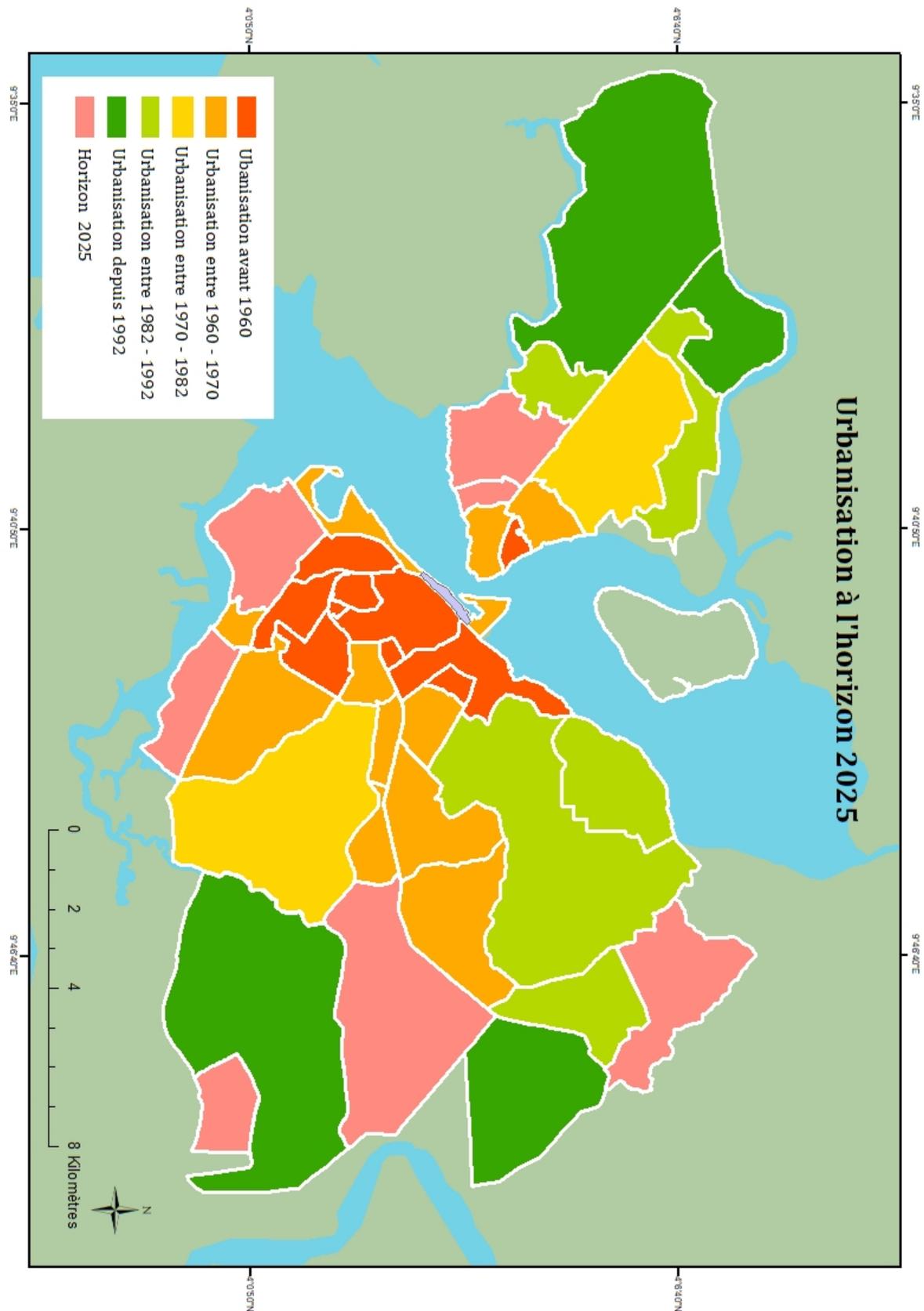


Figure 24 : Carte de l'expansion urbaine de Douala depuis les années 1950, [Ghattas, 2019].
 Source : d'après le Plan Directeur d'Urbanisme – Plan d'occupation des sols de Douala de la CUD et la Carte du Plan Directeur d'Urbanisme de Douala à l'Horizon 2025 de la CUD.

Les crises politiques qui traversent la ville de Douala depuis l'Indépendance du pays ont des conséquences sur les modalités de gouvernance de la ville. Elles sont donc importantes dans la compréhension du retard de la ville en matière d'aménagement et de l'émergence tardive de la question patrimoniale. Ces crises sont également majeures dans l'étude de la détermination d'un patrimoine urbain car elles révèlent des lieux de rapport de pouvoir et les traces d'une « contre-mémoire urbaine ». « Avant l'indépendance du pays, on note d'une manière globale d'importants travaux d'urbanisme accomplis au cours de la période coloniale dans la ville de Douala. Après l'indépendance, la ville éclate dans tous les sens ; les limites que constituaient l'aéroport et le centre industriel de Bassa sont débordées. Les facteurs d'une telle dynamique urbaine sont multiples, notamment le marché foncier qui est dominé par la dualité droit moderne et droit coutumier, l'explosion démographique, la construction de nouveaux axes routiers et ferroviaires. La spéculation foncière dérivée de la dualité du droit foncier et moderne et favorisée par le faible revenu des populations travaillant dans les manufactures de la ville va contribuer à l'occupation anarchique du sol notamment dans les quartiers périphériques. L'existence de contraintes naturelles (le fleuve Wouri notamment) va toutefois perturber l'extension de la ville et expliquer ce développement très dirigé et organisé au nord, à l'Est et au Sud-est. » (Olinga et al. 2014 : 9).

Après l'Indépendance, les mêmes fonctions se perpétuent : l'État hérite des données cartographiques et administratives allemandes puis franco-anglaise. L'aménagement de la ville et son développement se limitent toujours aux alentours du centre portuaire. Tandis que la ville continue de s'étendre, l'administration camerounaise investit les bâtiments. On constate donc une perpétuation des lieux de pouvoirs.

L'histoire politique moderne de Douala est constituée d'une succession de crises. Dès 1948, Douala a accueilli des mouvements d'oppositions aux régimes en place dont le mouvement d'inspiration marxiste de l'UPC. Ruben Um Nyobé, Félix Moumié, Osendé Afana, Abel Kingue, Ernest Ouandié en sont des leaders. Cette révolte est une révolte sociale car, en plus de demander un changement des relations avec la métropole et une autonomie, les upécistes remettent en question toute l'organisation politique jusqu'à celle de l'État postcolonial et des chefferies. « Cette révolte fut souvent présentée comme la revanche des « cadets sociaux », des opprimés, sur les détenteurs des différents pouvoirs. » (Séraphin 2000 : 66).

A la répression sanglante du pouvoir colonial français succèdera l'horreur mise en place par le gouvernement Ahidjo, et le passage au napalm de la région. Les révoltes du Pays Bassaa et du Pays Bamiléké sont réprimées dans le sang et Douala subit le coup de cette répression. Cette mémoire nationaliste aurait pu contribuer à l'avènement d'une identité citoyenne, mais ni les gouvernements de Ahidjo ni ceux de Biya ne peuvent se permettre de favoriser les héros de la lutte indépendantiste, car également opposants historiques à leurs politiques.

En 1982, Paul Biya (président actuel) arrive au pouvoir. Pendant quelques temps le contrôle de la sphère politique se relâche, le discours politique prend de l'ampleur et les mouvements sociaux se multiplient. En parallèle, dans les années 1980-1990, le pays est frappé par une violente crise économique (chute des cours notamment du coton et du café non sans effets sur l'économie de rente). La dévaluation du franc CFA, puis la mise en place des plans d'ajustement structurel, conduisent au retrait de l'État en ville et à un contrôle très strict des dépenses. La ville de Douala est alors le théâtre de fortes revendications pour protester contre l'abandon de l'État en faveur d'une politique ultralibérale appuyée par les institutions internationales. Les émeutes scolaires, la grève des taxis marquent l'année 1985. Ces mouvements sont violemment contrôlés par le gouvernement de Biya. L'opposition, déconsidérée et réprimée, décide alors d'organiser un grand mouvement « Villes Mortes » : chaque citoyen doit rester chez lui, en dehors des manifestations anti-gouvernementales. Face à la flambée des contestations, le gouvernement en place instaure une politique punitive à Douala. Mise de côté pour sa désobéissance civile, Douala voit les moyens nécessaires à son aménagement arrêtés. Les crédits et les investissements pour la ville sont gelés jusqu'en 1996 et l'opération ville morte s'essoufflent. La capitale économique ne touche aucun crédit, ce qui explique son fort retard en matière d'aménagement.

Le plan directeur d'urbanisme de 2012 à l'horizon 2025 est le troisième plan d'aménagement depuis le Gross Duala et le plan Dorian de 1959. La CUD prévoit 100 000 nouveaux habitants par an, soit 4 millions d'habitants en 2025. Les capitaux captés grâce à l'attractivité portuaire doivent servir à dynamiser l'image de capitale économique de Douala, attirant de nouveaux investissements. A ces projets de développement et d'aménagement des zones non portuaires de la ville, se greffe l'idée d'une revalorisation de Douala par le biais de politiques urbaines, au cœur desquelles émerge une politique de mise en patrimoine.

A partir de 2010, en dépit du fait que le Cameroun soit « classé rouge » en raison de ses très faibles capacités de remboursements, la ville de Douala connaît une forte reprise des investissements, au bénéfice de ses infrastructures urbaines. *« Ces visions sont parfois très éloignées de la vision qu'on peut avoir de la ville, la ville souhaitée, la ville rêvée, la ville « o mala » ? « o molo » ? « ô mulema » ? la ville aimée je crois... je ne parle pas Duala... bref c'est important d'avoir ses visions. Avec Jean Yango et le Délégué du gouvernement c'est des discussions qu'on a, régulières, on a une vision de la ville. Nous parfois on vient avec nos gros sabots de bailleurs de fond financer des drains, des accès ouest, des ponts, et je donnais tout à l'heure des images des ponts, enfin des aménagements agrémentés qui sont tout autour du pont sur le Wouri. Je les ai trouvés remarquablement moches eu égard au schéma que vous faites qui intègrent des éléments de beauté de la ville, des éléments de déplacements doux, d'autres éléments pour que ces villes ne soient pas exactement des infrastructures plaquées. Je prends d'autres exemples, l'accès est de Douala, on a voulu favoriser le transit pour sortir de la ville. Il y a des endroits où je suis persuadé qu'on n'a pas assez pris en compte les usagers et par exemple, le marché qui est là. Mais c'est peut-être aussi des infrastructures qui n'ont pas assez pris en compte les besoins réels des habitants ? »* (Directeur de l'AFD⁴⁵ Cameroun, Douala, 2016).

Le port est le poumon économique de la ville et du pays, mais les migrations et le taux d'accroissement urbain augmentent, conduisant Douala vers une situation où les espaces centraux et l'espace portuaire se transforment en goulet d'étranglement. C'est dans ce contexte que le PDU, à l'horizon 2025, et les projets financés par les bailleurs internationaux, se concentrent sur la périphérie, et envisagent la ville comme une métropole multipolaire, tout en développant de grands axes. Le PDU prévoit d'aménager sept centres secondaires (figure 25) : renforcer le carrefour central de Ndokoti, créer des liaisons à Bonassama, l'entrée de Bonabéri ; aménager les sorties de villes de Ngwele au Nord-Ouest, de Yassa au Sud-Est ; et enfin de prévoir la création de centres dans les nouveaux quartiers de lotissement en profitant des parcelles encore « libres », comme à Bonamoussadi, Logbaba et Kilomètre 14.

⁴⁵ Participation observante lors des Ateliers d'Urbanisme, Douala, 2016.

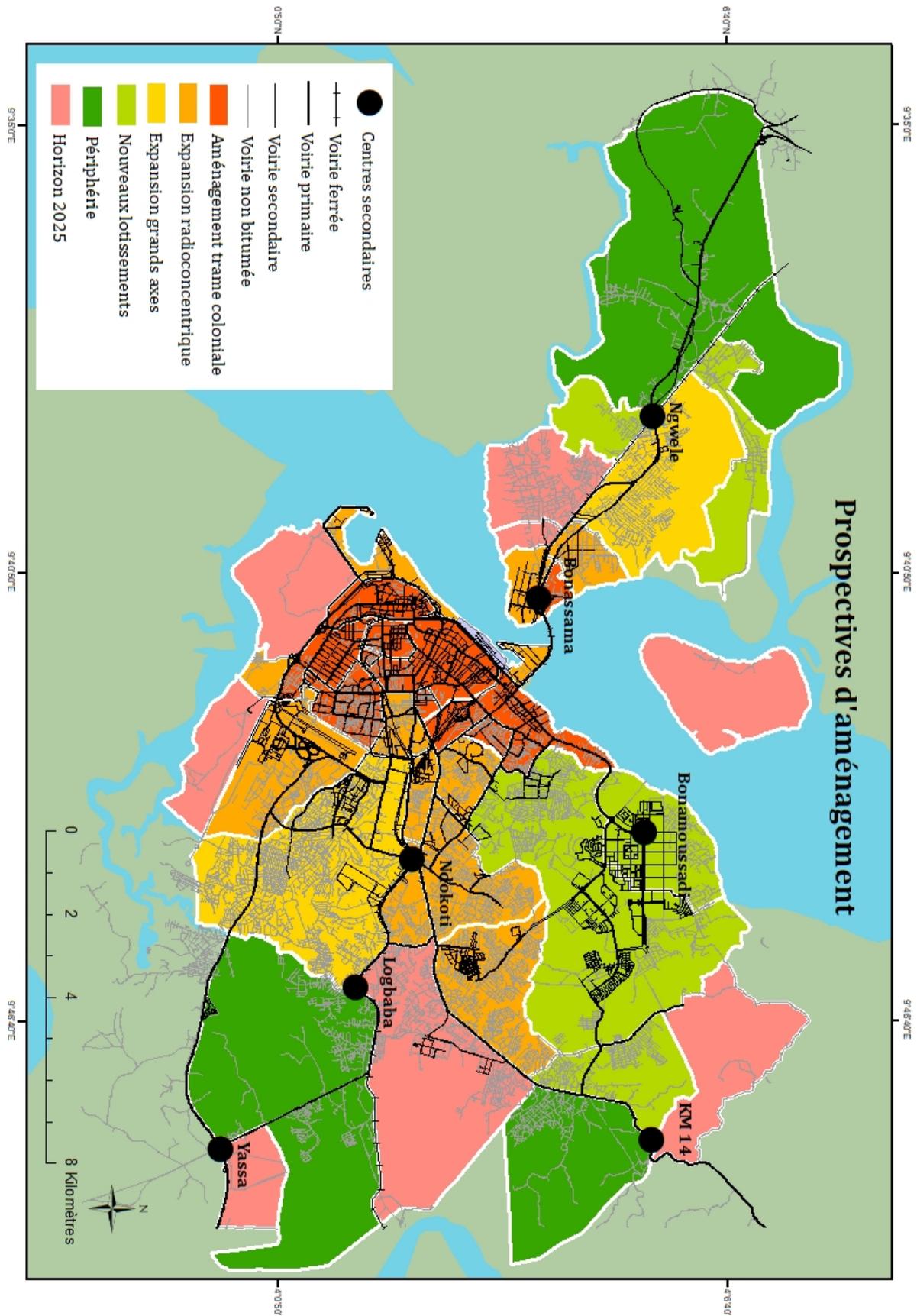


Figure 25 : Création de centres secondaires à l'horizon 2025, [Ghattas, 2019].
 Source : d'après la Carte du Plan Directeur d'Urbanisme de Douala à l'Horizon 2025, CUD.

L'insertion du patrimoine, avec tout ce qu'il constitue de possibilités d'attractivité, s'insère au cœur de cette problématique d'aménagement. D'une part, l'insertion du patrimoine dans les plans d'aménagement en a fait un facteur d'attractivité pour la ville, et de rayonnement international. D'autre part, des projets d'aménagement actuellement en cours vont toucher des espaces dont le processus de patrimonialisation pourrait être un enjeu en amont (je me réfère ici plutôt à un patrimoine matériel et monumental, la question des traces et du patrimoine immatériel à Douala n'étant pas, comme je le montrerai par la suite, encore considéré par la ville). C'est notamment le cas de l'île de Djébalé, actuellement inaccessible en dehors des voies fluviales, et qui devrait être reliée par un troisième pont sur le Wouri à l'horizon 2025.



Figure 26 : Photographie Église Djébalé, [Ghattas, Douala, 2015].

Le patrimoine de l'île de Djébalé est aujourd'hui entièrement laissé à l'abandon, de même que l'aménagement de cette île, accessible uniquement en pirogue et ne possédant pas de réseaux d'électricité.

Enfin, les questions de plus en plus présentes dans le débat public autour de l'histoire et des mémoires peuvent aussi laisser penser que la question patrimoniale reste un enjeu majeur, pour l'espace urbain en transformation comme pour le devenir de la ville.

2.2. Études des plans de patrimonialisation formels

Des plans de patrimonialisation formels sont proposés pour les quartiers centraux par des acteurs locaux, sous l'égide d'institutions internationales, et par des consultants internationaux. Ces plans privilégient les anciens quartiers coloniaux et le patrimoine bâti. Les acteurs investis dans les processus de patrimonialisation sont influencés par les modèles urbains en circulation et sollicitent la forte intervention d'acteurs internationaux. Les initiatives les plus importantes concernant le patrimoine dans la ville de Douala sont le programme AFRICA 2009 démarré sous l'égide de l'UNESCO en 1998, l'opération du Ministère de la Culture qui recense des bâtiments prioritaires en 2002, l'initiative non aboutie de la délégation de la culture pour la province du littoral avec l'écriture du « Pré-inventaire du patrimoine culturel immobilier dans la province du littoral » en 2004 et « l'Étude de faisabilité sur la préservation/valorisation du patrimoine culturel de la Ville de Douala » réalisé par la Communauté Urbaine de Douala en 2009.

La première action de patrimonialisation dans la ville est prévue en 1989. Dans le cadre du programme de réhabilitation du patrimoine historique bâti allemand, une équipe franco-germanique propose de rénover trois lieux : l'ancienne Poste, la résidence du Roi Auguste Manga Bell et l'Hôpital allemand. Pour différentes raisons, ces projets ont été abandonnés. Cela tient à des divergences de point de vue entre conseillers et pouvoirs publics, ainsi qu'au statut foncier de l'espace qui empêche son acquisition par l'État – c'est le cas notamment de la Résidence du Roi Auguste Manga Bell, dite « *La Pagode* »⁴⁶, qui appartient aux membres de la famille Bell.

Le programme AFRICA 2009⁴⁷ est un programme lancé à Abidjan, en Côte d'Ivoire, en 1998, qui vise au renforcement des compétences et des capacités de gestion du patrimoine immobilier par les instances nationales pour une durée de douze ans. Il est réalisé grâce au soutien de l'UNESCO, du Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels (ICCROM), du Centre International de la Construction en Terre – l'École nationale supérieure d'architecture de Grenoble (CRATerre-ENSAG). Ces acteurs veulent

⁴⁶ Je reviendrai sur le cas de la Pagode dans le chapitre 4, section 1, sous-section 1.1.

⁴⁷ Les informations sur ce programme viennent de « l'Étude de faisabilité sur la préservation/valorisation du patrimoine culturel de la Ville de Douala », Communauté Urbaine de Douala », 2009.

permettre une meilleure prise en compte de la relation du patrimoine culturel immobilier ainsi que de ses aspects sociaux, environnementaux et économiques. Ce programme a permis à la Direction du Patrimoine Culturel du Cameroun (DPC) de proposer une liste indicative de biens ayant un potentiel pour une nomination à la liste du Patrimoine mondial de l'UNESCO.

En 1994, Ferdinand Oyono, écrivain puis ministre d'État chargé de la culture de 1997 à 2010, lance la première étape d'un programme de recensement qui consiste à établir des fiches de recensements. Cette opération a permis la mise en place d'un Comité de suivi⁴⁸ pour mener une action conjointe entre les ministères du Tourisme, de la Culture et du Développement Urbain. Le Comité a défini une liste de bâtiments prioritaires, et en 2001, le Ministère de la Culture du Cameroun a demandé à la France une assistance technique afin de dresser l'inventaire du patrimoine culturel national. Cette assistance a été fournie par le Service de Coopération et d'Action Culturelle de l'Ambassade de France à Yaoundé et le Ministère de la Culture français, via l'assistance méthodologique et la formation de la Sous-direction des études, de la documentation et de l'Inventaire. Plusieurs missions ont été menées dans le cadre de la convention culturelle France UNESCO de 1997.

L'opération, à l'origine d'ampleur nationale, a été réorientée vers le patrimoine immobilier de la province du Littoral, à partir de 2003. Après l'identification des sites dignes d'intérêts, les opérations devaient être axées sur la préparation de la conservation : détermination du patrimoine, réinstallation des occupants (en majorité les pouvoirs publics), négociations des financements, programmation et suivi des travaux. Ce premier projet est resté à l'état de pré-inventaire pour la région du Littoral, où il avait été confié à l'inspecteur de la documentation et chef de service du patrimoine à la délégation régionale de la Culture pour la région du Littoral, M. Joseph Ongla Mayi. Laissé sans soutien pour réaliser le recensement de tout le patrimoine de la région du littoral, Joseph Ongla Mayi mena l'enquête du mieux qu'il put, finançant même une partie de la mise en inventaire avec ses moyens personnels. Le « Pré-inventaire du patrimoine immobilier dans la province du Littoral » de 2004 classe les monuments selon sept catégories : monuments et stèles, sites naturels, architectures coloniales, funéraires, palatiales, religieuses et les structures de génie civil. Le recensement fut interrompu sans raison officielle malgré le travail et la rigueur du Secrétaire général à la documentation

⁴⁸ Comité de suivi mise en place par l'arrêté ministériel n°0265/MINUHH/MINCULT/MINTOUR/CUD.

(Ongla Mayi, Douala, 2011). « Néanmoins, un pas a été franchi : la recherche continuera afin que l’inventaire proprement dit connaisse un grand succès dans la Province du Littoral, qui il est inutile de le rappeler, a donné son nom au Cameroun, et où se trouvent accumulées les composantes essentielles de la mémoire de l’État du Cameroun »⁴⁹.

En 2008, la Communauté Urbaine réengage des actions pour la réhabilitation du patrimoine architectural de la Ville de Douala. Elle commande deux formations qui suivront le chef de service du patrimoine à la délégation régionale de la Culture, M. Joseph Ongla Mayi et deux personnels de la CUD issus de la direction de l’architecture, de la construction et de l’environnement. Ces missions, ayant pour but de former à la mise en patrimoine auprès des écoles africaines, ont lieu à l’école du Patrimoine Africain du Bénin et à la direction du patrimoine du Sénégal, dans le cadre de la réhabilitation du patrimoine de Porto Novo⁵⁰.

En 2005, la Communauté Urbaine de Douala met en place un programme d’étude sur le patrimoine urbain. Elle invite une délégation d’experts internationaux et locaux à la mise en place d’un plan stratégique de mise en patrimoine. L’équipe est composée de Raffaele Gorjux, architecte urbaniste italien et chef d’équipe du projet, Isabelle Ngoundo Black, architecte camerounaise basée à Douala, Renato Astolfi, graphiste italien, Maître Pierre Boubou, juriste camerounais, Paola Grossi, architecte italienne, Suzanne Kala Lobe, sociologue et journaliste camerounaise, Ann Pulver, historienne spécialisée dans l’architecture italo-américaine, et Gisèle Taxil, cheffe de projet adjointe et architecte française. L’ensemble de cette équipe a étudié en France ou en Italie, et la majorité des membres ont déjà participé à des projets internationaux avec des financements de la coopération internationale. Pour ce plan, la délégation s’est engagée à transmettre son savoir-faire en matière de gestion et de préservation du patrimoine, mais également de développement durable. Les études menées par les pouvoirs publics de Douala ont eu pour finalité de délimiter un patrimoine culturel, ressource économique non renouvelable, permettant de concevoir un plan de développement durable. « L’étude de pré-faisabilité de la préservation du patrimoine culturel de Douala » de 2005 est suivie de « l’étude de faisabilité sur la préservation/valorisation du patrimoine culturel de la ville de Douala » de 2009. L’équipe rappelle à plusieurs reprises les termes de référence de

⁴⁹ Ongla Mayi, « Pré-inventaire du patrimoine immobilier dans la province du Littoral », 2004.

⁵⁰ Ongla Mayi, « Rapport de la mission d’information professionnelle sur le patrimoine architectural au Sénégal et au Bénin », 2008.

l'étude lors de la commande. « L'intervention du consultant portera essentiellement sur les immeubles ou les ensembles architecturaux les plus intéressants. Cette intervention concerne : inventaire des immeubles ou ensembles architecturaux dignes d'intérêts ; localisation, nature et fonction, statut légal des immeubles, occupation, état diagnostique, entretien et gestion, identification des propriétaires, classification (...). Cette prestation débouchera sur une proposition d'immeubles prioritaires soumise à réhabilitation et digne d'intérêt touristique ». En faisant référence aux termes de l'étude, ils peuvent ainsi rappeler que leur inventaire ne se veut pas exhaustif. En outre, ils soulignent que les initiatives précédentes, dont le champ d'action était selon eux trop large, sont restées inabouties. « Ayant délimité le champ de l'étude, il est possible de concevoir un programme d'action bien établi et surtout très pragmatiques. Les résultats escomptés sont donc à définir de la façon suivante : définition d'une stratégie avec pour qualité générale la sauvegarde et la mise en valeur du patrimoine culturel afin de favoriser un développement durable ; approfondissement d'un programme pilote d'actions prioritaires bien ciblés en termes de son domaine (le patrimoine bâti) et de ses limites physiques (les quartiers du centre-ville de Douala). » Ils poursuivent cet objectif et établissent l'inventaire et le diagnostic du patrimoine à partir des travaux existants, de la liste des édifices et monuments d'intérêt historique élaboré par la CUD, à partir d'une documentation disponible et de consultations sur le terrain. Il est ici intéressant de constater que les acteurs interrogés sur le terrain sont principalement les chefs traditionnels et les membres de l'association Doual'art travaillant sur l'art et le patrimoine pour leur projet de signalisation « Histoire et mémoire »⁵¹.

Monument	Date	Architecture	Inventaire Ministère de la Culture - 2002	Pré- Inventaire Région du Littoral - 2004	Africa 2009 - 2005	Diagnostic CUD - 2009
Native Baptist Church	1849	Allemande				X
Mémorial à Nachtigal	1886	Allemande		X		X
Résidence du Gouverneur	1891	Allemande		X		X
Usine des eaux de Bonakouamouang	1894	Allemande				X
Hôpital Allemand	1896	Allemande	X	X	X	X
Temple de Bonalembé	1899	Allemande		X		X
Bâtiments de l'Administration Portuaire et des Douanes	Début XXème	Française				X
Ancien Commissariat de Police	Début XXème	Allemande		X		X

⁵¹ Sur ce projet de signalisation voir le chapitre 4, section 1, sous-section 1.2.

Trésorerie générale de Douala	Début XXème	Allemande				X
Recette municipale	Début XXème	Allemande				X
Résidence des fonctionnaires	Début XXème	Allemande				X
Régie des chemins de fer	Début XXème	Allemande				X
Eglise Njoh-Njoh de Bonapriso	Début XXème	-		X		
Résidence du commerçant David Mandessi Bell	1904 - 1910	Allemande	X	X	X	X
Ancienne Poste	1908 - 1910	Allemande	X			X
Résidence du roi Auguste Manga « La Pagode »	1905	Camerounaise		X	X	X
Temple du Centenaire	1909	Allemande		X	X	X
Ancien siège de la Woermann Linie	1927	Française				X
Chambre de Commerce	1927	Française		X	X	X
Gare ferroviaire	1927	Allemande	X			X
Eglise Saker	-	Allemande		X		
Résidence de fonction du Chef de Circonscription	1930	Française		X		X
Hôtel de Ville	1930	Française				X
Bâtiments anciens de l'Hôpital Laquintinie	1930 - 1934	Française	X			X
Palais de Justice	1931	Française		X		X
Cathédrale d'Akwa	1932	Française		X	X	X
Délégation Provinciale de l'Urbanisme	1936	Française		X		
Palais Dicka Akwa	1939	Camerounaise		X		
Église orthodoxe grecque	1959	Hellénique		X	X	X
Stèle du roi Akwa	1935	Française		X		X
Villa RNCF	-	-	X			
Immeuble Pochard	Années 1930	Française		X		X
Grande Mosquée de New Bell	Années 1940	Camerounaise		X		
Ancienne maison des célibataires de la Woermann Linie	1947	Allemande				X
Eglise Sacré Cœur de New Bell	1947			X		
Prison civile de New Bell	-		X			
Akwa palace	1952	Française				
Poste centrale de Bonanjo	1952 - 1957	Française		X		X
Salle des fêtes	1953	Française	X	X		X
Pont sur le Wouri	1955	Française		X		
Monument du Général Leclerc	1960	Française		X		

Monument du Soldat Inconnu	-	Française		X		
Mausolée des rois Déido	-	-		X		
Mausolée Ngosso Din	-	-		X		
Mausolée Lottin'A Same	-	-		X		
Mausolée des rois Bells	1966	Camerounaise		X		
Monument du Rond-Point Déido	1996	Camerounaise		X		
Statue du Carrefour du Marché des Fleurs	-	Camerounaise		X		

Figure 27 : Liste des sites référencés depuis les années 1990 jusqu'aujourd'hui.

Source : « Pré-inventaire du patrimoine immobilier dans la province du Littoral », Ongla Mayi, 2004 ; « Étude de faisabilité sur la préservation/valorisation du patrimoine culturel de la Ville de Douala », CUD, 2009.

Il est intéressant de comparer ces inventaires grâce au tableau ci-dessus (figure 27). Les inventaires impulsés par le Ministère de la Culture (j'inclue ici la sélection de bâtiments prioritaires par le comité en 2002 et le pré-inventaire de la délégation de la culture pour la région littorale de 2004 qui ne sera jamais terminé et validé) ont une acception beaucoup plus large de la notion de patrimoine. En 2004, Joseph Ongla Mayi inclue des stèles et des architectures palatales locales, comme le Palais Dika Akwa. Il prend en compte des quartiers historiques plus périphériques, comme le quartier de New Bell où il remarque une église et une mosquée. Il décrit la Grande Mosquée de New Bell comme un « édifice d'une importance historique certaine, car c'est la première Mosquée construite dans la ville au moment des flux migratoires Haoussa et Fulbé dans les années quarante »⁵². Il accepte aussi d'ouvrir les catégories de la notion à des œuvres d'art contemporain comme le monument du Rond-Point Déido⁵³ et la statue du Carrefour du Marché des Fleurs.

⁵² Pré-inventaire du patrimoine immobilier dans la province du Littoral , Ongla Mayi, 2004, p.9.

⁵³ Sur ce monument, voir le chapitre 4, section 2, sous-section 2.2.

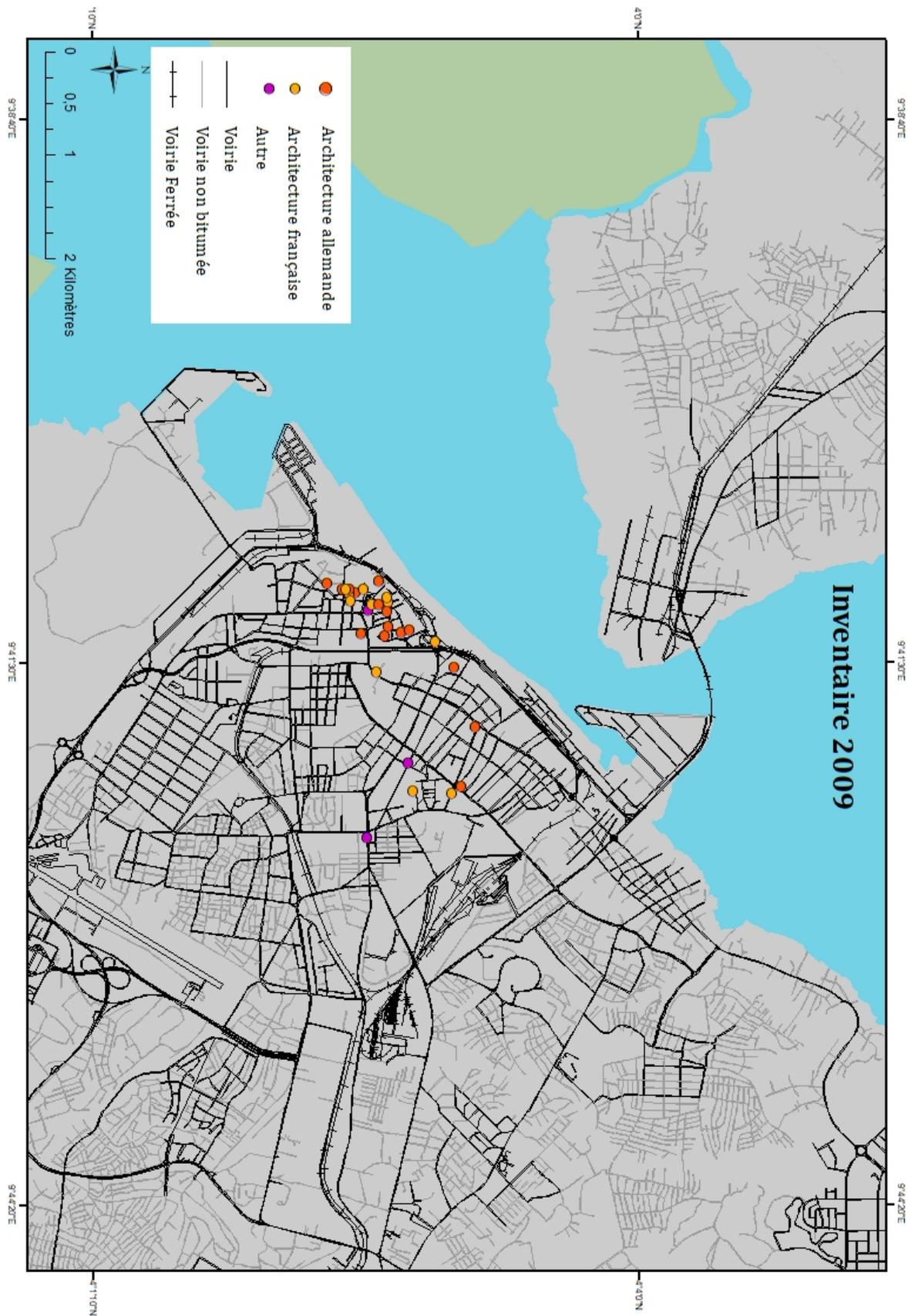


Figure 28 : Inventaire du patrimoine de Douala réalisé en 2009, [Ghattas, 2019].

Source : d'après Étude faisabilité sur la préservation/valorisation du patrimoine culturel de la Ville de Douala, CUD, 2009.

Au contraire, le dernier inventaire datant de 2009 inclue uniquement des bâtiments des époques coloniales allemandes et françaises. Les architectures locales y sont pratiquement absentes, exceptées la résidence du roi Auguste Manga dite la Pagode, et la Stèle des rois Akwa qui relèvent toutes les deux des lignages dualas, ainsi que l'Église orthodoxe grecque construite en 1959 par la communauté hellénique de Douala. « Chef d'œuvre architectural, cet édifice imposant et prestigieux a été construit par la Communauté Hélienne du Cameroun constituée en 1948 avec les présidents successifs : Mikes, Homeriques, Persides, etc. Dans les années cinquante, il n'y avait que le presbytère. L'Église actuelle a été inaugurée en 1964 par l'Archevêque d'Accra, bien que construite vers 1959⁵⁴. » L'une des raisons de ce choix, concomitamment aux raisons invoquées par l'équipe ci-dessus, pourrait être le statut foncier de ces espaces, sur lesquels l'État a eu un droit de préemption et qui sont actuellement occupés par les services de l'administration (figure 29).

Monument	Fonction	Propriétaire
Native Baptist Church	Religieuse	Native Baptist Church
Mémorial à Nachtigal	Commémorative	État camerounais
Résidence du Gouverneur	Administration	État camerounais
Usine des eaux de Bonakouamouang	Démolie	État camerounais
Hôpital Allemand	Administration	État camerounais
Temple de Bonalembé	Religieuse	Église évangélique du Cameroun
Bâtiments de l'Administration Portuaire et des Douanes	Administration	État camerounais
Ancien Commissariat de Police	Administration	État camerounais
Trésorerie générale de Douala	Administration	État camerounais
Recette municipale	Administration	État camerounais
Résidence des fonctionnaires	Administration	État camerounais
Régie des chemins de fer	Bureau Camrail	État camerounais
Résidence du commerçant David Mandessi Bell	Occupation informelle ⁵⁵	Famille Mandessi Bell
Ancienne Poste	Occupation informelle ⁵⁶	Famille Mandessi Bell

⁵⁴ « Pré-inventaire du patrimoine immobilier dans la province du Littoral », p.8, Ongla Mayi, 2004.

⁵⁵ « L'Étude de faisabilité sur la préservation/valorisation du patrimoine culturel de la Ville de Douala » de 2009 mentionne une occupation illicite. Néanmoins, sur le terrain, les propriétaires entretiennent des rapports monétaires avec les vendeurs installés informellement dans la résidence de Mandessi Bell. Je préfère donc qualifier ce site d'espace occupé de manière informelle.

⁵⁶ Id.

Résidence du roi Auguste Manga « La Pagode »	Plusieurs activités privées	Famille Douala Bell
Temple du Centenaire	Religieuse	Union des Églises Baptistes du Cameroun
Ancien siège de la Woermann Linie	Administration	État camerounais
Chambre de Commerce	Chambre de Commerce	État camerounais
Gare ferroviaire	Démolie	État camerounais
Résidence de fonction du Chef de Circonscription	Tribunal de Grande Instance	État camerounais
Hôtel de ville	Administration	État camerounais
Bâtiments anciens de l'Hôpital Laquintinie	Hôpital	État camerounais
Palais de Justice	Cour d'Appel	État camerounais
Cathédrale d'Akwa	Religieuse	Archidiocèse de Douala
Église orthodoxe grecque	Religieuse	Communauté hellénique
Stèle du roi Akwa	Commémorative	État camerounais
Immeuble Pochard	Administration	État camerounais
Ancienne maison des célibataires de la Woermann Linie	Administration	État camerounais
Poste centrale de Bonanjo	Poste centrale	État camerounais
Salle des fêtes	Salle des fêtes	État camerounais

Figure 29 : Fonction et statut foncier des lieux recensés par l'Étude de faisabilité sur la préservation/valorisation du patrimoine culturel de la Ville de Douala, CUD, 2009.

Les premières études menées à Douala sont formelles : le patrimoine urbain est en mauvais état et le laisser-aller des pouvoirs publics, dont les moyens financiers ont longtemps été déficients, conduit à une véritable mise en danger de ces monuments centraux. Les dégâts sont profonds, et la plupart des réparations effectuées sur ces édifices n'ont pas été des opérations de remise en valeur et de restaurations étudiées, mais bien des réparations superficielles.

La question foncière est au cœur de la question patrimoniale. Le patrimoine monumental est d'abord un espace dans une ville où l'accès au logement et à l'emploi est particulièrement difficile et précaire. Le statut de l'espace est souvent difficile à définir et devient le lieu de conflits pour l'occupation du sol. *« C'est l'ancienne poste allemande. Là nous sommes en 1905. Ce qu'il faut savoir c'est que les Allemands avaient la volonté d'assurer la communication. La*

fluidité de la communication entre les fonctionnaires allemands qui étaient installés ici et l'Empereur Bismarck qui était resté en Allemagne. Et généralement le voyage en bateau mettait trois semaines, c'était long. Ils ont donc créé un télégraphe à ce niveau pour faciliter la communication. C'est pour ça qu'ils prennent le télégraphe après la deuxième Poste. La première Poste existait un peu plus bas à l'Ancien Commissariat, on va y arriver tout à l'heure. Quand ça devient Commissariat, on crée la seconde Poste ici. L'autre chose qu'il faut savoir c'est que le premier président de la République a travaillé ici. Ahmadou Ahidjo a travaillé là, il eu la fonction de télégraphe. Peut-être vous ne le connaissez pas trop, donc c'est la petite histoire. Sauf que ça a été détruit en 2006 par l'État du Cameroun qui prévoyait une reconstruction. On attend toujours. Donc c'est squatté, y a des gens qui sont à l'intérieur, y a des sans-abris. Y a des commerçants. Voilà. Ça ne ressemble plus à rien. Déjà qu'il y a un gros conflit entre le Minpostel et Tradex. Apparemment le Minpostel a gagné. » (Simon, Douala, 2016).

On voit déjà dans l'exemple de l'ancienne Poste la complexité du statut de ces lieux, en amont d'une patrimonialisation. Les populations ne se sentent pas concernées par ces projets d'aménagement. Le réaménagement du centre historique et commercial de la ville touche pourtant les habitants dans leurs réalités quotidiennes. En 2011, des enquêtes m'avaient permis d'établir que dans le cas de la Poste Centrale de Bonanjo – bâtiment appartenant au dernier plan stratégique de sauvegarde – les habitants étaient majoritairement concernés par le changement de statut qui pourrait concerner cet espace et accélérer leur déguerpissement⁵⁷. En effet, la Poste Centrale tenait lieu de cantine ou de service de restauration rapide au sein du quartier administratif de Bonanjo (restaurateurs, Douala, 2011). La place coûte chère pour les restaurateurs qui ont mis en place des systèmes de restauration informels élaborés pour répondre à la demande d'une clientèle nombreuse le midi. L'insécurité de cet emploi reste grande, en partie à cause du statut du terrain occupé. La crise foncière touche beaucoup de petits métiers. La patrimonialisation institutionnelle peut bouleverser le quotidien d'une part importante de la population qui vit également du dynamisme économique du centre urbain. La patrimonialisation

⁵⁷ « Méconnu sous cette forme par le droit français, le déguerpissement est une formule camerounaise utilisée en matière foncière. Il consiste à mettre fin à l'occupation d'un site. Si le Droit du déguerpissement est préhensible au travers de quelques textes législatifs et réglementaires, il faut reconnaître que le caractère partiel et partial desdits « référents » a terminé de mettre l'administration publique au centre du déguerpissement. (...) Il faut relever dans l'action de déguerpissement public, (...) la prééminence de l'administration publique camerounaise qui a fini de revêtir ici l'habit de l'interventionnisme dans l'urbanisation. » (Engolo, 2010 : 217)

implique bien plus que la revalorisation des bâtiments : elle peut participer à un processus de gentrification des centres, en faveur de la création d'une vitrine de la ville.



Figure 30 : Intérieur du bâtiment de l'Ancienne Poste, dans le quartier de Bonanjo, [Ghattas, Douala, 2013].

L'espace est réinvesti le midi par des restauratrices dans un quartier administratif où la demande est forte.

Suite à une reprise forte des politiques d'aménagement, et à un réinvestissement des bailleurs de fond dans les années 2010, la Communauté Urbaine de la ville de Douala fait appel à des cabinets d'études pour relancer les plans et les programmes d'aménagement (PDU, POS). La dernière étude patrimoniale en date, commandée par la Communauté Urbaine, vise à valoriser spécifiquement le Plateau de Joss – Bonanjo, le quartier historique de l'administration coloniale allemande puis française. La Communauté Urbaine de Douala réinstalle la question patrimoniale au cœur de ses attentes. En 2009, la Communauté Urbaine de Douala commande une étude envisageant le patrimoine culturel comme une ressource non renouvelable susceptible d'être utilisée en tant que ressource économique. D'abord cette étude internationale, puis, de plus en plus, à la faveur des bailleurs sociaux et des actions de coopération. Restaurer le patrimoine du centre amène à l'accentuation de la polarisation de la métropole, et met en valeur les quartiers centraux qui ont déjà souvent plus d'équipement urbain.

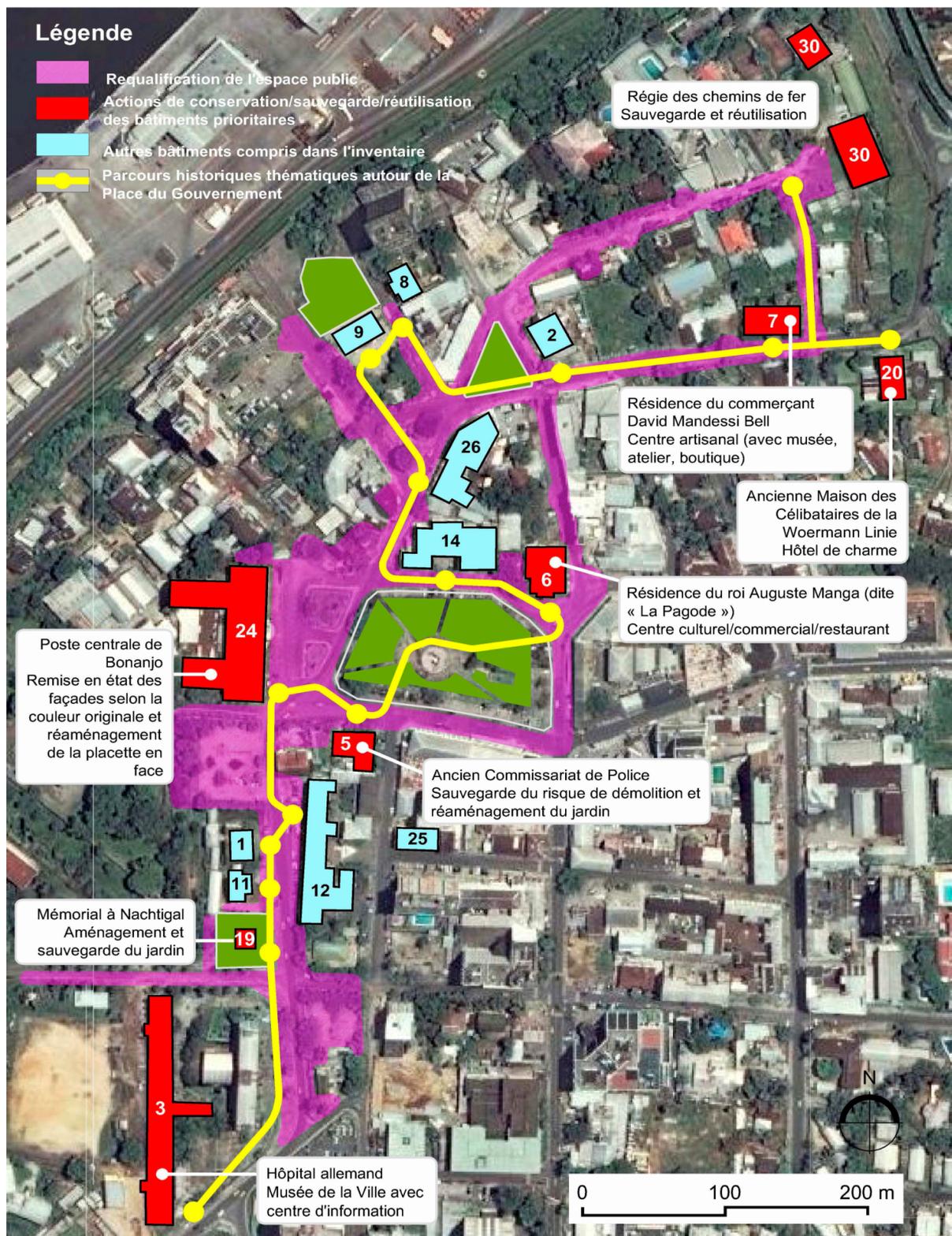


Figure 31 : Étude de faisabilité sur la préservation/valorisation du patrimoine culturel de la Ville de Douala.

Source : CUD Douala, 2009.

Grâce à cette stratégie de grande ampleur mise en place par la Communauté Urbaine de Douala à partir des années 2010, la ville, pensée pour être accessible et attractive, s'ouvre aux

capitaux étrangers avec un projet de Central Business District, et des projets de désenclavement, (la création de l'axe Est ainsi que le chantier du deuxième pont sur le Wouri). En 2013 puis en 2016, la Communauté Urbaine et plus particulièrement les membres de la DEPIDD – ancien Atelier d'urbanisme - invitent les ateliers d'urbanisme de Cergy grâce au soutien financier de l'AFD. Encore absente lors des ateliers d'urbanismes de Cergy de 2013, la question patrimoniale est au cœur des enjeux des ateliers d'urbanismes de Cergy de 2016. La raison est, entre autres, le complet réaménagement du plateau Joss, Bonanjo, pour l'installation d'un Central Business District (CBD). Le modèle du CBD, modèle en circulation, fait l'objet de diverses études dans lesquels se joue en filigrane la question du devenir du bâti colonial. L'accompagnement des bailleurs de fonds promet de faire de l'espace de Bonanjo, un espace standardisé et patrimonial, à l'horizon des dix prochaines années.

Néanmoins, au fil des motivations et des financements successifs, les processus de patrimonialisation se heurtent aux mêmes écueils. La question du statut foncier des espaces à « patrimonialiser », et notamment des lieux qui ne sont pas gérés par l'État. En 2016, le Délégué du Gouvernement de la Communauté Urbaine de Douala affirme que la question patrimoniale ne pose pas de problèmes à Douala. *« Le problème c'est le statut foncier des lieux. Dès que nous aurons résolu cette question, nous pourrons donner une visibilité au patrimoine. »* Pourtant la « résolution de cette question foncière » - sur laquelle je reviendrai dans les parties suivantes – est extrêmement complexe.

En outre, le financement des problématiques culturelles se fait, à Douala, principalement par l'intervention d'acteurs extérieurs (bailleurs de fond, ONG, etc.). Cette absence de financement national dans le secteur de la culture rend compliqué le traitement de la question patrimoniale, qui se trouve alors définie comme un pan de la question touristique, ou, dans le cas de Douala, pensée comme l'un des versants de la vitrine et du CBD du plateau Joss.

2.3. Patrimoine et marketing territorial : nouveaux enjeux

Dans cette section, j'analyse les nouveaux plans d'aménagement afin de montrer l'évolution du patrimoine et son instrumentalisation, dans un nouveau contexte de marketing territorial défini selon des modèles de marketing territorial du Nord, où la culture est un pan de l'action publique transversal des politiques d'attractivité économique. La Communauté Urbaine

de Douala réfléchit aujourd'hui aux enjeux de patrimonialisation en tenant compte des nouvelles doctrines et des préconisations internationales. Comme nous le montrerons tout au long de ce travail de recherche, la question patrimoniale à Douala est fondamentalement liée à trois enjeux : la sécurité foncière pour signaler des lieux de mémoire et de patrimoine ; les enjeux de gouvernance urbaine et de pouvoir pour s'approprier les lieux de culture ; l'informalité de certaines propositions culturelles de plus en plus influentes dans la ville depuis quelques années. La question patrimoniale est néanmoins entièrement envisagée par les acteurs institutionnels sous le prisme de l'attractivité et de la compétitivité de la ville, qui sont aujourd'hui les conditions d'une patrimonialisation à Douala.

A partir de 1996, le Cameroun entre dans une nouvelle perspective de décentralisation pour permettre, selon les déclarations, une meilleure gestion du territoire national par des acteurs plus nombreux. La décentralisation est de plusieurs types : administrative, financière et politique. Elle émane d'une volonté soutenue par les visions du FMI et de la Banque mondiale, et participe des principes de démocratisation, de développement durable et de « bonne gouvernance ». Les agglomérations urbaines comportant au moins deux communes d'arrondissement, comme c'est le cas de Douala, sont érigées en Communauté Urbaine. « *La Communauté urbaine, dirigée par un délégué du gouvernement nommé par le Président de la République, fonctionne selon les règles applicables aux communes. Le délégué du gouvernement assure l'ensemble des fonctions dévolues au maire dans une commune.* », Loi N° 2004/018 du 22 juillet 2004 Article 121 alinéa 1. « *Les communes d'arrondissement transfèrent une partie de leurs compétences à la communauté urbaine. La communauté urbaine verse aux communes d'arrondissement une dotation générale de fonctionnement, indexée sur certaines recettes de la communauté urbaine.* » Loi N° 2004/018 du 22 juillet 2004 Article 110 Article 127, alinéa 1 et 2.

Le rôle des CTD

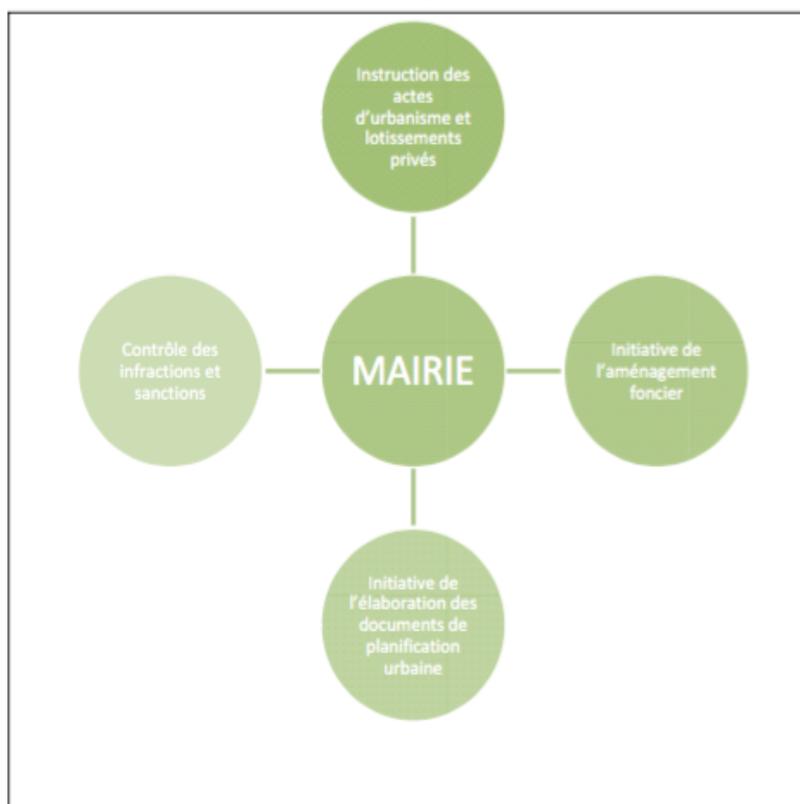


Figure 32 : Schéma sur le rôle des Collectivités Territoriales.

Source : Guide de référence de Gouvernance locale : l'Urbanisme opérationnel.

Domaines de compétences	Communauté Urbaine	Commune d'Arrondissement
Développement économique	→ Construction et gestion des marchés, gares routières et abattoirs	→ Promotion des activités agricoles, artisanales et touristiques
Environnement	→ Développement des espaces verts → Gestion des ordures ménagères	→ Entretien des voies de niveau communal → Reboisement → Lutte contre l'insalubrité et la pollution
Aménagement du territoire	→ Réalisation des plans d'investissement communaux. → Elaboration des documents d'urbanisme et des procédures d'aménagement. → Création et entretien des voies d'intérêt communautaire. → Organisation des transports urbains.	→ Opérations d'aménagement d'intérêt communal → Délivrance des permis de construire et certificats d'urbanisme
Développement éducatif, sportif et culturel	→ Création et gestion des équipements sportifs. → Création et gestion de centres culturels.	→ Création et gestion des écoles primaires et maternelles → Promotion des activités sportives et de jeunesse
Autres compétences	→ La constitution de réserves foncières d'intérêt communautaire → La création et la gestion des équipements communautaires d'assainissement.	→ Etat civil → Création et gestion des centres de santé → Gestion de centres de réinsertion.

Figure 33 : Schéma sur le rôle des Collectivités Territoriales Décentralisées.

Source : Guide de référence de Gouvernance locale : l'Urbanisme opérationnel.

La Communauté Urbaine de Douala, financée par les bailleurs de fond pour des grands projets de désenclavement ne possède que très peu de foncier. Dans le cadre des nouveaux projets (ici, le projet sur l'axe Bépanda – Bonamoussadi⁵⁸), la Communauté reverse l'argent des bailleurs pour acquérir de nombreux titres fonciers qui appartiennent à l'État (au Ministère du Développement Urbain et de l'Habitat). Une autre partie de la somme est reversée en dédommagement aux habitants installés sur les lieux, selon les normes internationales – la Communauté Urbaine ou les bailleurs, comme l'AFD dans cet exemple, n'ont pas les mêmes normes de dédommagement. Ainsi, les acteurs sont nombreux, les rapports de force sont disproportionnés et les décideurs, dont la Communauté Urbaine, jouent souvent le rôle d'intermédiaires entre le pouvoir local, l'État central et les bailleurs de fond internationaux.

Dans la pratique, la décentralisation reste donc très complexe pour mener des grands projets urbains. La multiplicité des acteurs voit entrer en ligne de compte des intérêts variés. A l'échelle locale, les mairies ont également perdu de leur poids politique, supplantées par la Communauté Urbaine. Les maires peuvent légitimement s'en plaindre, puisqu'ils sont élus par les populations. Si on ajoute à cela la coexistence des chefferies de premier, deuxième et troisième degré, ainsi que l'influence politique que les élites de ces quartiers peuvent avoir sur leurs chefs, on comprend la complexité des rapports de force et des jeux de pouvoir dans la construction de l'espace urbain, à Douala. Alors que Douala semble actuellement être divisée en fonction de ses ressources, le Contrat Stratégique de Développement préconise des actions concertées entre acteurs, afin d'établir une vision à long terme des stratégies pour la ville. « Cette seconde phase est consacrée à la formulation des axes stratégiques de développement, au cours de laquelle les axes retenus lors du premier atelier ont été développés puis soumis à « un Comité de décideurs de haut niveau » comprenant notamment : le Délégué du gouvernement auprès de la Communauté Urbaine de Douala, les maires des 6 arrondissements de la ville de Douala, les premiers magistrats des villes satellites, les représentants des ministères impliqués au premier chef par la stratégie de développement de la ville de Douala et de son aire métropolitaine (MINDUH, MINEPAT, MINEFI...), le Gouverneur de la province du Littoral et les préfets des départements du Mounjo, de la Sanaga Maritime, du Fako et du Wouri, les représentants de la Chambre du Commerce, de l'Industrie, des Mines et de l'Artisanat, de la Chambre d'Agriculture, du Groupement Inter-patronal du Cameroun, du Port Autonome de Douala, les représentants des fournisseurs, publics ou privés, des services urbains, les

⁵⁸ Participation observante, Atelier d'Urbanisme de Douala, 2016.

représentants des travailleurs du secteur formel et du secteur informel, les représentants des partenaires de développement : Banque Mondiale, Agence Française de Développement, Union européenne, GTZ, PNUD, BIT, OM »⁵⁹.

Dans ce Contrat Stratégique de Développement, lancé en 2007 suite à un appel d'offre international par le cabinet urbanplan international pour la Communauté urbaine de Douala, trois axes stratégiques sont d'ores et déjà proposés : « La Stratégie se présentera sous la forme d'un certain nombre d'axes majeurs d'intervention des municipalistes de l'aire métropolitaine, des différents partenaires – institutionnels, de développement, privés et de la Société civile – visant à : renforcer l'attractivité et la compétitivité de la ville de Douala, créer les conditions de la croissance d'un pôle économique sous régional compétitif, capable d'attirer les investisseurs et promouvoir de nouvelles activités ; améliorer la gouvernance urbaine à travers notamment un cadre institutionnel rénové et adapté au contexte ; améliorer les conditions de vie des populations pauvres notamment à travers la dynamisation du secteur informel dans le sens d'une augmentation des bénéfices individuels et collectifs qui peuvent en être tirés par des mesures d'accompagnement appropriées. Une attention particulière sera également portée aux dysfonctionnements qui entravent l'accès des populations à la sécurité foncière et favorisent en conséquence la précarité de l'habitat. »⁶⁰

La question patrimoniale à Douala est fondamentalement liée à ces trois enjeux. Elle est indissociable d'une possibilité de sécurité foncière, pour trouver des espaces ou pour les signaler comme lieux de mémoire, patrimoine, lieux de création. Des initiatives informelles se constituent depuis plusieurs années et méritent d'être préservées comme des modèles de transmission concurrents d'une représentation muséale occidentale, mais tout aussi performants. Enfin, les enjeux de gouvernance urbaine et de pouvoir se retrouvent dans la possibilité de s'appropriier les lieux de culture, ou encore de définir les codes culturels dominants à Douala. Pourtant, la question patrimoniale ne sera abordée que dans l'axe stratégique premier, soit celui de l'augmentation de l'attractivité et de la compétitivité urbaine. Ce traitement de la question culturelle biaise la question d'un développement patrimonial adapté aux populations et, à l'instar de nombreuses villes, propose un modèle similaire celui

⁵⁹ Stratégie de Développement de la Ville de Douala et de son aire métropolitaine, CDS, p. 31

⁶⁰ Stratégie de Développement de la Ville de Douala et de son aire métropolitaine, CDS, p. 7.

des villes créatives. Il faut dès lors, décrire succinctement ce modèle et la façon dont il se dessine à Douala depuis quelques années. Le CDS recommande de promouvoir un centre urbain et d'affaires de haut niveau avec la reconversion d'Essengue, futur Sawa Beach et la création d'un centre international de conférence et de la Maison de la Culture Sawa. Dans ce contexte, la culture et l'accès à la culture seront accessibles à des élites économiques.



Figure 34 : Étude pour le Centre International de Conférence.

Source : CUD.

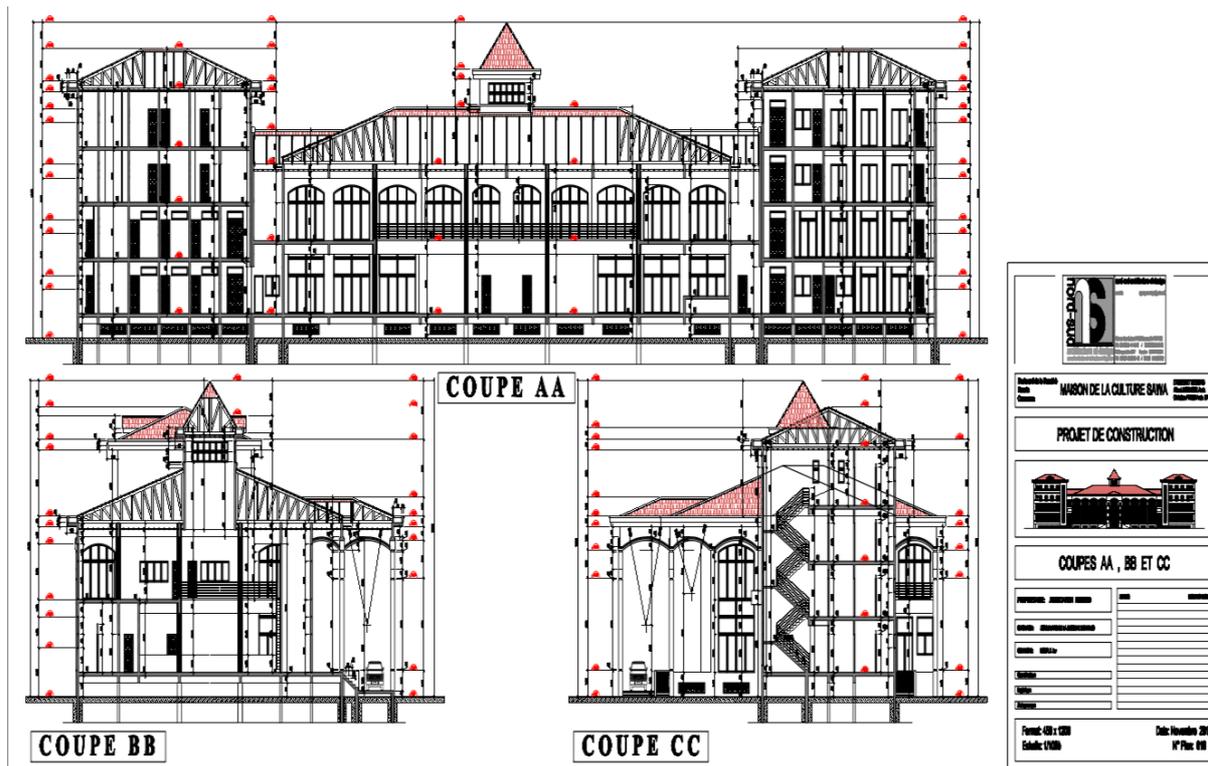


Figure 35 : Plan de la Maison de la Culture Sawa.

Source : CUD.

On observera donc une transformation de cette élite, en passant d'une culture tournée vers l'élite urbaine politique à une culture dédiée à une élite internationale résidant de manière plus ou moins permanente dans le CBD. « En tant que capitale économique du pays, la ville de Douala doit se doter des moyens nécessaires pour redynamiser son centre afin de conserver sa compétitivité au niveau régional. Pour cela il faut aménager rapidement une zone centrale concentrant, dans un projet de qualité, des équipements publics et privés pour constituer l'amorce d'un « central business district ». Une telle zone centrale est un préalable indispensable à l'installation du siège de grandes sociétés et d'institutions internationales, ainsi qu'à l'organisation d'événements de portée nationale et internationale. La création d'un central business district n'est ni une opération géante, ni un investissement coûteux (puisque tous les bâtiments qui le constituent doivent être construits de toute façon et financés par leurs promoteurs), ni une opération très compliquée, mais elle demande une coordination très étroite entre les opérateurs publics et privés. Son succès exige en effet la coordination très rigoureuse des actions dans beaucoup de domaines (urbanisme, transports, embellissement urbain, réglementation), la combinaison d'équipements publics (par exemple l'hôtel de ville ou le siège des grandes administrations à vocation économique) avec des investissements privés (bureaux, banques, commerce de haut niveau, équipements de loisirs), et la mise en place d'équipements

d'usage commun (par exemple centre de congrès et de conférences, salles de spectacles, équipements culturels). Les moyens financiers nécessaires à l'Autorité publique se limitent à la mise à disposition du terrain, à l'aménagement des espaces publics et à la construction des bâtiments publics. Tous les autres investissements immobiliers seraient pris en charge par les promoteurs privés. »⁶¹

La ville en cours de patrimonialisation se destine à devenir un lieu d'attractivité sur le modèle néolibéral. Le CBD sera développé grâce à un partenariat public-privé, et sera constitué d'une dominance de bureaux et de lieux d'accueil d'activités de services à l'échelle internationale. Il a également pour but l'amélioration de l'image de la ville et l'unification du centre. Des projets autour de la culture ont déjà vu le jour comme, par exemple, le Musée de la Marine. Ce musée vient d'une volonté de mettre en valeur la position géographique stratégique de Douala par rapport à la mer et au fleuve.



Figure 36 : Photographie du Musée maritime de Douala, [Ghattas, Douala, 2016].

⁶¹ Stratégie de Développement de la Ville de Douala et de son aire métropolitaine, CDS, p. 31.

Le Central Business District s'appuie sur l'exemple de villes comme Djibouti ou Singapour. En s'appuyant sur le quartier patrimonial allemand de Bonanjo, comme centre d'affaire et cœur du CBD, le plan prévoit de « recoudre » les lotissements en créant un maillage sur le foncier engagé. Il s'agit aussi de concevoir le développement de la ville de Douala au-delà des limites du découpage administratif. Agrandir les limites de la ville de Douala et du département du Wouri, en considérant les extensions naturelles à l'Est de la Dibamba, l'ensemble de la Région du Littoral et le développement des nouveaux pôles industrialo - portuaires de Kribi (Département de l'Océan) et de Limbé (Département du Fako), ainsi que les corridors y attenants.



Figure 37 : Photographie du plateau de Bonanjo, Douala, 2017.

Source : CUD.



Figure 38 : Photographie aérienne du plateau de Bonanjo, Douala, 2017.

Source : CUD.

Pour cela, le processus défini par la CUD pour le CBD est de délimiter un périmètre d'intervention en pleine propriété de la CUD et de l'État : apurement des droits, affectation des sols, base légale et d'établir un Plan masse et un Plan de secteur détaillé avec analyse fonctionnelle tenant compte des attentes et des besoins, de définir un mode opératoire. Le CBD prévoit l'implantation d'une zone touristique et de grands hôtels sur des espaces marécageux comme le quartier Essengue, renommé par ses habitants Quartier Bafia, du fait d'une forte présence allogène Bafia. Essengue deviendrait le quartier touristique et commercial luxueux de Sawa Beach. « Douala manque cruellement de certains grands équipements. A ce titre, nous suggérons que le développement de Sawa Beach permette la construction de certains équipements qui ne sont actuellement pas présents, mais qui sont normalement associés au statut international d'une capitale économique (palais des congrès, centre d'expositions, etc.) Parallèlement, la ville ne semble pas profiter pleinement de son aéroport international et les retombées économiques et urbanistiques directes associées à ce dernier sont limitées. A ce titre, le long de l'Axe lourd entre l'Aéroport et le Plateau Joss, en dépression de la falaise de Bonapriso nous suggérons de miser sur une complémentarité d'usage en misant sur la présence d'équipements hôteliers, de commerces et de bureaux (plutôt que des entrepôts pour le bois ou des postes d'essence, comme c'est le cas actuellement). »⁶²

⁶² Plan d'action pour l'établissement d'un CBD à Douala.

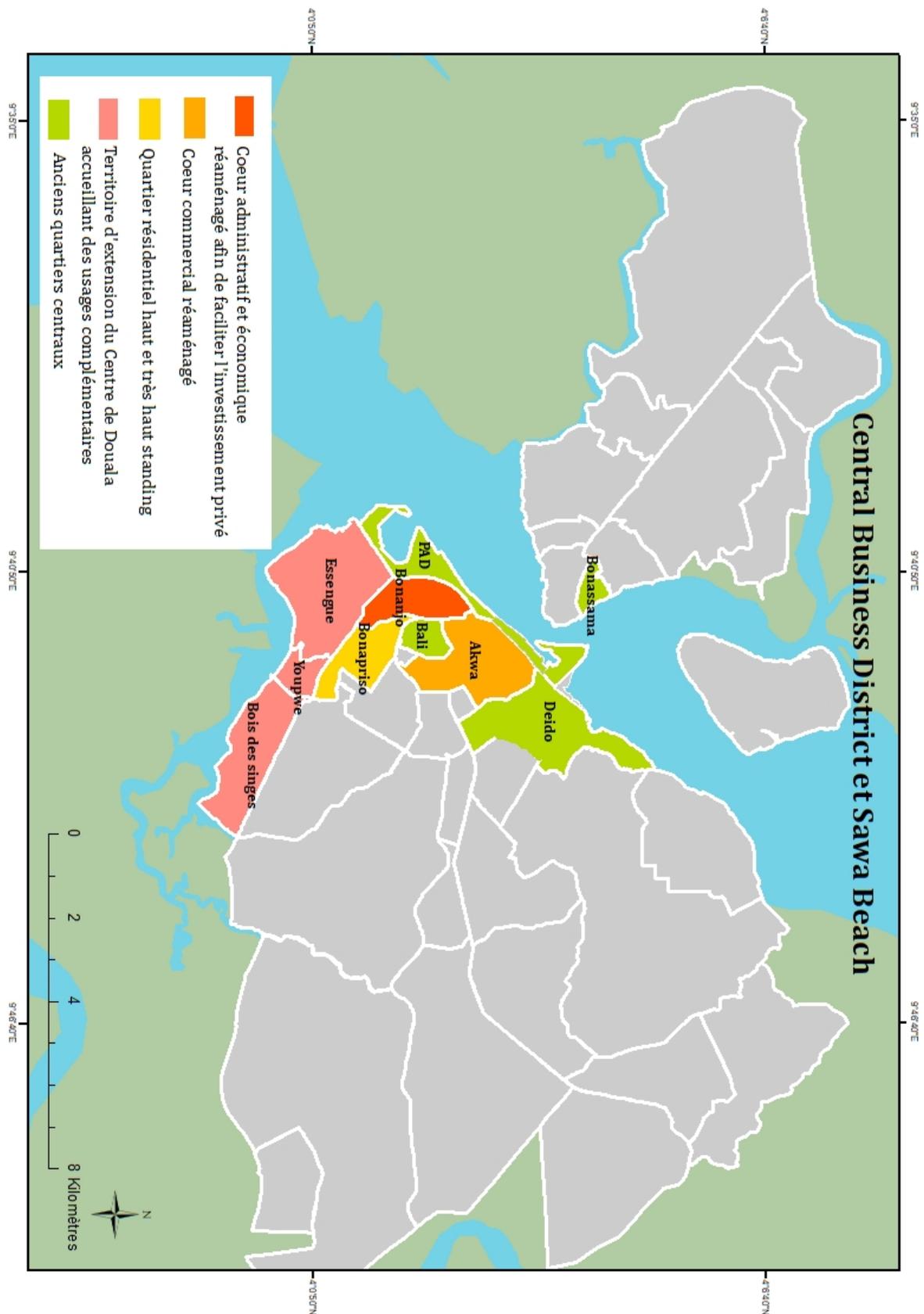
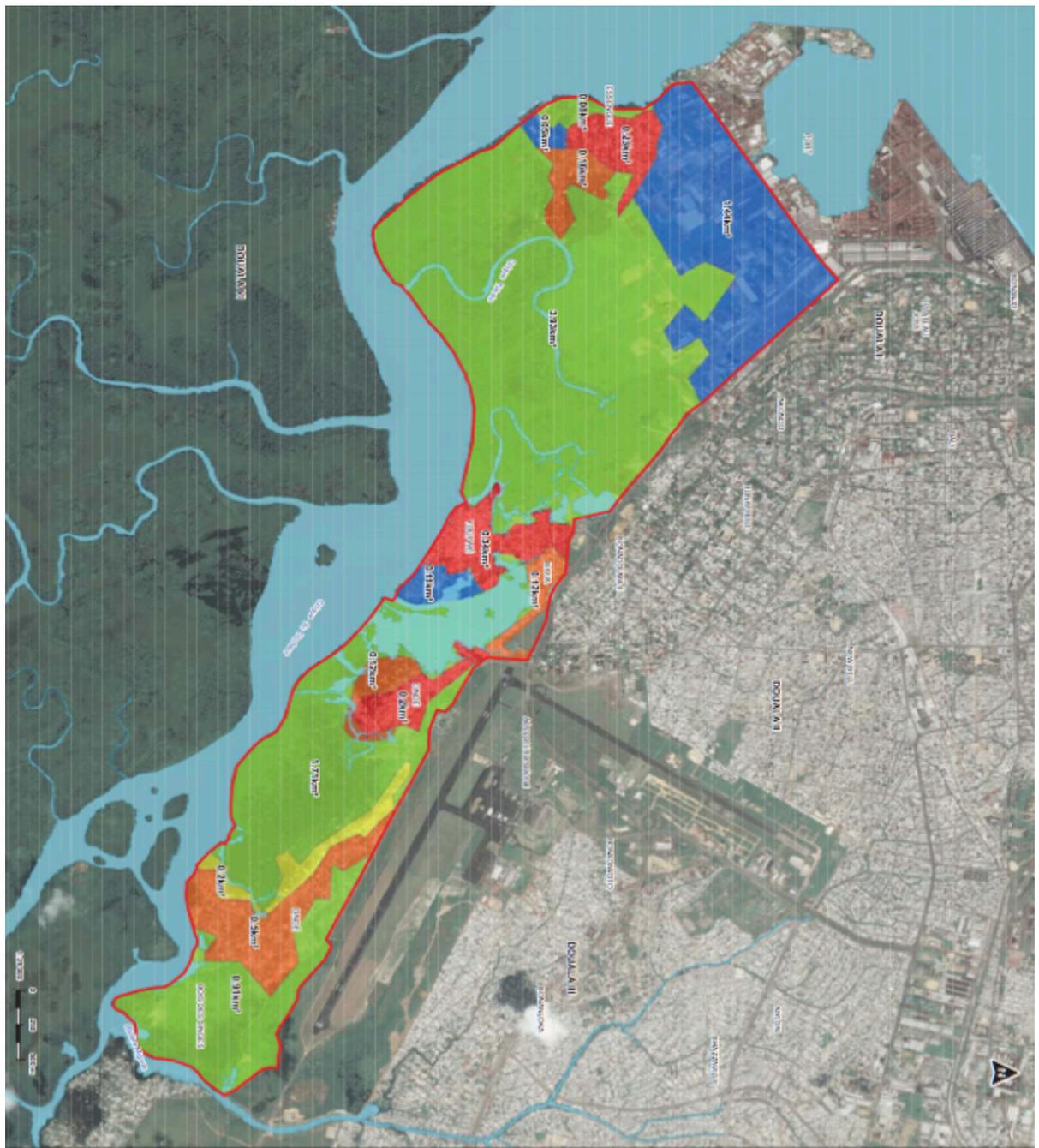


Figure 39 : Central Buisness et Sawa Beach, [Ghattas, 2019].

Source : d'après Étude de faisabilité Projet Sawa Beach, CIMA.



- Legende :**
- Territoire à réviser
 - Sans population résidente
 - Zone encore inoccupée
 - Zone faiblement peuplée
 - Zone moyennement peuplée
 - Hauts densité de population, d'activités et d'équipements

CARTE 14.2 :
NIVEAUX DE SENSIBILITE

Étude de faisabilité
Projet Sawa Beach

Préparé par : Mathieu Delarue
 Dessiné par : David Claughe
 Validé par : Mathieu Delarue
 #Projet : L1072A
 Source : CIMM

11 mai 2014
CIMM
 Programme d'urgence

Figure 40 : Étude de faisabilité pour la zone d'implantation du CBD.
 Source : d'après Étude de faisabilité Projet Sawa Beach, CIMM.

Cette opération entraînera un déguerpissement du site actuellement occupé, et un dédommagement de la population duala qui possède une emprise foncière traditionnelle dans cette zone. L'espace fait d'ailleurs aujourd'hui l'objet de nombreux conflits fonciers entre la chefferie Bell, qui revendique le foncier dans cette zone, et les habitants souvent dits allogènes du lieu. « *Tout est vendu. Le Roi n'a rien vendu mais ces frères ont tout vendu. C'est ceux qui l'entourent. Il est très mal conseillé. Il va partir marcher là-bas mais il est mal informé.* » (Habitant Bali, 2011). En effet, la situation foncière dans ce quartier génère des conflits violents et les statuts des habitants installés sont très divers comme le montre le recensement des titres fonciers et des attestations coutumières sur l'espace préalable à l'implantation future d'une ZAC. Les déguerpissements pour la rénovation d'un quartier propice à l'arrivée d'investisseurs et de capitaux étrangers sont le futur proche des quartiers centraux de la ville de Douala.

N°	Classes	ESSENGUE	YOUPWE	BOIS DE SINGE	Total Effectifs valides	Pourcentage valide	Commentaires
1	Terrain borné	0	1	0	1	0,61	Les paramètres indiquent que 33,9% des résidents ont pour seul garanti leur certificats de vente contre 24,54% qui disent avoir une attestation coutumière mais aucun n'ayant un titre foncier.
2	Terrain familial depuis plusieurs générations	0	4	0	4	2,45	
3	Titre en cours	0	2	0	2	1,23	
4	Attestation coutumière Chef/Anciens	13	18	9	40	24,54	
5	Certificat de vente	10	22	20	52	31,90	
6	Attestation pour recasement	0	13	1	14	8,59	
7	Sans réponse	11	13	26	50	30,67	
	Total	34	73	56	163	100,00	

Figure 41 : La zone d'implantation du CBD.

Source : Étude de faisabilité Projet Sawa Beach, CIMA.

Le quartier est nommé officiellement par la CUD le quartier Essengue. L'installation d'une forte population allogène originaire de Bafia s'explique par la proximité de cet espace avec le centre-ville et les quartiers de Bonanjo et de Bonapriso ainsi que par la proximité d'une ressource générant de bons revenus à Douala, l'extraction de sable nécessaire pour la construction de maisons en ciment. La grande majorité des habitants de ce quartier vit de ces extractions, puisque le besoin de sable pour la construction de logement est très élevé à Douala.



Figure 42 : Vue sur le quartier Essengue dit Quartier Bafia, [Ghattas, Douala, 2013].



Figure 43 : La carrière du Quartier Bafia, [Ghattas, Douala, 2013].

Les premiers plans d'aménagement nationaux tentent de rattraper l'absence de mesures mises en place dans la ville pour des raisons politiques et démographiques. La ville connaît une croissance exponentielle. Les politiques d'aménagement sont en retard sur la rapide croissance urbaine. Les choix de l'administration en matière d'aménagement définissent l'avenir de la ville : ils détermineront l'attractivité à partir d'un ou plusieurs pôles d'attraction à l'échelle métropolitaine. La centralité exacerbée de la ville exerce une influence sur la périphérie, et concentre la majorité des fonctions économiques ainsi que la majeure partie des réseaux de la ville. Les quartiers périphériques, considérés comme échappant au contrôle de l'État, sont aménagés plus tardivement que les quartiers centraux. L'histoire de la formation de la ville de Douala se retrouve dans les lectures actuelles de la ville de Douala, dans les représentations des habitants. Les perspectives d'aménagement, et donc, en filigrane, les plans de mise en patrimonialisation, partent également de cette lecture mono-centrée de l'espace urbain.

La ville de Douala connaît un nouveau plan d'aménagement à partir de 2010 dans lequel sont insérés de nombreux points pour faire face à un accroissement exponentiel de la population. Des enjeux politiques continuent de retarder la mise en place de mesures pour aménager la ville. L'accumulation des questions à résoudre retarde celle du patrimoine urbain à l'ordre du jour. Les premières études pour établir un plan stratégique de mise en patrimoine influencent de manière forte les logiques de développement urbain à venir. En observant les différents choix possibles qui s'offrent à la ville de Douala pour constituer son futur Plan Directeur d'Urbanisme, on saisit l'impact d'une mise en patrimoine sur la ville. Le patrimoine est un outil de réhabilitation qui appuiera les projets d'aménagement urbain. Si certains des acteurs de l'État évoquent brièvement des perspectives culturelles dans le Contrat de Ville, il semble que l'approche patrimoniale se fasse avant tout dans le contexte de création d'une ville attractive, néolibérale et en rupture avec son histoire.

Le processus de patrimonialisation institutionnalisée, enjeu historique et mémoriel, glisse vers une définition des enjeux économiques, comme le montre la place laissée à la culture dans les horizons stratégiques des acteurs de l'aménagement urbain. Il nous faudra donc aussi dessiner en filigrane tous les autres enjeux que soulève la détermination d'un patrimoine dans une ville cosmopolite, traversée par de forts rapports de pouvoirs. La patrimonialisation engendre la question de l'accès à la ville, mais aussi du droit « à faire » la ville.

Conclusion première partie

La notion de patrimoine s'est d'abord déployée dans le contexte européen. La notion reprise par la suite au sein des Institutions internationales telles que l'Unesco, peut même parfois être dissonante face aux contextes locaux – je prends ci-dessus l'exemple de l'après Seconde Guerre mondiale où est développée l'idée de gouvernement mondial, dont les pays du Sud resteront pourtant à l'écart. Finalement, l'ouverture de cette notion à d'autres temporalités et à d'autres lieux fait évoluer le regard du chercheur, qui se déplace petit à petit de l'objet au processus de patrimonialisation. J'envisage d'ailleurs également dans cette recherche le patrimoine comme processus de sélection et de valorisation d'éléments culturels par une élite, à des fins d'obtention de rentes financières et foncières. L'étude de ce processus me permettra de saisir dans les parties suivantes les manières de gouverner la ville à différentes échelles.

A Douala, la mise en place d'un plan d'action pour la préservation et la valorisation du patrimoine n'est pas prioritaire si l'on considère l'ensemble des politiques publiques que la ville doit définir et appliquer. Quelques études se concentrent sur le patrimoine colonial bâti. Les plans de patrimonialisation sont dépendants des capitaux alloués par des infrastructures internationales (UNESCO, SCAC, Ministère de la Culture français) et impliquent un regard en partie euro-centré sur ces questions. La raison principalement invoquée du retard en matière de patrimonialisation est donc le manque de moyens alloués à ce secteur, et la question du statut foncier des lieux historiques. Cette raison historique s'accompagne de divergence quant au récit de l'histoire au Cameroun, et à sa mise en valeur comme le rapporte les conflits autour de statues emblématiques coloniales.

En n'intervenant pas – faute de moyens et de volonté politique – l'État laisse les chefferies investir entièrement le champ culturel. Celui-ci « s'autochtonise ». Cette inaction pour fédérer les populations de la ville autour de la culture devient alors un choix politique. Avec la création du Musée Maritime et de la Maison de la culture Sawa, l'État camerounais choisi de faire du patrimoine duala le mythe fondateur de la ville. Tout se passe comme si le choix reste celui de mettre en avant et en visibilité la période proto-coloniale pour faire patrimoine. Dans une deuxième partie, je montrerai le rôle que jouent les élites, en particulier les chefs traditionnels et leurs héritiers, dans les processus de patrimonialisation et leur investissement dans la culture en ville.

Deuxième partie

Le patrimoine comme mode de contrôle de l'espace

Les logiques de mise en patrimonialisation sont nombreuses et servent à des fins mémorielles, identitaires, foncières et économiques. Dans cette partie, je traite des effets de la mémoire dans le contrôle de l'espace et dans les procédures de revendications foncières. Après avoir démontré que le patrimoine était une notion controversée et réutilisée par une multiplicité d'acteurs comme outil d'accaparement du pouvoir, je retracerai ce contrôle de l'espace, ancien, et toujours visible, à partir des traces dans la ville. Quelles sont ces mémoire(s) ? Qui les diffuse et où ? Il s'agit aussi de comprendre qui produit le récit historique à Douala.

Chapitre 3

La notion de patrimoine dans les pratiques locales de gouvernement

« Nous aussi on a des terres, mais on allait faire quoi ?
Si on avait pu, on aurait porté nos terres. »

Un habitant allogène, Douala, 2016.

« Tu es sans terre, Je suis sans ciel, [...]
Tu es sans frère, Je suis sans frère,
Crois-moi cette solitude que nous vivons aujourd'hui,
nous fait souffrir. »

Sally Nyolo, chanson *Tam Tam*.

Dans ce chapitre, je reviens sur la façon dont le patrimoine participe à la fabrique de la ville. J'analyse comment les discours sont réutilisés par les chefferies, les élites urbaines, et retransmis auprès des populations, chacun se servant de ces enjeux culturels de manière pratique, dans les négociations ou les captations de pouvoir. Je montre donc que la notion de patrimoine est diffusée et monopolisée par une élite urbaine, bien qu'elle fasse l'objet de nombreuses contestations. Je démontre également que la notion est instrumentalisée pour devenir un outil de contrôle foncier. A toutes les échelles, la mémoire familiale, du groupe, de la ville est racontée pour légitimer des rapports de pouvoir en ville.

1. Le patrimoine et le rôle des chefferies « gardiennes de la tradition »

Dans cette section, je poursuis mon travail de recherche visant à cerner l'objet patrimoine, tout en explorant les effets politiques et socio-économiques des temps et des lieux de mémoire. J'analyse l'instrumentalisation du patrimoine par les chefferies pour l'accès et le contrôle de l'espace. Ces territorialisations sont légitimées dans les récits des chefferies par le recours à des arguments culturels et sont repris par leurs descendants. Cette multiplication des versions de l'histoire se traduit aussi dans les discours des citoyens.

1.1. Appropriations et réappropriations urbaines

Cette sous-section illustre la manière dont les populations résidant à Douala se sont réappropriées le discours traumatique de la période coloniale pour se défaire d'une position subalterne.

La ville de Douala est singulière, car elle se forme autour de l'espace de vie des Dualas et prend le nom de cette large et diverse communauté. Les migrations des Dualas qui ont vu leur établissement en terre camerounaise partent de la région congolaise, vers la région de la Sanaga. La formation de ce groupe résulte de multiples contacts et affrontements, et l'ensemble duala réunit un groupe ayant des traits culturels assez divers. Comme nous l'avons vu précédemment, les Dualas arrivent sur les berges du Wouri de la fin du XVI^e siècle, début du XVII^e, et repoussent les Bassaas et les Bakokos dans l'arrière-pays. Ils sont le peuple du fleuve, peuple des échanges et de la pêche, quand les populations établies dans les terres sont constituées d'agriculteurs. « Pendant un demi-siècle, le peuple autochtone [duala] réussit à écarter du dialogue avec l'Administration coloniale les autres Africains, les « étrangers » » (Mainet 1986 : 26).

L'aménagement de l'espace urbain par les Dualas, privilégiant le rapport au fleuve, introduit un rapport de pouvoir dans la ville à leur bénéfice. Le fleuve permet le commerce avec l'extérieur, et les échanges de produits, la pêche. « La ruse aidant, accompagnée parfois de la force brutale, les Duala à savoir la communauté d'Ewale et proches parents parvinrent à refouler les Bakoko et les Bassaa vers l'arrière-pays. Ils vont dès lors consolider considérablement leur implantation afin de contrôler plus sûrement l'accès au fleuve et à l'océan. Les Duala auront le souci majeur de trouver des alliés afin de contenir la poussée des tribus de l'intérieur. L'ouverture au commerce s'amplifiera entre les Duala et les Européens. La monnaie intervenait très peu. Les produits locaux tels que l'ivoire, les épices, la cire, les dents de lamantin, la gomme étaient souvent échangés contre les tissus, les barres de fer, la poudre, le rhum, le sel, la morue séchée, les chapeaux, les étoffes et la quincaillerie. Dans ce négoce, les Duala étaient d'une grande habileté et s'étaient acquis un monopole sur lequel ils veillaient jalousement. Les échanges de marchandises entre les négociants blancs et l'hinterland, en d'autres termes, l'arrière-pays camerounais dépendaient étroitement de *Ewale Mbedi Mbongo* et de ses proches parents. Dans l'une des conventions signées avec les Européens, il ressort que : « Il est formellement interdit aux blancs de commercer directement avec les tribus de l'intérieur. De

même, ils ne sont pas autorisés à s’immiscer dans l’organisation et la conduite de nos affaires, ils ne peuvent s’implanter que sur les rives immédiates du fleuve. Le commerce avec les tribus de l’intérieur est de notre ressort exclusif. » » (Ekwalla, non publié).

L’expansion de la ville continue autour du fleuve. Ce centre devient également le poumon économique de la ville, car on y trouve le port et toutes les activités d’import-export ou commerciales qui vont faire de Douala la capitale économique du pays. La ville se transforme, et passe du berceau des populations dualas à une grande place de commerce et d’échanges. Au XXe siècle, les Dualas ont perdu leur place centrale dans la ville. Ils ne constituent plus que dix pour cent de la population de l’agglomération en 1975 (Balandier 1976). De plus, leur capital foncier accumulé a été revendu et la crise économique et foncière les a dépossédés d’une grande partie de leurs biens. La croissance urbaine rapide a mis les Dualas dans une situation d’infériorité numérique. Devant la désorientation où se trouvent certaines familles et la dépossession foncière provoquée par les crises économiques successives qui les ont entraînés à vendre des terrains, certains individus de la population duala cherchent à réaffirmer leur appartenance au centre-ville par le biais d’une réappropriation matérielle, foncière ou encore culturelle.

Quelle est l’influence de la présence des Dualas dans le domaine culturel ? Quel est le poids de leur patrimoine en ville aujourd’hui ? Une réaffirmation des spécificités culturelles, pour compenser l’infériorité numérique et économique des Dualas, se met en place. La culture devient l’un des moyens utilisés par la population pour réaffirmer sa place en ville. Ainsi, le patrimoine dit duala s’affirme-t-il par la valorisation de la culture : des plats dualas, comme le *ndole*, sont érigés en plats nationaux, de nombreux chanteurs de variété chantent en duala (Iyébi Mandjek, Yaoundé, 2012). La culture populaire est le lieu d’un transfert d’une partie du patrimoine duala et de sa vulgarisation.

Les discours célèbrent la perpétuation au fil du temps du lien entre la population duala et le fleuve. Des récits retracent la vie aquatique des *Mami Watas*, esprits de l’eau. « *Moi j’en ai vu, j’en ai vécu mais après avec l’école des Blancs, j’ai douté. Nous appelons ça les Mami Watas dans notre patois les miengu, les dieux de l’eau. Ce n’est pas n’importe qui, qui pouvait les voir. En tout cas on les voyait, mais ça se passe aux moments inattendus. C’est-à-dire que tu vois une femme qui a toute sa forme humaine sauf les pieds. Imagine-toi alors ! Nous avons même une tribu à Kribi, qui s’appelle Batanga. Là-bas il y a plus de 90% de métisses. C’est à*

cause de ces mariages, des mariages clandestins je dirais, entre le Mami Wata et un être comme toi et moi. Si on prend ça dans le volet religieux, on peut seulement conclure que ce sont d'autres êtres que Dieu a créés. Parce qu'il y a les êtres de l'eau [les miengu], il y a les êtres de l'air [les anges] et il y a les êtres comme nous, de la terre. C'est Dieu qui les a créés. Vous allez dans les airs, vous ne voyez personne, mais il y a des gens. Vous allez dans l'eau, vous ne voyez personne, mais il y a des gens. Vous ne pouvez pas les voir, mais eux, ils vous voient. » (Mbappe Lea Daniel, Douala, 2012). C'est toute une cosmogonie que nous décrit cet homme résidant depuis sa naissance à Déido. La communication avec ces êtres de l'eau, essentielle à la bonne navigation, et la connaissance des rites de bonne entente, qui permettent au pêcheur une pêche paisible, était réservée aux Dualas. Ces récits métaphysiques se greffent à l'histoire apprise par l'école. Le déroulement de la construction du pont qui relie les deux rives de Douala et passe au-dessus du Wouri est tout aussi précis dans la mémoire de Daniel Lea Mbappe, mêlant le récit historique et daté au rituel d'offrandes qu'il fut nécessaire de réaliser pour construire le pont.

La construction du pont du Wouri, récit de Daniel Lea Mbappe, habitant de Déido

« Le pont, on l'a construit en 1955, par un ministre français Louis Paul Aujoulat. Bon, à l'époque, le côté Bonabéri avait un chef qui s'appelait Kuma Mbappe. Il était très puissant... très puissant. Si bien que, quand on a commencé à monter le pont à partir de Déido, les travaux avançaient normalement. Or, arrivé du côté de Bonabéri, quand on implante un pilier, ça s'enfonçait, donc on ne peut pas poser la plate-forme dessus... ça s'enfonçait. Au lieu de trouver du sable, ça trouvait plutôt la boue. Il fallait donc redresser.

Pour le convaincre, le chef Kuma avait exigé deux choses : d'abord une enveloppe, assez consistante, et puis faire manger les Mami Watas. Donc, à l'endroit on a mis presque un bateau, un bateau de vivres toutes nourritures confondues. Un bateau de vivres, c'est ce que je vous dis, ce n'est pas une histoire farfelue, j'étais encore jeune. On vient alors, on verse les vivres. Une journée... Les blancs ingénieurs descendent, on voit qu'il n'y plus rien. Il fallait faire ça pendant trois jours et il y avait des heures qu'il [le chef Kuma Mbappe de Bonabéri] avait indiquées. Et lorsque vous descendiez, vous plongiez dedans, vous trouviez qu'il n'y a plus rien. C'est pourquoi, on a beau être sceptique, on est obligé de croire. C'est des choses que j'ai vécues moi-même quand j'étais encore jeune.

Et dans un premier temps, ils ont fait appel à des grands de formation pour essayer de faire monter le pont. Jamais, jamais ils n'ont pu. Je me souviens, il y avait un jeune blanc qui était plongé là-bas, tout nu. Il venait de Bonabéri. Il a d'abord nagé jusqu'au milieu du fleuve, il est monté sur le pont, la première partie qui était déjà montée. Il est monté dessus, tout nu

comme un ver de terre. C'était une curiosité. Tout un spectacle, les gens venaient voir. Il faisait des pratiques, une sorte de rituel. Après il a donc plongé dans l'eau, il a fait signe qu'on envoie une poutre. Parce qu'au départ, on avait creusé pour mettre une sorte de ressort qui doit appuyer les poutres. C'était déjà prévu, il ne restait qu'à planter. Il est donc venu dans l'eau, maintenant sa poutre s'est enfoncée jusqu'au jour d'aujourd'hui... Celle-là alors était partie jusqu'au fond. Sa poutre a disparu complètement. Et quand il est remonté, il est devenu fou, il est retourné en Europe.

Car bien sûr, ce que vous voyez là-bas, c'est le côté émergé, mais en bas, c'est presque le double de ce qu'on voit là en haut. Parce qu'il faut faire l'image de ce que cela doit supporter comme poids. Il y a les véhicules, il y a les trains. Donc il faut une solidité pour supporter tout ça. 50 mètres, 50 mètres bien dosés...

Et quand il [le chef Kuma Mbappe de Bonabéri] a plongé lui-même, c'était le 18 mai 1955. Il a plongé là-bas et le lendemain, on a lancé les poutres et ça a tenu. Quand on a satisfait à ses exigences, il a donc plongé lui-même. Il a dit aux ingénieurs de descendre avec lui. Bon, les ingénieurs ne pouvaient pas descendre comme lui. Lui, il descendait sans masque, comme ça naturellement, comme quelqu'un qui est parti se baigner, dans les profondeurs du Wouri... Et il demandait donc qu'on lance les poutres, entouré des ingénieurs. Eux ils faisaient le travail techniquement, lui ne faisait que surveiller. Après ils sont remontés ensemble et le pont s'est lancé jusqu'aujourd'hui. Aujourd'hui on continue à faire les offrandes. Pour le pont proprement dit. C'est symbolique, rituel, mais ça n'a plus aucune influence. C'est pour se rappeler chaque fois que c'est grâce à notre chef de Bonabéri que le pont existe. »

Daniel Lea Mbappe, entretien, Douala, 2012.

Bien que les dates diffèrent de quelques jours, l'histoire est d'une exactitude extraordinaire. Les faits sont relatés avec une grande précision dans une hybridité totale entre l'histoire des archives et le récit de la participation du chef. Le phénomène décrit par Daniel Léa Mbappé lors de la construction du premier pont en 1955 est un phénomène scientifique qui posera également problème lors de la construction du deuxième pont sur le Wouri, selon le Commandant Philippe, habitant de Bonabéri, ancien ingénieur des Mines et consultant auprès de l'entreprise en charge de la construction du pont. « *Cet espace-là pose question parce qu'il y a un véritable trou au niveau du dernier poteau. C'est la rencontre entre les eaux fluviales et maritimes et cette dénivellation va créer un tourbillon. C'est très dangereux quand tu ne connais pas. C'est un phénomène physique mais ils ont vraiment beaucoup de mal à mettre ce dernier poteau* » (Philippe Nanga Edimo, Douala, 2015). Les récits autour du fleuve et des *Mami Watas* sont une revendication pour les Dualas d'un véritable droit sur l'espace du fleuve. Par ce récit, certains Dualas mettent en place un mécanisme de défense de leur identité. Le récit

de l'opposition du chef de Bonabéri aux colonisateurs et du soutien des *Mami Watas* renverse les rapports de pouvoir dans l'espace urbain.

D'autres discours et rites s'appliquent de manière quotidienne à Douala pour revendiquer une place en ville, et s'approprient une partie de la manne des institutions en charge, notamment, de l'aménagement de l'espace. Ainsi, en août 2016, M. Moukouri, chargé de la gestion des services d'épuration à la CUD, est envoyé en mission dans le 3^{ème} arrondissement de Douala. Il rejoint sur le chantier le directeur de son service à la CUD, le commissaire du quartier Mboppi et le chef de bloc. Il décrit ci-dessous un problème rencontré lors d'une opération consistant à enlever des encombrants – déchets, bouteilles plastique – pour déboucher une sortie d'égout en zone insalubre :

« M. Moukouri : - *On [Monsieur Moukouri, le directeur du projet d'épuration des drains à la CUD et le colonel du camp de la gendarmerie de Mboppi] a fait la visite. On a demandé de corriger un peu. Il [le directeur du projet d'épuration du drain à la CUD] appréciait lui-même les difficultés que nous avons rencontrées. Bon, on était ici à la chefferie parce qu'on était confronté à un problème. On a eu un serpent boa. Mais sauf que le serpent boa n'est pas un serpent boa naturel. Et on nous a renvoyé au niveau de la chefferie comme vous voyez, pour discuter justement avec les responsables de la chefferie. Nous voici ici dans la discussion. Cette dame est la femme du chef. Vous allez voir le chef lui-même tout à l'heure. Le voici. Il faut faire certains rites. La tenue de palabre. Ça fait partie des us et coutumes des peuples de l'eau, parce qu'il faut le dire, les dualas, c'est un peuple de l'eau. On ne peut rien faire sans l'eau, n'importe comment. On fait donc comme ça, dans les discussions pour essayer... Mais on ne peut pas travailler ici parce que justement la zone est dangereuse. A cause de ce serpent. C'est à peine 20 mètres. Mais on ne peut pas travailler tant qu'il n'aura pas fait ce qu'on a demandé. Ils vont acheter un peu du riz, un peu du sel, un peu de boisson, on donne aussi un peu d'argent. Ils vont faire un peu de grigri, ils vont verser dans l'eau, ils vont parler, ils vont faire les rites.*

Maïa Ghattas : - Et comment ça s'organise ? Une fois qu'on est allé voir le chef ? J'imagine, il faut quelque chose pour la cérémonie. Donc c'est la Communauté qui finance ?

M.M. : - Bon, dans le cas d'espèce, ils vont transmettre l'information à qui de droit. Au délégué du gouvernement. Moi je ne suis qu'un simple serviteur. Moi mon rôle consiste à leur faciliter la tâche. Mon rôle, mon travail. Tant que l'eau coule, mon problème est résolu. Le reste ne me regarde pas.

M.G. : - Mais ça ne passe pas par un papier comme celui-ci ?

M.M. : Non non non, il n'y a pas de papier là-bas. Pas de papiers là-bas. Là-bas, on gère nos problèmes du tic au tac. Voilà. » Ce témoignage remet au centre la question de patrimoine et son utilisation par des acteurs pour en retirer un bénéfice. L'exemple ci-dessus nous montre que l'épuration d'un drain ne peut se faire sans une entente monnayée avec la chefferie. La présence d'un serpent sur le site est vue comme un signe par les fonctionnaires de la CUD qui entreprennent de payer la chefferie pour un rituel. Les agents de l'administration prélèvent une somme sur un budget public au bénéfice du chef de bloc assurant ainsi une bonne entente entre agents de l'État, et établissant un rapport de corruption systématisé sous couvert respecter un rituel érigé en patrimoine. Cette version du paiement d'un droit de terre pour effectuer des travaux d'entretiens de l'espace urbain nous montre l'importance du patrimoine comme ressource pour certains acteurs étatiques, notamment ici les chefferies.

Les réappropriations du discours historique par les populations autochtones se sont axées de plus en plus autour du rapport que les Dualas entretiennent avec le fleuve Wouri. Elles vont même jusqu'à devenir un moyen d'appropriation des ressources urbaines par les populations, comme le montre l'entretien ci-dessus. Dès qu'on aborde la question de l'eau, dès qu'un signe ou un symbole émerge dans l'espace urbain, l'institution en appelle à la chefferie, gardienne de la tradition pour pratiquer les rites qui permettent d'aménager en ville. Ce faisant, il y a la constitution et la reconnaissance d'un patrimoine spécifique au Dualas et indissociable d'une territorialisation.

1.2. Le patrimoine immatériel du Ngondo

Le *Ngondo* est un événement patrimonial important. C'est un festival rituel duala, une fête de célébration du peuple Sawa autour du fleuve. Le *Ngondo* est aussi une institution politique au sein de laquelle se décident des enjeux de pouvoir de la communauté *Sawa*. Le festival m'intéresse pour ces deux raisons. D'une part, sa dimension patrimoniale, sans être clairement légalement définie, lui est reconnue. D'autre part, il illustre le lien entre le patrimoine et le pouvoir, puisqu'il est resté, par le biais de ses représentants, un acteur majeur dans les processus de gouvernement à Douala.

L'histoire du *Ngondo*, festival se déroulant sur le site que revendiquent les dignitaires *Sawa*, est complexe. Ce rite initiatique symbolise la naissance d'une organisation sociale et culturelle (Puepi et Njomgang 2003 : 56-64), la réunion des chefs *Sawa* pour instaurer un espace

de discussions et de négociations entre clans. Il était un organe de régulation de conflits entre lignages, une formation étatique pour faire face à l'organisation sociale segmentaire et fortement hiérarchisée des Dualas (Dessajean 2000). D'un point de vue étymologique, *Ngondo* signifie en duala « banc de sable » et « cordon ombilical ». Il est initialement une fête aux objectifs unificateurs. Pour sceller l'unité *Sawa*, des chefs sont élus porte-paroles de l'organisation pour affirmer publiquement ses prises de décision. C'est un moment spirituel et politique. Il est également, et dès l'origine, une instance de justice et une organisation où se rassemble les notables des différentes branches du groupe *Sawa*. Il a tenu, pendant la période proto-coloniale le rôle de tribunal coutumier. En tant que Cour de justice, le *Ngondo* pouvait rendre des verdicts graves, comme des sentences de mort. Son tribunal a émis les condamnations à mort de différents chefs, et jugés les actes d'hommes libres et d'élites. A l'arrivée des Occidentaux, il a pu devenir un organe de résistance face aux colonisateurs. D'ailleurs, les Allemands déplacèrent la date du *Ngondo*, originellement placée à la fin des récoltes, en décembre, pour la faire coïncider avec la date du traité germano-duala. Puis, à la suite d'une affaire de sentence de mort (celle de Ndumbe Lobe), ils décidèrent d'interdire complètement le *Ngondo* (Dessajean 2000).

Lors du départ des Allemands, à la suite de la Seconde Guerre mondiale et de la reprise par les Alliés de la ville, le *Ngondo* est brièvement recréé mais ne parvient pas à subsister. L'administration française adopte la même attitude de méfiance à l'égard du *Ngondo* et maintient son interdiction. Pourtant, celui-ci se tient quand même dans la clandestinité. « Ekwalle Essaka parle également d'un grand *Ngondo* en 1929. En effet, le chef de Déido à l'époque, Eyum Ekwalla, développa de nouvelles idées d'autonomie et avertit le Gouverneur Marchand de l'éventuelle renaissance du *Ngondo*. Son silence fut considéré comme un accord tacite. Les réunions eurent lieu dans une église baptiste d'Akwa et eurent comme objet la revendication d'un nouveau traité avec les Français, considérant celui de 1884 comme caduc et la reconnaissance de la Native Baptist Church, l'œuvre de Lotin Same. Ils envoyèrent Vincent Ganty à la Société des Nations à Genève car cet administrateur guyanais, employé aux douanes du Cameroun, s'était lié aux chefs Duala, notamment avec le chef Ngaka Akwa. Les Duala en profitèrent pour réclamer de nouveau la restitution de leurs terrains du plateau Joss, la baisse des impôts, et se plaignirent du mauvais traitement des travailleurs. À cette époque, les Français avaient en effet instauré le système du travail forcé, qui ne fut supprimé qu'en 1946. Les Duala assistés par Vincent Ganty menèrent campagne contre le mandat français. S'adressant d'abord à une organisation internationale, ils redoutèrent la réaction des Français. Les chefs écrivirent

par conséquent une lettre commune au gouverneur Marchand et l'avisèrent de l'envoi de la pétition à la S.D.N. Cette organisation ne répondit qu'en 1931 en décidant de ne pas donner suite à leur pétition. Cette affaire ne s'arrêta pas là. En effet, de nombreux chefs, agissant pour le *Ngondo*, furent emprisonnés. Le chef d'accusation était l'organisation de réunions subversives mais comme le *Ngondo* était officiellement admis, ils furent relâchés au bout de quatre-vingt-dix jours. Par la suite, les chefs durent abandonner leurs positions et modérèrent leurs revendications d'autonomie. Toutes ces pétitions duala relevaient donc avant tout du domaine des assemblées du *Ngondo*. Dès lors que les chefs supérieurs se réunissaient pour se concerter sur tel ou tel sujet, ils organisaient une assemblée et mettaient en pratique le *Ngondo* de leurs ancêtres. Certes bon nombre d'auteurs ou de chercheurs occultent ce fait de l'histoire par méconnaissance ou par manque de rapprochement avec cette institution. Parce que l'assemblée ne subsistait parfois qu'en clandestinité et donc de manière relativement discrète et secrète, ces auteurs n'octroient pas beaucoup de pouvoir à cette Assemblée et considèrent peu ses mérites d'organisation et de régulation pour la société Duala. Ils n'analysent que les *Ngondo* officiels c'est-à-dire ceux admis par les administrateurs coloniaux. » (Dessajean 2000 : 164 - 165).

Le *Ngondo* est un symbole de résistance au colonialisme et un organe institutionnel en faveur de la liberté. Autorisé à reprendre ses activités en 1949, le *Ngondo* est de nouveau interdit en 1972, sous la présidence d'Ahidjo. Il recommence à être fêté dans les années 1990, avec l'arrivée au pouvoir du président Paul Biya. Le *Ngondo* est aujourd'hui d'abord visible grâce à sa cérémonie constituée en plusieurs temps (figure 44).

NGONDO (Ngonde – le nombril)

Le Ngondo est une association qui regroupe l'ensemble des chefferies Sawa. Elle remonte à plus de 300 ans.

En ce temps-là, les villages Sawa opéraient des échanges entre eux dans les marchés. Ces transactions donnaient souvent lieu à des litiges se soldant en guerres tribales, avec de lourdes pertes en vies humaines (surtout parmi les jeunes). Le besoin de créer une instance pour régler les litiges et éviter les bains de sang était devenu urgent car l'avenir des cantons était menacé. Dans le même temps, pour éviter les délibérations et les procès qui s'éternisent, il fallait créer une cour d'équité où le temps de gestion des conflits serait limité.

Le cours d'eau BESSEKE (autrefois appelé Ngondo) est un fleuve qui irriguait tout le domaine Sawa et reliait ainsi le pays tel un cordon ombilical. Il avait dans son lit un banc de sable qui n'apparaissait qu'à marée basse et disparaissait sous l'eau une fois la marée haute. C'était donc le lieu idéal pour tenir la cour d'équité. C'est ainsi qu'est né la cour d'équité NGONDO.

De nos jours, la cérémonie annuelle du NGONDO est un bilan annuel rendu par les chefs et les populations aux divinités de l'eau. Elle comprend 04 principales articulations :

- **La messe de l'eau**, au cours de laquelle un initié envoie le rapport aux divinités de l'eau et revient avec leur réponse et leurs directives pour la nouvelle année
- **La course de pirogues**
- **La lutte traditionnelle**
- **L'élection de Miss Ngondo** (Eyombwe Ngondo)

Figure 44 : Site web officiel de la Communauté Urbaine de Douala consulté le 20 juin 2017.

Les candidats à la lutte traditionnelle et les Miss sont d'abord sélectionnés dans leurs cantons respectifs. Le dernier jour des festivités regroupe l'ensemble des peuples *Sawa* et se déroule, jusqu'en 2016, au lieu-dit de la Base Elf, en bordure du fleuve et aux abords de l'estuaire du Wouri (figure 45 et 46). Dans une pirogue, les initiés vont au milieu du fleuve. Un plongeur se place à l'avant, il apportera un panier d'offrandes aux *Mami Wata* et remontera avec les prédictions des esprits de l'eau⁶³. Selon les dires des gens, le plongeur peut rester immerger entre 2 à 10 minutes, certains affirment même qu'il passe parfois une trentaine de minutes sous l'eau. Cette performance exceptionnelle est permise par son initiation et par la protection magique d'un sorcier se trouvant dans la pirogue derrière lui. Ce sorcier prodigue des incantations durant tout le temps du voyage et de la plongée. A leur retour sur la rive, les oracles sont interprétés et révélés (figure 47).

⁶³ L'immersion et l'offrande au *Mami Wata* : lien vers la vidéo : <https://dai.ly/x7dun3i> [Ghattas Douala, 2014].



Figure 45 : Photographie du Ngondo, [Ghattas, Douala, 2014].

Le *Ngondo*, depuis la Base Elf. Au premier plan, le public venu assister à la course. En arrière-plan, le public dans les pirogues ayant payé pour assister au plus près à l'évènement. Les chefs et les « grands⁶⁴ » de Douala regardent la course depuis le terre-plein, sous des tentes, un peu plus loin.



Figure 46 : Photographie du Ngondo, [Ghattas, Douala, 2014].

Le *Ngondo*, sur l'espace de la Base Elf, réinvesti pour l'occasion et les tentes réservées aux sponsors et aux dignitaires dualas.

⁶⁴ Personnes considérées comme ayant réussi, et à l'influence reconnue.



Figure 47 : Photographie du Ngondo, [Ghattas, Douala, 2014].

Le *Ngondo*, depuis la Base Elf, l'espace du rite où sont seuls présents le sorcier et le plongeur chargé de déposer l'offrande aux *Mamis Wata*. Ils sont gardés par les soldats de la chefferie.

D'autres célébrations s'inscrivent dans le cadre de traditions et de rituels appuyés sur une histoire proto-coloniale voire même légendaire. « Dans les terres, il existait un marché où les Duala échangeaient du poisson contre des produits des récoltes agricoles et de l'huile de palme, avec les Abo, les Ewodi, les Bakoko. Malobe - dit le géant - se fit remarquer car il ne voulait absolument pas participer aux tâches du marché. Un jour il sema le désordre en volant un poisson. Quand un jeune Duala voulut récupérer son dû, Malobe le menaça, et l'effraya tant qu'il prit la fuite. Il prit l'habitude de venir régulièrement prélever de la nourriture en toute impunité, comme une sorte d'impôt. Un Bakoko, Ngominka, entendit parler de cette affaire et demanda aux chefs Duala, en pleine réunion, quelle serait la récompense pour celui qui chasserait cet individu. Finalement, les chefs lui promirent ce qu'il voulait, à condition qu'il réussisse son défi. Ngominka s'entraîna à la lutte pour pouvoir défier le géant. Et il triompha. La tradition orale donne deux versions sur la fin de cette histoire : selon la première, Malobe mourut de cette confrontation, pour la seconde il fut donné à des navigateurs européens qui se trouvaient à quai. » (Dessajean 2000 : 139). Enfin, le *Ngondo* se termine par la festive course de pirogues qui réunit les peuples côtiers par équipes pour une course aller-retour vers l'estuaire du Wouri⁶⁵.

⁶⁵ La course de pirogues du *Ngondo* : lien vers la vidéo : <https://dai.ly/x7c7365>, [Ghattas, Douala, 2013].



Figure 48 : Photographie du gagnant de la lutte du *Ngondo*. [Ghattas, Douala, 2013].
Le champion de lutte du *Ngondo* édition 2013 avec son prix entouré de ses amis et représentants de son canton.



Figure 49 : Photographie du *Ngondo*, [Ghattas, Douala, 2014].
Le *Ngondo*, depuis la Base Elf. En arrière-plan, la cimenterie camerounaise CIMENCAM, décembre 2014. Arrivée de la première pirogue en tête de la Course.

Le *Ngondo* est donc une institution de référence, qui a pu se maintenir au cours des années malgré des conflits internes et externes forts (conflits entre les chefferies, interdictions gouvernementales). Il est devenu au fil du temps un organe de régulation et d'influence dans la gestion de la ville. Comme je le montre tout au long de cette thèse, la communauté *Sawa*, dans

son ensemble, par lignages, ou en fonction des rapports de pouvoir qui se jouent en son sein, veut exercer une influence sociale et culturelle et défend les intérêts de son groupe. Dans le contexte d'ouverture à la mondialisation, les revendications patrimoniales de cette communauté cherchent à se faire entendre. « Cette exclusion rythmée par des revendications à des occasions particulières (match de football, échéances électorales...) est portée par les manifestations socioculturelles à base ethnique qui rythment la cité et servent davantage de tribune d'expression, notamment le *Ngondo* chez les Duala. La fédération des « *Sawa* » essaie en effet de susciter le regroupement des originaires du littoral et invente le concept de « *sawaité* » afin de sauvegarder le souvenir d'un passé glorieux, conserver un rôle politique éminent et résister à « l'invasion » des allogènes à forte connotation Bamiléké » (Olinga et al. 2014 : 19).

De par ses représentants et leur place auprès des décideurs, le *Ngondo* doit toujours être considéré comme une institution rendant des décisions de façon plus ou moins explicite. Elle demeure impliquée dans des enjeux de pouvoir urbains, en relation avec des acteurs politiques et institutionnels. Ainsi, les membres du *Ngondo* sont des acteurs à part entière dans la prise de décisions touchant à l'espace urbain, avec le Secrétaire Général du *Ngondo* qui siège à la Communauté Urbaine de Douala⁶⁶.

⁶⁶ Participation observante lors des Ateliers de la Communauté Urbaine de Douala, 2016.

LA VISION DES FILS DU PEUPLE SAWA

Au moment où le Ngondo doit descendre dans les eaux du Wouri ; après deux années de gestion de sa Majesté Paul Mulord BWANGA MBAPPE, nous avons la volonté, le devoir et le plaisir de dévoiler ses œuvres si immenses qu'il laisse pour la valorisation de notre patrimoine culturel (Ngondo).

Nous pouvons à l'instant vous donner les œuvres réalisées pendant son mandat à savoir :

- L'ouverture d'une radio communautaire Sawa sise à Deido pour redynamiser notre culture au concept Sawa.
- L'acquisition à de dix hectares de terrain à Dibombari, titre foncier à l'appui.
- L'acquisition d'un terrain octroyé par l'état Camerounais sis à l'ancienne gare de Douala (Besseke) pour la construction du bureau du Ngondo.
- Pose de la première pierre de la construction du bureau du Ngondo avec collecte des fonds à l'appui.
- Sous son impulsion nous avons eu l'appui de la société DANGOTE et la communauté urbaine de Douala pour l'avancement des travaux sur la rive gauche du Wouri d'où le Ngondo aura définitivement son site pour ses manifestations plus que par le passé, Ceci pour l'agrandissement de notre culture hier oubliée.

Nous lui souhaitons longue vie, bonheur et prospérité dans l'avenir ; que le bon Dieu puisse le protéger en particulier et la communauté Sawa en général.

Les sans voix

678 45 48 90

Figure 50 : Prospectus retrouvé à la Communauté Urbaine de Douala, Douala, 2016.

Le lieu-dit de la Base Elf, où se déroule le *Ngondo*, est loué aux *Sawas* par l'État depuis les années 1990, pour la somme d'un franc CFA symbolique. La situation de la Base Elf, proche du port autonome de Douala, dépend directement du Directeur du Port Autonome de Douala, lui-même nommé directement par le Chef de l'État. En 2008, le multimilliardaire nigérian Aladjì Aliko Dangoté est sollicité par les autorités camerounaises pour pallier à la pénurie de ciment dans le pays. Il conçoit le projet d'une cimenterie à Douala, au lieu-dit de la Base Elf, espace intéressant pour la production du fait de sa proximité avec l'eau et de la situation portuaire. La cimenterie demande un investissement de 115 millions de francs CFA pour une production d'un million de tonnes de béton par an. Elle valoriserait la matière première locale, permettrait l'autosuffisance en ciment pour le Cameroun et permettrait la création de 200 emplois directs. Le projet de construction de la cimenterie Dangoté, soumis au gouvernement, engage la construction d'un nouveau quai – le quai 14 – à la suite des quais existants. Pourtant, la Base Elf est jusqu'alors allouée au *Ngondo*. Cette nouvelle contrainte entraîne un réaménagement de la zone d'accès à la cimenterie et au nouveau quai. Dans le nouveau projet, l'accès à la Base Elf est désormais impossible. Le lieu des festivités du *Ngondo* doit être déplacé.



Figure 51 : Vue depuis le pont côté Bonabéri, [Ghattas, Douala, 2016].

A gauche, « la promenade » de la Base Elf désormais inaccessible ; à droite, le quai 14 ; et en arrière-plan, la cimenterie Dangote Cement.

En septembre 2011, la pose de la première pierre sur le site prévu pour le projet est approuvée par le gouvernement camerounais, et déclenche le début de l'affaire Dangoté. Les chefs traditionnels *Sawa* s'opposent à ce projet, situé sur leur lieu de célébrations des rites traditionnels et du culte du *Ngondo*. Le 1^{er} mars 2012, les chefferies Duala ordonnent la fin des travaux sur le site et donnent deux jours à l'entreprise Dangote Cement pour quitter les lieux. Celle-ci refuse, invoquant l'ampleur des pertes provoquées : l'étude des sols est achevée, les équipements construits en fonction de cette étude et le matériel est déjà commandé et payé. Dangoté menace de porter plainte contre l'État du Cameroun à Londres pour rupture abusive de contrat. En avril 2012, Dangoté a refusé tous les sites de substitution proposés par le gouvernement – pour les raisons évoquées ci-dessus. Le gouvernement reconnaît la validité de son projet de cimenterie à Douala, bien qu'il s'avoue déçu de la rumeur selon laquelle Dangoté souhaite déposer plainte en Angleterre. En mai 2012, les négociations entre la partie nigériane, le gouvernement camerounais et les autorités traditionnelles échouent. Le 27 juin 2012, les chefs traditionnels *Sawa* publient un communiqué de presse où ils se déclarent offusqués « qu'un homme d'affaires... un Africain originaire d'un pays à forte tradition ancestrale, [ait eu] un mépris envers les autorités traditionnelles, les villages et le peuple *Sawa*, mais aussi envers l'ensemble des populations vivant dans le Wouri, qui subiraient sans discrimination les conséquences environnementales de la construction d'une telle usine ». Le 16 juillet 2012, on annonce dans la presse qu'un accord aurait été trouvé. La délégation de dignitaires *Sawa* qui s'est rendue au Nigéria pour négocier a remis un mémorandum « demandant non plus la délocalisation du site, mais plutôt que les différents postes-clés de l'entreprise soient confiés aux fils *Sawa* ». La demande est jugée maladroite par le groupe Dangote. Ce dernier propose finalement de délivrer 150 millions de francs CFA pour la construction d'un site pour le festival, et d'un immeuble pour le siège du *Ngondo*.

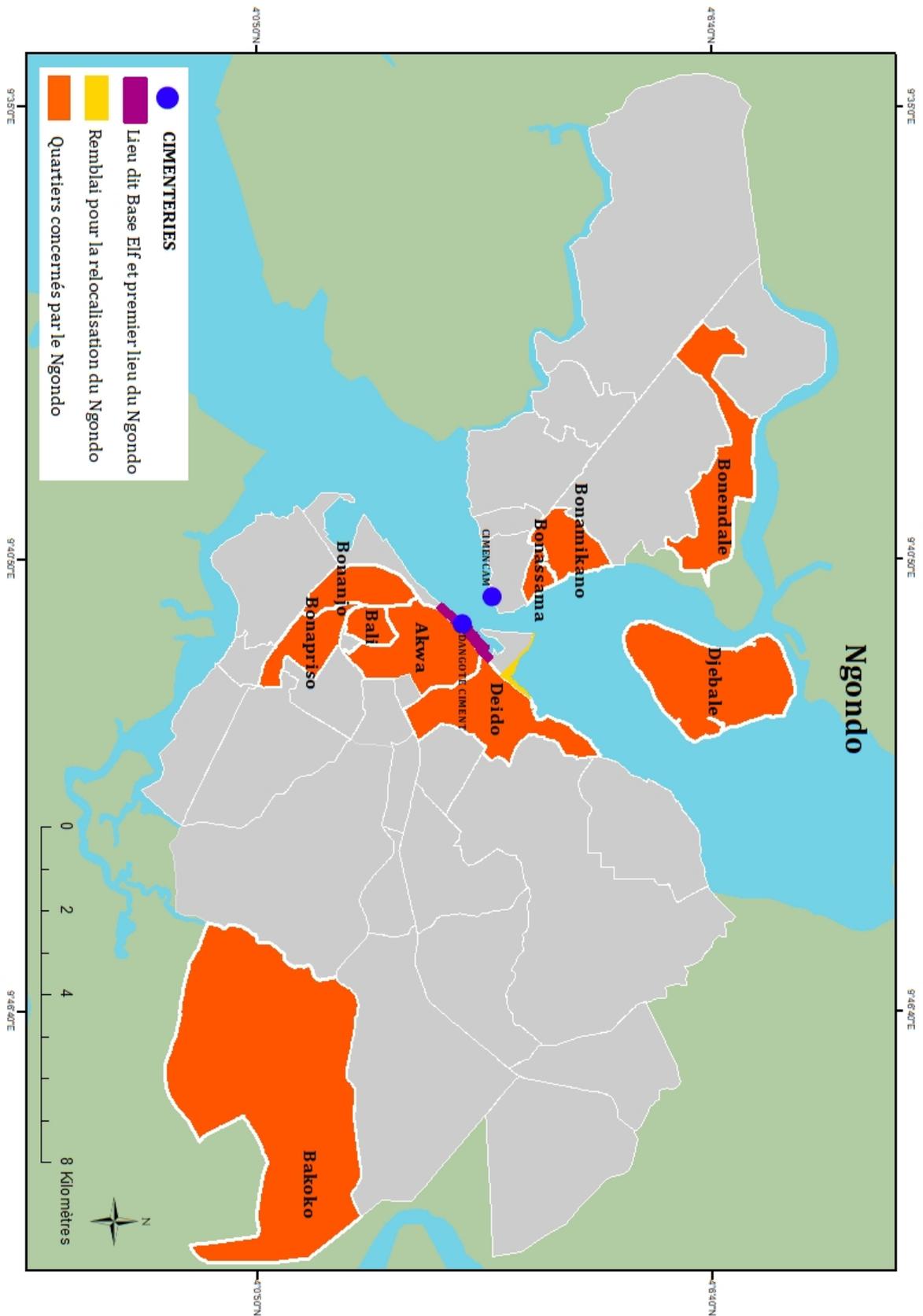


Figure 52 : Carte du changement de site du *Ngondo*, [Ghattas, 2019].

Le site choisi par Dangoté sera remblayé et se situera en centre-ville (figure 52). Il fait l'objet d'un accord entre les dignitaires Sawa, l'entreprise Dangote Cement et la Communauté Urbaine de Douala qui rédige la commande. « Le plan Directeur d'Urbanisme de Douala à l'horizon 2015 met en exergue deux éléments clés : aménager des espaces verts de récréation et proposer des espaces de loisir et de tourisme pour les Doualais et les visiteurs. En effet, le constat est partagé : « Douala manque d'espaces verts. » [...] Par ailleurs la ville n'offre pas à ses habitants assez de lieux pour évènements culturels, festifs. C'est l'exemple du « *Ngondo* », manifestation culturelle en manque d'un site approprié pour pérenniser la culture, la tradition, les valeurs du peuple Sawa. [...] La Communauté Urbaine de Douala, par la voix de son Délégué du Gouvernement, souhaite à cet effet aménager un site de manifestations culturelles, qui intègre des espaces de loisir et d'expositions diverses sur une superficie d'environ 10 ha. Le site d'intervention de la présente étude représente un morceau du territoire ciblé afin de servir de « trait d'union » entre la ville et son espace naturel, le fleuve. »⁶⁷

Cet exemple démontre le poids symbolique, politique et économique que la communauté *Sawa* joue dans la ville de Douala. Ainsi, bien qu'il n'existe pas pendant la période de mon terrain, de projets étatiques ou à l'échelle municipale de patrimonialisation, on voit que la problématique patrimoniale est présente en ville. Elle est le l'objet de discussions, non sans effets sur le devenir et l'aménagement de l'espace urbain.

Le *Ngondo* apparaît donc, à travers cet exemple, comme un patrimoine lié à un espace du centre-ville et attaché à sa proximité au port. L'espace portuaire apparaît comme une forme de rente, puisque les entreprises reversent un impôt aux différents cantons sur lesquelles elles sont installées. Cette taxe représente une possibilité pour les chefferies de vivre, mais également de rayonner et d'asseoir leur pouvoir. Elle s'applique généralement aux grandes entreprises, mais peuvent être élargie à de plus petites compagnies installées sur les terres du canton. Ainsi, en 2013, le prince Jean Yves Douala Bell, nouvellement intronisé à la chefferie supérieure du Canton Bell – Bali, Bonanjo - exprimait son désir d'envoyer des personnalités connues du canton (des artistes) récupérer une taxe cantonale auprès des PME. « *On perçoit déjà bien à Bonanjo, mais il y a beaucoup de nouvelles PME. Petites et moyennes entreprises... Il faudrait qu'ils donnent quelque chose, pour financer le rayonnement culturel de notre canton.* »

⁶⁷ « Étude préalable à l'aménagement du site en face de Dangote Cement », Communauté Urbaine de Douala.



Figure 53 : Photographie du Ngondo, [Ghattas, Douala, 2014].

Le *Ngondo*, depuis la Base Elf. En arrière-plan la cimenterie camerounaise CIMENCAM, décembre 2014. L'ampleur du sponsoring fut très critiquée (dès mes entretiens en 2010). Ici, la pirogue CAMTEL (étaient aussi présentes les pirogues Orange, Brasserie du Cameroun, etc.).



Figure 54 : T-shirt du Ngondo 2016 distribué sur la rive gauche, à Bonabéri, [Ghattas, Douala, 2016].

Le festival du *Ngondo* n'échappe pas à cette logique de financement. « *Les gars cherchent beaucoup plus leur compte dans les entreprises, Dangote, etc. L'État donne aussi, mais je ne pense pas que l'État donne plus que les entreprises* », témoigne un habitant de Douala en 2017. Ainsi, une attitude d'attente face à la redistribution récurrente d'argent s'est instaurée auprès des différents participants au *Ngondo* (des chefs supérieurs, aux piroguiers, etc). « *Parce que le Ngondo est rotatif. Là [en 2018] c'est le chef Bakoko. Donc là c'est lui qui va créer une commission chargée de ramener les fonds. C'est ce que j'appelle la kalakou. C'est ce qu'on appelle aussi le sponsoring. Et donc, il cherche les financements pour tous les autres chefs. Parce qu'il y a des redistributions, des invitations. Après ils partent dîner. Et il y a les grands hôtels, etc.* », (un habitant, 2018, Douala). Dans ce contexte, le *Ngondo* peut cristalliser des conflits, comme ce sera le cas du *Ngondo* de décembre 2018.

Ainsi, l'entreprise Média Plus dirigée par Georges Ndooh Collins, Directeur Général de l'agence de communication, remporte un projet, celui d'effectuer la communication autour de l'édition 2018 du *Ngondo*. Homme d'affaires à succès, mais également mécène artistique – Ndooh Collins a financé de nombreux projets artistiques contemporains dont, entre autres, la création d'African Logic⁶⁸ à Yaoundé, un espace qui a vu la diffusion de la musique urbaine camerounaise –, il tente d'apporter une nouvelle touche au festival rituel du *Ngondo* en y associant des artistes contemporains et en leur demandant des idées. L'envie d'amener l'évènement à une autre échelle, de le nationaliser – à l'instar du *Nguon*⁶⁹ – se heurte à de fortes logiques locales, ainsi traduites par des artistes associés au projet. « *On devait peindre une partie des pirogues pour la parade. Une partie devait être peinte à Akwa Nord, là où il y a le quai. Et l'autre de ce côté, ici [à Bonassama, Bonabéri], au Somewhere* » (Stéphane Eloundou, Douala, 2018).

⁶⁸ African Logic : espace d'art et de création ouvert à Yaoundé avec le soutien de G. Ndooh Collins dans les années 2000, et fermé aujourd'hui.

⁶⁹ *Nguon* : festival traditionnel bamoun célébré tous les deux ans, ayant gagné une visibilité nationale, voire internationale, depuis une dizaine d'années, grâce à la politique culturelle du Sultan et de son réseau.



Figure 55 : Photographie du *Somewhere – Bonassama*, [Eloundou, Douala, 2018].

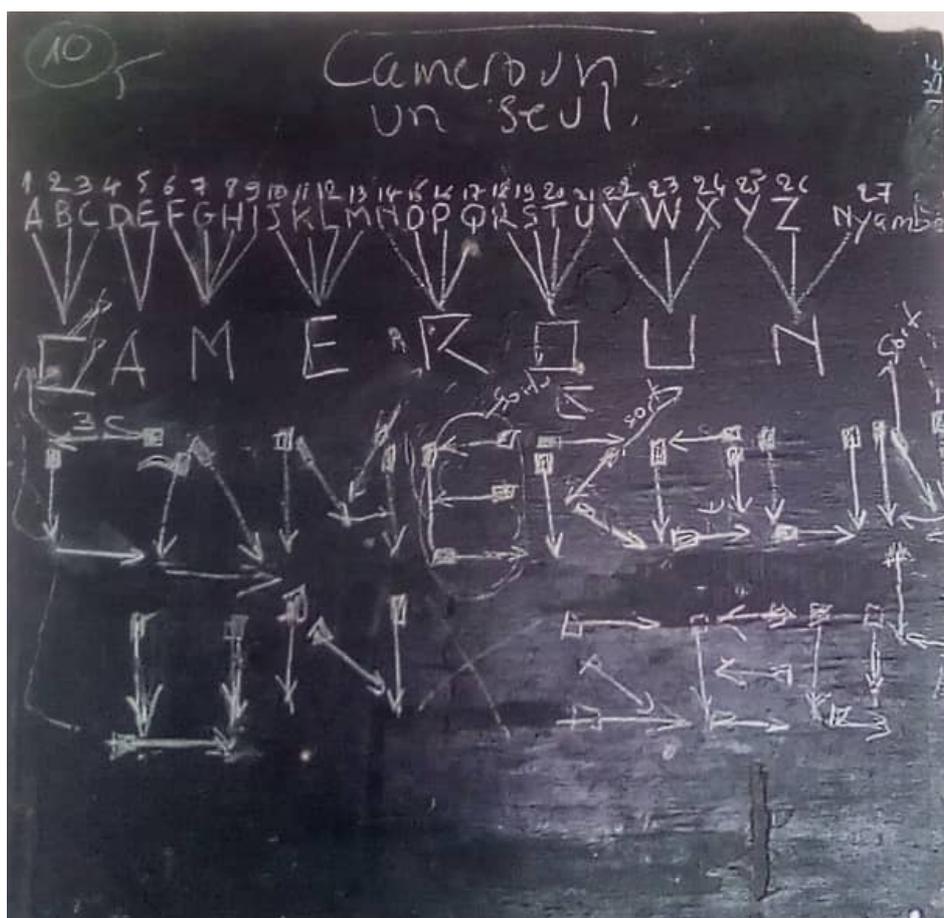


Figure 56 : Photographie de la préparation de la parade nautique du *Ngondo* au *Somewhere - Bonassama*, décembre 2018, [Eloundou, Douala, 2018].

Le plan de placement des pirogues dans l'eau doit former les lettres « Cameroun, un seul ».

Néanmoins, la parade n'aura pas lieu sur la rive gauche de Douala, à Bonabéri. La captation de la rente attendue et de sa redistribution posent question tout au long de l'organisation de l'évènement, et une rivalité entre les quartiers des berges du fleuve se fait sentir. « *Il n'y a pas eu de Ngondo de ce côté. La commission du Ngondo n'a rien donné. C'est comme une guerre entre les deux rives. Les piroguiers, ils n'ont rien eu. Eux, ils se plaignent de ça chaque année. Ils n'ont pas voulu partir pour rien. Ils passaient en pirogues devant l'espace pour demander : M Béési Mapo ? [Ils ne sont pas venus ?]* » (Stéphane Eloundou, Douala, 2018).

ELOUNDOU BIFOUNOU Stéphane Bernard
Domicilié à Douala – Bonabéri – Bonassama
Promoteur artistique du Somewhere
Tél : (+237) 6 96 35 97 64

A Douala, le 4 janvier 2019,

A l'attention de sa Majesté Kingué Ejangué Théodore
Chef Supérieur de Bonassama,

Objet : rapport de l'espace culturel Somewhere sur la participation des piroguiers venus en son sein pour la parade nautique du Ngondo 2018 Moto mo mboa po.

Majesté,

Suite à votre requête, voici les événements tels qu'ils se sont déroulés lors de la préparation de la parade nautique du Ngondo 2018 à l'espace culturel Somewhere.

Dans la programmation de l'organisation des activités du Ngondo 2018, la commission de direction présidée par Monsieur Ndooh Collins a confié dans le cadre d'une parade nautique innovante un atelier de formation de peinture pour les pagayeurs afin d'embellir leurs pirogues sous la tutelle des artistes du Somewhere.

Parmi les responsabilités qui ont été donné aux artistes du Somewhere, nous devons nous rapprocher des piroguiers de Bonassama et de ces environs jusqu'à Djebalé, afin que ceux-ci puissent participer.

Le mercredi 21 novembre à 14h au lieu-dit Akwa Nord ont siégé la Commission responsable de la parade nautique pour le Ngondo 2018, les piroguiers désirant participer, et les artistes peintres parmi lesquels, moi, Stéphane Eloundou. Cette prise de contact et d'information s'est soldée par le paiement de 1 500 FCFA de frais de retour à chacun.

Le jeudi 29 novembre, s'en est suivie une autre réunion, cette fois-ci à l'espace culturel Somewhere de Bonassama à laquelle ont participé les piroguiers volontaires. Cette réunion comptait un atelier de préparation de la parade nautique puis un entraînement pratique sur le fleuve. Les piroguiers ont reçu chacun 5 000 FCFA et ont été invité à revenir vendredi 30 novembre pour un entraînement précis concernant la figure à effectuer individuellement pour la parade du Ngondo.

Au matin du 1^{er} décembre, une quinzaine de piroguiers pagayeurs ont accosté aux abords de l'espace culturel Somewhere de Bonassama pour suivre l'atelier d'embellissement des pirogues tenu par les artistes – atelier proposant à chacun de réaliser sur sa pirogue un motif selon son inspiration. Après cinq heures de temps, les pagayeurs ont tous vu satisfait le fruit de leur imagination. Un membre de la Commission du Ngondo est arrivé, a constaté et apprécié. Il a donné à chacun une somme de 5 000 FCFA. Contents de leurs pirogues peintes, certains

des participants sont rentrés après avoir perçu cette somme, exceptés ceux qui finissaient la peinture de leurs pirogues pour la parade prévu devant les chefs et les convives le jour suivant.

Lors de la journée de célébration du Ngondo, je suis arrivé à l'Espace culturel Somewhere, tôt en matinée pour m'assurer que les pirogues étaient prêtes. Certaines l'étaient, trois autres finissaient de sécher. Un participant est arrivé. Alors que je lui demandais si les autres venaient, il m'a répondu : « Ils seront là, mais pour le départ vers la berge, cela dépendra de la Commission. » Trois autres payeurs m'ont confirmé qu'ils étaient venus tôt car la Commission aurait prévu de leur donner de l'argent avant d'engager la traversée. Ils ont assuré que si cela n'était pas le cas, ils rentreraient avec leurs pirogues, ajoutant pour certains que ce n'était pas la première fois.

J'en ai aussitôt référé à la Commission de la parade nautique. Ils m'ont demandé de leur passer l'un des participants pour un échange téléphonique pendant lequel il m'a semblé que ceux-ci ne voulaient toujours pas participer si on ne leur payait pas leurs frais en avance. Au même instant, j'ai reçu un message du Président de la Commission du Ngondo, M. Ndooh Collins, demandant aux payeurs de se rendre à la berge et de participer et promettant les recevoir plus tard, comme cela était le cas pour tous les participants du Ngondo 2018. Cette information provoqua une agitation et tous les piroguiers renoncant à leur participation, choisir de rentrer avec leurs pirogues.

En vous remerciant pour votre écoute et pour votre bienveillance,

Stéphane Eloundou
Promoteur artistique du Somewhere
Tél : (+237) 6 96 35 97 64

Figure 57 : Lettre de compte-rendu au Chef de Bonassama sur la tenue du Ngondo au Somewhere, écrite le 4 janvier 2019 pour le Ngondo de décembre 2018.

Dans ce conflit, les *Sawas* revendiquent donc leur droit à exercer leur rituel dans la ville et à mettre en avant leur patrimoine. Ils luttent également pour la défense de leurs droits traditionnels qui les favorisent dans cette partie de la ville, partie centrale et composante de leur patrimoine culturel. Toutefois, se joue également la question de leur place et de l'influence de chacune des chefferies traditionnelles, les unes à l'égard des autres, ainsi que dans le système politique camerounais et celle du maintien de leur pouvoir par leur capacité de redistribution

d'une rente créée autour de quelques lieux et temps patrimoniaux. Dès les années 1980, « la métropole économique est apparue dès l'origine comme le casse-tête de toute politique de démocratisation » (Bayart 1986 : 24). La question d'une « autochtonie Sawa », dépassée en nombre par des migrants de l'arrière-pays venus chercher du travail, est importante sur la scène politique. Les conflits sociaux se cristallisent sur les catégories ethniques. « La ville de Douala, espace polarisant, est donc sous l'emprise des particularismes communautaires. [...] Le terroir se présente désormais comme un pôle identitaire en ville. Ces logiques de colonisation de l'espace, observée déjà à Yaoundé (Ela, 1983), indiquent la prépondérance des replis identitaires à caractère ethnique dans les milieux urbains camerounais en pleine mutation. », (Olinga et al. 2014 : 19). Dans un contexte plus large, la mise en avant de droits acquis par une « communauté autochtone » est également un sujet sous-jacent de conflit. Ce type de conflits peuvent être repris par les communautés où le mal-être social et les frustrations se cristallisent sur l'appartenance ethnique. Des lectures tribalistes ressortent de ces interprétations opposant « autochtones » et « allogènes ». La volonté de réaffirmation dans l'espace urbain passe par la vulgarisation des lectures culturelles, la revendication d'une identité dans le but d'un rejet de l'autre, et de nouvelles appropriations pour marquer des territoires.

Le patrimoine est un sujet de conflit dans la ville de Douala et des acteurs du gouvernement de la ville cherchent à protéger le patrimoine de leur communauté, et par là un ensemble de représentations et de « traditions » parfois réinvesties, lequel leur permet en retour d'affirmer leur place dans la ville, voire leur présence et leur droit sur les terres. Ces problématiques se sont ainsi posées dans le contexte du *Ngondo* pour l'espace de pratique du rituel. Le patrimoine devient un outil de revendication d'une place privilégiée, d'un accès au foncier, et le lieu de cristallisation de rapports de pouvoir urbains. La territorialisation de ce patrimoine – autour du fleuve, autour des chefferies dualas – déséquilibre les rapports de pouvoir en ville, laissant peu d'accès aux ressources et aux institutions pour l'ensemble des habitants de la ville.

1.3. La légitimité des chefs et le patrimoine

Derrière les instrumentalisation du patrimoine, il faut noter que sa gestion reste également liée à des individus, avec des lectures différentes. Les chefs supérieurs des différents

cantons – Bonassama, Déido, Akwa, Bell (Bali, Bonanjo, Bonapriso) et Bakoko – ont des visions différentes du patrimoine et des mises en patrimonialisation.

Le chef supérieur de Bonassama, Chef Kingué Ejangue, aujourd’hui l’un des plus âgés des chefs supérieurs de Douala, est un ancien chef d’entreprise. Il entend mettre en place des projets en bordure de fleuve pour encourager les activités touristiques et nautiques. Cette position, difficilement conciliable avec la réservation de l’espace évoquée dans la sous-partie précédente, lui est possible de par son statut, par la rente reçue par son canton mais également de par son âge. « *Attend le chef là, il est grand. Toute la zone industrielle, c’est pour lui. Du port à Mabanda, etc* », (un habitant, Douala, 2017). Il parle en aîné face aux jeunes chefs du canton Déido et du canton Bell qui ont succédé à leurs pères. Il peut proposer le développement d’un projet nautique en se référant à ses voyages à l’étranger, même si l’ouverture sur le fleuve est en contradiction avec la tradition – en effet l’ensemble des discours traditionnels décrivent le fleuve Wouri comme un espace sacré, inaccessible et dangereux pour les non-initiés. Sa force de proposition est supérieure à celle de plus jeunes chefs.

Les chefs utilisent aussi le patrimoine comme un code pour se légitimer au sein de leur canton. Les chefs des chefferies principales des quartiers centraux, comme le Chef Ekwalle Essaka (Canton Déido), ou le Chef René Douala Bell (Canton Bell), rencontrés au début de cette recherche, ont laissé sur le trône après les années 2010 leurs jeunes fils partis étudiés en Europe. Une question de légitimité se pose dès leurs intronisations : celle de mieux maîtriser les codes traditionnels. Le jeu politique de la chefferie comprend aussi les notables, les grandes familles et les habitants du canton avec lesquels se jouent constamment des rapports de force pour influencer le chef. Ainsi, ai-je souvent entendu « *On a trompé le chef* » ; ou « *Il est très seul ce chef* » au cours de conversations, montrant bien l’intensité de ces rapports de pouvoir au sein de la chefferie, malgré le caractère dynastique de la fonction.

Le jeune chef du canton Bell, arrivé sur le trône en 2013, a eu un début de règne très contesté. « *Il ne parle même pas duala* » ; « *Il a presque été renversé* » et d’autres reproches reviennent régulièrement dans les conversations des habitants. Le jeune prince doit donc se maintenir auprès des notables et des grandes familles pour peser sur l’échiquier politique de la chefferie. Sa position, son jeune âge et sa maîtrise de codes culturels dits traditionnels (connaissance de l’histoire, de la langue et des us duala) lui font défaut, et le jeune prince doit s’appuyer sur un réseau de notables favorables à son intronisation pour se maintenir sur le trône.

Il multiplie son soutien aux initiatives mettant en valeur le rayonnement de la culture duala et du canton Bell (apprentissage de la culture, de la langue, école d'été, etc.). Ces partenariats reposent toujours sur la rente définie plus haut : « *On demande de l'argent aux entreprises. Elles sont chez nous. Sur le plateau Joss.* », (Jean Yves Douala Bell, Douala, 2013).



Figure 58 : École d'été duala de Bali, au Parc des Princes de Bali, [Ghattas, Douala, 2014].

Les enfants tiennent des diplômes remis après la démonstration de leurs apprentissages au cours de l'été : cours de langue et chants duala, nouer et porter le pagne et le foulard, danses traditionnelles.

Les codes culturels permettant l'acceptation par les lignages dualas du nouveau chef se retrouvent également à d'autres échelles, comme celle du quartier. C'est ce dont témoigne cet habitant allogène : « *Quand tu es nouveau, tu passes près des jeunes dans ces quartiers [quartiers duala]. La première fois, c'est peut-être de l'admiration. Une question... Puis, dès que tu ne comprends pas leur langue, la deuxième fois, ça peut être le mépris.* » (un habitant, Douala, 2016). Certaines approches montrent que la connaissance du milieu initié duala permet tout de suite un changement de statut. « *Là où tu peux vraiment casser un groupe duala [entrer dans le groupe et être pris en considération] c'est si tu salues : « Djé thou sé ? » Parce que là c'est déjà les initiés. Ça c'est la forte salutation d'avant. Quand tu l'as dit on sait que tu es un ancien ou un initié. Dès que tu le dis comme un allogène ça te donne un balai à la main⁷⁰, le symbole à la main. On parle plus d'allogène. Toutes ces salutations c'est lié à la suprématie, au dépassement de soi... car c'est une manière de dire : « Djé thou sé ? » [Qu'est-ce qui est*

⁷⁰ Référence au balai que tiennent les chefs dualas lors des cérémonies ou de leurs apparitions en public.

grand ?] et la personne en face te répond « Nyambe ». [Dieu, « L'absolu. »] C'est très profond et très ancien. C'est vraiment les initiés, le rapport à l'eau. Et une manière de dire « Qu'est ce qui nous dépasse ? ». Il y a aussi ça chez les Bétis [autre groupe ethnique] sous une autre forme, aussi chez les Bassaa [autre groupe ethnique], sous une autre forme. Après tu as une salutation un peu plus sociale : « Mboa été na yoor ? » [Le village est tranquille ?] On te répondra : « É mboa dja mboam. » [Oui, le village est bien / le village est calme]. » Cette capacité à emprunter des références culturelles communes aux populations dualas du quartier où réside cet habitant allogène lui permet d'être reconnu. Ce qui est en question ici c'est sa capacité à appartenir au groupe. La possibilité d'amener une rente, une surveillance, une sécurité ou tout autre service utile permet à l'habitant allogène de favoriser son ancrage, néanmoins constamment rediscuté.

La manipulation du récit historique, d'abord à des fins de réappropriation culturelle, a mis les populations dualas en position d'influence dans la ville. Dans la capitale économique, le droit de résider dans les quartiers centraux est régi – symboliquement, économiquement et administrativement – par les chefferies. La gestion du patrimoine foncier, en lien avec la légitimité des populations se présentant comme autochtones, se fait par le biais d'évocation du patrimoine linguistique, culturel et spirituel duala.

2. Le patrimoine autochtone

A partir du programme d'assainissement mis en place par la CUD depuis les années 2010, je m'intéresse aux jeux des pouvoirs urbains autour de l'aménagement des drains qui sillonnent Douala. De Bonateki, sous quartier de Déido (figure 59), à Bonassama, quartier de Bonabéri (figure 63), l'aménagement de la ville, pour des raisons de salubrité et d'écoulement des eaux, montre très largement les tensions existantes. Les négociations informelles qui président à l'implantation et au passage des drains réaménagés sont l'illustration des violents rapports de pouvoir entre élites et populations précaires. Cela se traduit dans les discours par une opposition entre autochtones et allogènes. C'est une autre conséquence de la place revendiquée par des Dualas dans la ville, laquelle leur donne effectivement une assise et un rôle prépondérant dans la gestion du foncier au sein des quartiers centraux de la ville. Dans cette section, j'analyse le lien entre pouvoir et espace : il se matérialise dans la question du patrimoine au sein des processus de gestion foncière. Cette section montre le poids des discours

et des arguments culturels dans la lutte pour l'accaparement de l'espace, son contrôle et son influence dans la gestion de l'espace.

2.1. Se maintenir à Douala

La volonté de transmission du lieu de vie en ville est impossible pour une majorité d'habitants ne possédant pas de titre foncier. En outre, la gestion de ce foncier dépend d'autres habitants qui sont, eux, en situation de pouvoir. La question patrimoniale est donc bel et bien une question foncière à Douala, où les revendications d'une minorité autochtone pèsent dans les orientations d'aménagement urbain et d'acquisition d'une parcelle de terrain. C'est aussi le cas dans les quartiers centraux, comme dans le quartier de Déido.

Je m'intéresse particulièrement à la zone du drain Mbanya, en périphérie du quartier Bonateki, au cœur de Déido⁷¹ car elle est l'un exemple de ces espaces habités illégalement au cœur d'un quartier ancien et central. Le drain Mbanya est aussi le lieu d'une étude en cours de la Communauté Urbaine dans le cadre du réaménagement des drains, et devient donc un espace en forte mutation. La précarité s'installe dans ces zones délaissées par les pouvoirs publics parce qu'inconstructibles et non aménagées – toujours en rapport avec la faiblesse des financements publics dans le domaine de l'aménagement avant la reprise des investissements dans les années 1990. Le drain reste un élément incontournable de l'aménagement de la ville de Douala. En effet, l'eau est constamment présente en ville : Douala est une zone inondable, « une cuvette ». Le bon fonctionnement de l'évacuation des eaux et la dépendance des quartiers centraux au phénomène de marée rendent majeur la question de l'aménagement des drains. *« On aménage mais on est déjà en dessous du niveau de la mer. Il y a un problème de nivellement. Lors des marées, toutes les habitations de la zone seront encore inondées. La nature a horreur du vide. On construit partout à Douala. Mais Bonabéri est trop construit et il y a un problème de surcharge. Sur le long terme, tout va s'affaisser et les habitations du bas seront complètement dans l'eau. »* (Chef de projet pour le drain de Bonassama chez Satom, Douala, 2018).

Douala est donc bien une « ville d'eau » avec le fleuve Wouri, mais aussi avec tous les drains qui la sillonnent. Selon le chef du sous-quartier Bonateki, nombre de ces drains

⁷¹ Le drain continue jusqu'à Makepe, mais je m'intéresse particulièrement à l'étude du premier tronçon.

permettent également de rappeler la délimitation des quartiers anciens en différents sous-quartiers, comme c'est le cas pour le canton de Bonateki à Déido, lui-même bordé par un drain. « *Le village Bonateki... Y a Bonateki, Bonadjinge, Bonatene, Bonamouti. Donc en réalité, Teki était une femme. Pour le peuple Sawa, généralement et en particulier pour le peuple duala, c'est les femmes qui donnent les noms des villages. C'est-à-dire que notre ancêtre Ebele, avait plusieurs femmes, parmi lesquelles Teki. Donc quand on dit ceux de Teki, littéralement ça signifie les enfants de Teki, donc les enfants d'Ebele et de Teki. Donc voilà pourquoi ici c'est le village de Teki.* » (Chef Bonateki, Douala, 2016). Le Wouri compte de nombreux drains, dont ceux en cours de réaménagement : quatre sur sa rive gauche (Tongo-bassa ; Mbanya ; Mboppi et Besseke), deux sur sa rive droite (Epolo et Bonne course) et deux en périphérie (Bobongo ; Ngoua et Makepe Missoke). « *Le marché a été pris : une moitié par Razel, une moitié par Satom. Et celui de New Bell est déjà fini. Mais tout ça ne résout pas le problème du nivellement* », (Philippe Nanga Edimo, entretien, Douala, 2017).

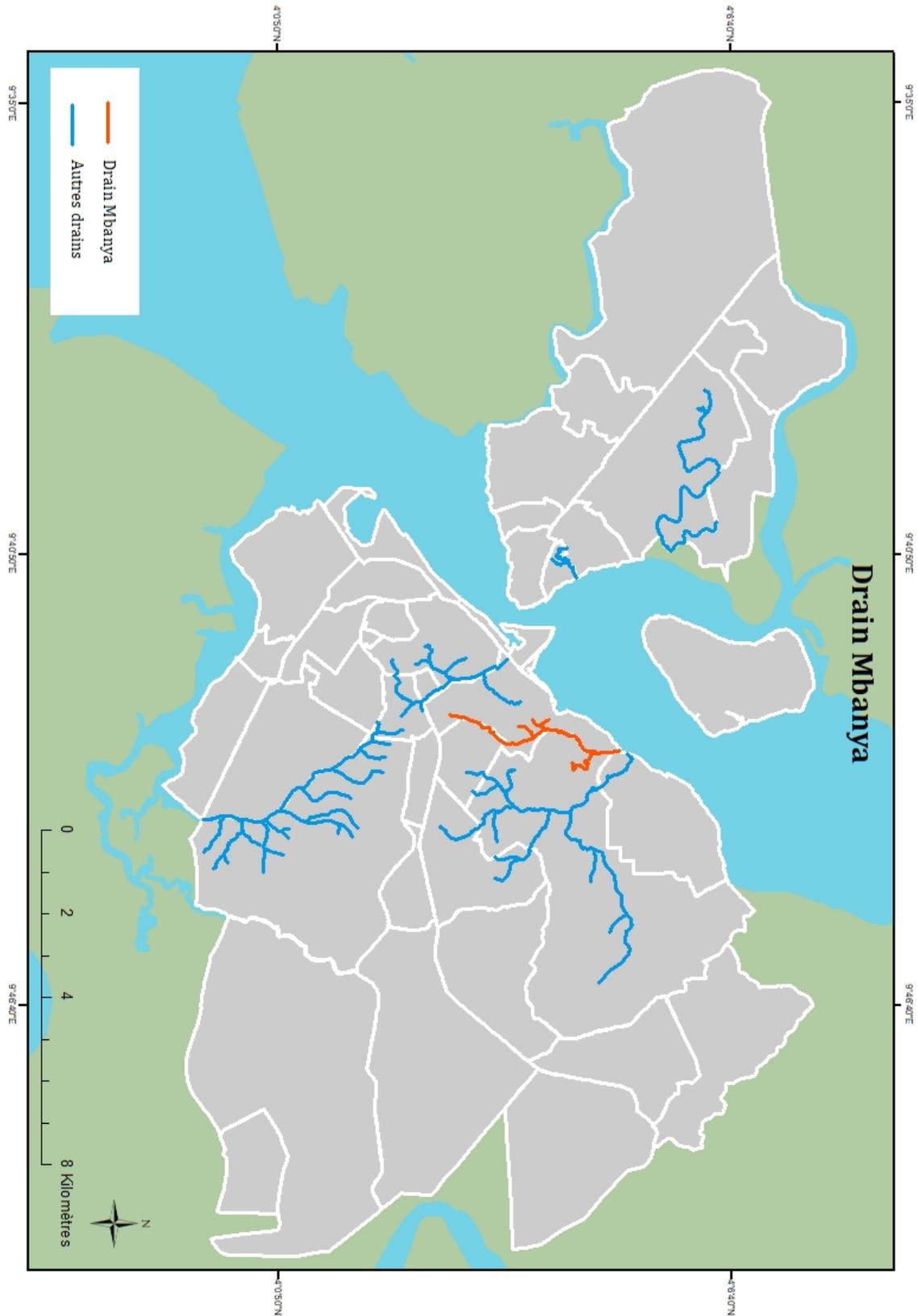


Figure 59 : Drain Mbanya, [Ghattas, 2019].

Source : d'après Projet drainage des eaux pluviales et Carte d'arrondissements et limites des bassins versants, CUD, 2007.

Le Mbanya est principalement habité par le groupe ethnique bamoun. Selon le Chef bamoun de la chefferie située à Bessengue, les premiers Bamouns s'installent dès 1946 à Neu Bell, comme en atteste l'Église Bamoun. « *Ils ne savaient pas qu'ils pouvaient acheter des terrains parce qu'ils étaient concentrés sur le retour au village. En 1957-1958⁷², ils comprennent que leurs frères Bamilékéés sont à l'aise quand les Bamouns sont toujours locataires. Ils s'installent alors à Déido qui est à l'époque la décharge des Brasseries. Le sol était couvert de tessons de bouteilles. C'est de là que vient Bessengue, « bottle ». D'abord ils occupent les terrains en offrant des vivres et du vin aux Dualas, ensuite ils achètent. Moi-même je suis à Douala depuis 50 ans. Je suis né ici ! Dans cette maison ! A l'époque c'était une maison en carabotte [en planches de bois].* » (Nji Nsangou Njikam Mama, Chef Bamoun de Bessengue, Douala, 2017). Les occupations informelles de l'espace sont un phénomène particulièrement fréquent à Douala, où l'apport migratoire est élevé (27% de migrants contre 66% d'immigrants), et la croissance démographique soutenue. Elles entraînent entre autres une extension très rapide de la zone urbanisée, une croissance urbaine en avance sur les plans d'aménagement, mais également une implantation rapide dans les espaces inconstructibles après saturation des zones habitables ou après impossibilité pour les habitants d'accéder à un terrain dans un contexte de manque de logement et de spéculation sur les loyers.

La question de l'appartenance à des catégories ethniques et le statut d'allogène constituent un facteur majeur de non-intégration à la ville, entendu comme impossibilité d'accès à l'espace et aux informations concernant les politiques publiques. Lors des débats concernant le réaménagement du Mbanya – suite au programme d'assainissement de l'espace urbain en cours à Douala depuis 2010 - les chefs du quartier accueillent la délégation de la CUD sur le terrain. Ils se distinguent, vêtus de leurs habits traditionnels dans le quartier. Quelques jeunes seulement s'ajoutent au groupe pour se tenir au courant et partager leur vision du quartier. Quelques jours plus tard, lors de la restitution devant les autorités – étatiques, institutionnelles et traditionnelles - à la CUD, les chefs du quartier Mbanya viennent se fondre dans le fond de l'assemblée, habillés de jeans simples. Ils ne prennent pas la parole (observation participante, Douala, 2016). Ces chefs du sous quartier du Mbanya savent qu'ils n'ont pas de poids politique devant les autorités de la ville et les chefferies de premier degré.

⁷² Période de fortes répressions à l'Ouest Cameroun.

La volonté d'accéder aux services urbains et à un espace viable en ville pousse les habitants à investir ces espaces non habitables. La temporalité est un autre facteur important pour comprendre ces implantations, qui sont d'abord temporaires. L'idée de travaux ou de récupération de l'espace par l'État sur le long terme n'est pas concrète pour une partie des habitants, habitués depuis une cinquantaine d'années à l'inertie des pouvoirs publics en matière d'aménagement urbain. « *Les projets de la CUD, sont nombreux. On a mis en chantier la Vallée Bessengue, il y a les pavés. Mais il reste du travail. Nous avons besoin de forages, d'eau potable. Les servitudes ça aide. Mais pour les gens en bas [drain Mbanya], ça fait 15 ans qu'on les prévient. Mais le Cameroun prend lentement ses décisions. C'est pareil à Bonabéri, zone Magsi [Mabanda]. On a prévenu les gens depuis... Mais le Camerounais... tant que ce n'est pas demain.* », (Chef bamoun de Bessengue, Douala, 2017). Les habitants ont construit dans cette zone de façon à la rendre habitable. Ils se souviennent du quartier depuis les années 1970, dans le cadre du Mbanya. « *Ce n'est pas un drain. C'est un petit marigot. Ici c'est le Nguetti. Aujourd'hui les gens viennent et parlent à cause des ordures et de la saleté. Mais nous on se lavait là-bas* », (un habitant du drain Mbanya, Douala, 2016).



Figure 60 : Photographie du drain Mbanya, Déido, Vallée des Trois Boutiques, Bessengue, [Ghattas, Douala, 2016].



Figure 61 : Photographie du drain Mbanya, Déido, Vallée des Trois Boutiques, Bessengue, [Ghattas, Douala, 2016].

L'occupation temporaire a duré parfois le temps de deux générations. « *Je viens de quitter la maison de mon père et je viens construire au bord du drain parce que c'est là où j'ai accès au terrain* », (un habitant du drain Mbanya, Douala, 2017). La question du patrimoine ressort donc au cœur de ces problématiques d'aménagement. Dans ce contexte précaire, la préoccupation de transmettre des habitations, bien qu'informelles, reste très présente. « *Voici nos enfants que nous avons enfantés. Nous voulons leur laisser ça en héritage. C'est ça notre préoccupation* » (un habitant du drain Mbanya, Douala, 2017).

Les habitants dont le statut peut être très différent, doivent pouvoir justifier de leurs capacités à occuper l'espace. D'une part, les zones marécageuses et en bordure d'eau appartiennent au domaine de l'État. D'autre part, les normes de la CUD et de la Banque Mondiale diffèrent, mais ne permettent pas une occupation à proximité des drains (entre 3m pour la CUD et 5/6m pour la BM). Le drain de Mbanya sera donc déguerpi prochainement. Pour Jean Yango, responsable de l'urbanisme à la DEPIDD « *on ne fait pas d'omelette sans casser des œufs* » et le déguerpissement est inévitable dans la ville de Douala pour pouvoir

parvenir à la réalisation du plan directeur d'urbanisme. En 2016, le directeur adjoint de l'AFD Cameroun, Sylvain Clément, reprend cette affirmation en expliquant : « *C'est la politique de la CUD mais nous on répond à des normes internationales. Sur les projets où l'AFD est partenaire on ne peut pas déguerpir sans indemnités. Et ça peut coûter très cher. Sur un projet on dépense d'abord des milliers pour le relogement ou le dédommagement.* » Ainsi, en fonction des partenaires et des bailleurs, l'accompagnement des personnes présentes sur le site déguerpi varie. Néanmoins, pour une très grande majorité des habitants de Douala, la place en ville et donc la possibilité de parler en termes de patrimoine, reste inexistante.

Seule une élite peut transmettre ou protéger l'espace et donc, éventuellement, des éléments du patrimoine. Ainsi, après une demande de consultation des organismes internationaux, Joseph Olinga, géographe et aménageur à la CUD, se confie. « *On n'a pas demandé comment faire. On sait parfaitement comment faire. On a des études de terrain, on a la technologie, on travaille dans cette zone et on la connaît. Mais la question n'est pas là. Il y a une mosquée au milieu du Mbanya. Et à chaque fois qu'on veut avancer, on a un coup de téléphone de Yaoundé. C'est un ministre qui l'a construite lors de sa campagne. Et le chantier est bloqué.* » (Joseph Olinga, DEPIDD, Douala, 2016).



Figure 62 : Photographie de la mosquée, à proximité du drain Mbanya, Vallée des Trois Boutiques, Bessengue, [Ghattas, Douala, 2016].

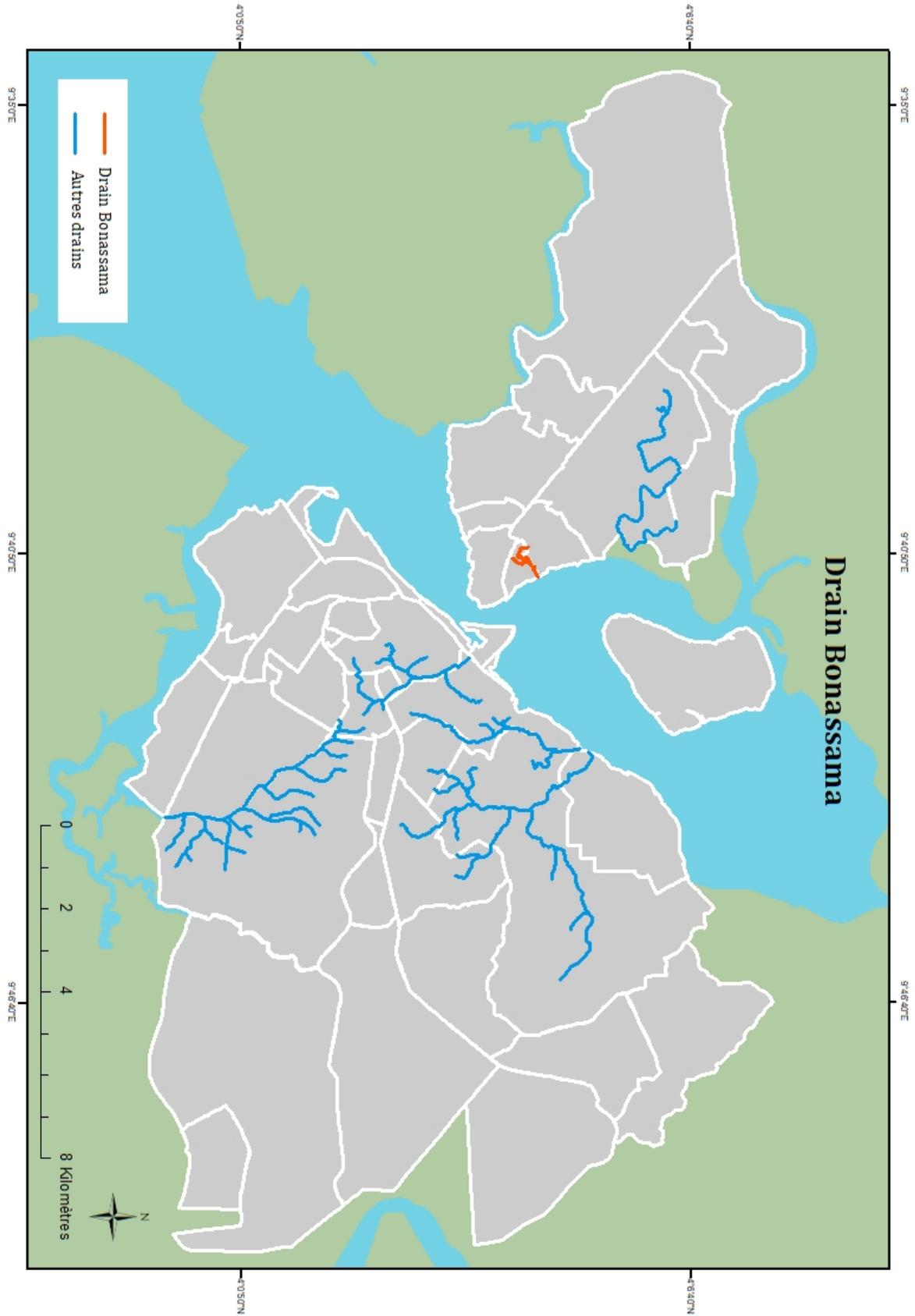


Figure 63 : Drain Bonassama, [Ghattas, 2019].

Source : D'après Projet de drainage des eaux pluviales et Carte d'arrondissements et limites des bassins versants, CUD, 2007.

Ce type de pratique n'est pas rare à Douala et se retrouve régulièrement comme sur le drain de Bonassama (figure 64). Les agents de l'État se voient alors dans l'obligation de mettre le chantier en attente, voire de le dévier. *« On a un souci au niveau du drain de Bonassama. Ça passe par chez Kuma Ndoumbe et il refuse les travaux. En principe ça devait passer au niveau de sa librairie. Mais il refuse. Soit on casse toutes les habitations de la zone, soit ça passe par sa librairie. Mais il refuse donc on est bloqué. Et Ntone Ntone [le délégué du gouvernement à la CUD] ne peut pas parler fort à Kuma Ndoumbe. Il est petit. Non, il ne peut pas parler fort. »*, (Chef de projet pour le drain de Bonassama chez Satom, Douala, 2017).



Figure 64 : Photographie du drain de Bonassama à Bonabéri, [Ghattas, Douala, 2018].

La librairie et le drain juste à sa gauche, premièrement visés pour un réaménagement, sont visibles sur ces deux photos. Ils ne seront finalement pas détruits suite aux revendications de Kuma Ndoumbe et grâce à ses appuis politiques.

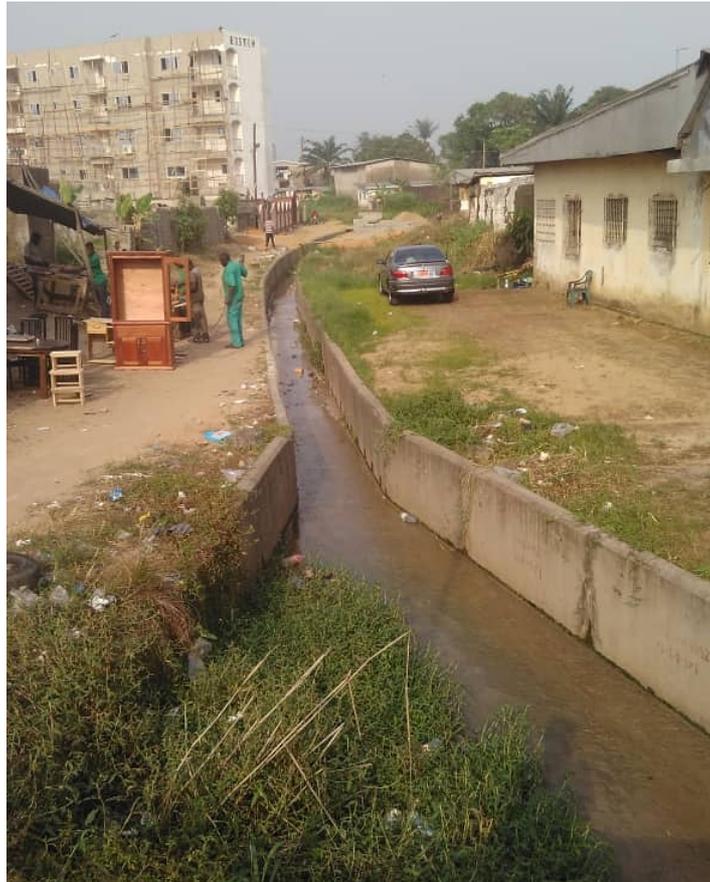


Figure 65 : Photographie du drain de Bonassama à Bonabéri, [Ghattas, Douala, 2018].

L'autre sortie du drain après les travaux de réaménagement. Trois cent familles sans titre foncier ont été déguerpies pour sa construction.

La possibilité de faire obstacle à l'autorité chargée de l'aménagement – ici le projet de drainage de la CUD - dépend du statut et du poids politique de la personne. Un poids négocié entre les autorités coutumières et institutionnelles. Pour comprendre le poids politique de Kuma Ndoumbe et les soutiens dont bénéficie son lieu comme lieu de patrimoine, il faut revenir sur les récits des lignages dualas⁷³. *« Vous avez des gens qui ont profité du fait que les Doualas étaient divisés [...] parce que les Doualas étaient des intermédiaires, les Akwa, les Bell, les Déido et les Bele Bele. Mais ce qu'il faut savoir c'est que, les Bele Bele et les Bell ont le même ancêtre, c'est Douala Makongo. [Son fils aîné] Priso – de Bonapriso – était destiné au trône, sauf qu'il était très violent. Et pour diriger il faut être quelqu'un de très tempéré. Et donc, finalement, son père avait décidé comme ça dans ses petits secrets de désigner comme successeur son cadet, Bele. Priso étant informé, décide de tuer son cadet et Douala Makongo est informé, il décide de convoquer Bele : « La situation est compliquée, tu dois t'enfuir sinon ton frère va venir te tuer. » Il appelle donc une pirogue, il dit : « Va de l'autre côté, forme une*

⁷³ Sur les lignages dualas voir aussi le chapitre 2, section 1, sous-section 1.1.

famille. Le moment venu tu reviendras. » Voilà comment il traverse. Et il va fonder une famille du côté de Bonabéri. Et pour distinguer donc, ce qui sont de l'autre côté [chefferie actuelle de Bonanjo, Bali, Bonapriso] sont appelés Bell, les autres sont appelés Bele Bele. Ça vient de Bele qui a traversé le fleuve. [...] C'est pour ça que la querelle entre les Bell et les Bele Bele est très grave. Les Bele Bele estiment que ce sont eux qui ont le trône. [...] Vous avez entendu parler de Kuma Ndoumbe ? Kuma Ndoumbe est un Bele Bele. C'est un Bele Bele et il va toujours vous dire que le trône sur lequel les Bell sont assis appartient aux Bele Bele. Parce que quand Priso décède Bele retraverse le fleuve et reprend le trône. Et ensuite naît BeBe. Comme l'actuel roi d'ailleurs, il s'appelle Bebe, le grand frère de Marilyn [Douala Bell]⁷⁴. Bebe qui descend de Bele, qui a retraversé le fleuve et a repris le trône. C'est très compliqué. Parce qu'il faut savoir qu'après, finalement, le roi qui règne de ce côté-là [Bonabéri], Kuma Mbappe, qu'on appelait Lock Priso il a régné là. Parce qu'il faut savoir que pendant le moment-là, la famille Kum, les Bele Bele estiment qu'ils sont un peu marginalisés. Mais il faut savoir que pour la désignation de l'actuel roi⁷⁵ [Jean Yves Douala Bell], Kuma Ndoumbe a pesé de tout son poids pour que l'actuel roi soit désigné, parce qu'il était un peu contesté et on estimait que bon, il a grandi à l'étranger, en Occident, il connaît pas très bien la culture duala, il connaît pas très bien la langue et tout. Il a fallu que ce Monsieur [Kuma Ndoumbe] traverse le fleuve, qu'il revienne ici pour dire que non, c'est lui le roi légitime, laissez-le prendre le trône. » (Simon, Douala, 2016).

⁷⁴ Marilyn Douala Bell est de la directrice de l'ONG Doual'art qui œuvre pour la valorisation du patrimoine et de l'art contemporain dans la ville de Douala. Sur l'ONG Doual'art, voir le chapitre 4.

⁷⁵ Jean-Yves Douala Bell, fils de René Douala Bell, est chef de premier degré à Bali depuis 2013. Il est le frère cadet de Marilyn Douala Bell.

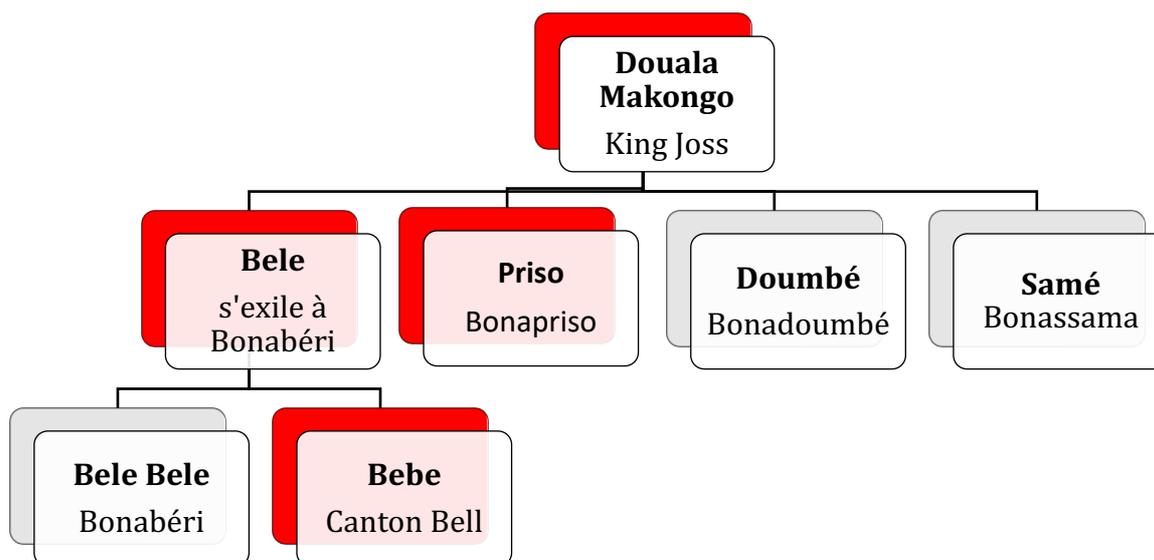


Figure 66 : La descendance de Douala Makongo et l'origine de conflits au sein des lignages dualas.
En rouge, les rois qui ont été sur le trône du canton Bell.

Kuma Ndoumbe est issu du lignage Bele Bele. L'histoire de ses ascendants est sujet à controverse puisqu'il n'existe que cinq chefferies supérieures, dont quatre sont dualas : chefferie Bell (Bali, Bonanjo, Bonapriso) ; chefferie de Bonassama (Bonabéri) ; chefferie Deido ; chefferie Akwa ; chefferie Bakoko (appartient aux bakokos). Ainsi, son histoire lui donne de l'influence dans le canton Bell. Sa position à Bonabéri est plus complexe, puisque le chef supérieur Kingué Ejangué, du canton Bonassama [descendant de Samé], détient l'autorité sur Bonabéri. La position de pouvoir de Kuma Ndoumbe y est régulièrement remise en cause. Son statut peut être négocié, parfois contesté. Dans le cas ci-dessus, il repose sur des revendications d'appartenance aux familles princières. « *Kuma Ndoumbe n'est pas chef. Non il n'est pas chef. Bon on ne va pas revenir sur toutes ces histoires. Ça date des deux frères. Celui-ci a fui Bonapriso pour ici parce que son frère voulait le tuer. Donc ici c'est aussi une chefferie supérieure. Il y a cinq chefferies supérieures à Douala ; Déido, Akwa, Bell (Bali, Bonapriso), Bonabéri et Duala Bakoko. Bon la cinquième c'est les Bakoko. Donc théoriquement il y a toujours cette question par rapport au trône Bell puisque le frère est parti. Mais ici aussi [Douala Bonabéri] c'est une chefferie supérieure. Mais Kuma Ndoumbe, il n'est pas chef. Il n'a pas été intronisé ou désigné ; c'est lui qui se désigne comme chef. Comme il est anthropologue, il s'est trouvé une parenté comme ça.* », (un habitant, Douala, 2016).



Figure 67 : Photographie du portail de la maison de Kuma Ndoumbe. Bonabéri, [Ghattas, Douala, 2018]. Kuma Ndoumbe est le Président de la Fondation Afric’Avenir. En tant que petit-fils de Kuma Mbappe⁷⁶, il revendique une place d’élite en ville, ce qu’il manifeste dans ses discours et par un cérémonial. Il réclame, depuis plusieurs décennies, le retour d’Allemagne du *tangue*⁷⁷ de son grand-père.

Kuma Ndoumbe négocie sa place dans le champ du patrimoine. Il mène un combat pour faire reconnaître son grand-père Kuma Mbappe, aussi appelé Lock Priso. Ce combat est soutenu entre autres en 2018 par l’Association Doual’art qui pose, devant la librairie de sa Fondation Afric’Avenir, une Arche de la Mémoire. Cette arche, posée par l’association dans les espaces qu’elle considère comme lieux d’histoire, est un argument de plus pour ne pas détruire la librairie : l’association Doual’art soutient donc Kuma Ndoumbe. Il faut déjà mentionner ici que l’association, dont je parlerai dans le prochain chapitre, est dirigée par Marilyn Douala Bell, la sœur du prince Jean Yves Douala Bell, sur le trône du canton Bell depuis 2013. Tous les acteurs concernés ici sont donc des descendants de Bele (figure 66).

⁷⁶ Voir Kuma Mbappe dans le chapitre 3, section 1, sous-section 1.1.

⁷⁷ Le *tangue* est une sculpture placée à la tête de la pirogue et qui fait office d’armoire.



Figure 68 : Photographie du portail de la Fondation Afric’Avenir de Kuma Ndumbe, Bonabéri, [Ghattas, Douala, 2018].

Devant, une Arche de la Mémoire posée par l’Association Doual’art. Par la pose de cette arche, la présidente de l’association Doual’art, Marilyn Douala Bell, affirme la valeur patrimoniale – sinon culturelle – de la Fondation de Kuma Ndoumbe. Cette arche était posée en même temps qu’avait lieu la politique de réaménagement du drain de la CUD.

Enfin, la possibilité de s’opposer à des actions d’aménagement urbain peut simplement reposer sur le réseau, la personnalité concernée jouant sur son capital social ou économique pour bénéficier d’un soutien politique. *« J’ai eu ça une fois. C’était au quartier. Juste derrière [ce] bar. Il y a toujours des inondations au quartier parce que ça ne s’écoule pas plus bas. La CUD est arrivée avec tous leurs engins. Ils étaient prêts. Le Monsieur qui a la maison, en fait il vit en Europe. Mais il avait été prévenu. Enfin le jour-là, il était là. Il les attendait tranquillement devant sa barrière. Au moment où la CUD est arrivé, il a dit non. Personne ne passe. Les gars de la CUD insistaient ; il a d’abord demandé, « qui vous envoie ? ». Le gars a décroché son téléphone. Un coup de fil. Je te dis un coup de fil et la CUD a fait demi-tour. Ils ne sont jamais revenus. »*, (un habitant, Douala, 2017).

Dans ce contexte, il semble que l’action autoritaire de l’État retrouve parfois une valeur aux yeux des habitants lorsqu’elle ne s’applique pas de façon arbitraire, et en fonction du poids et de la catégorie sociale ou ethnique de la personne concernée. *« Il faut du courage. Lui [Ntone Ntone, délégué du gouvernement à la CUD] il ne peut pas parler. C’est ces frères qui l’ont mis là. Il n’est pas en position de force là. Il est un pantin. Il ne peut pas parler fort. D’autres ont eu le courage, regarde Tsimi Evouna [délégué du gouvernement à la Communauté Urbaine de Yaoundé] lui quand il te dit que ça va passer là, ça passe. Tu peux partir négocier même cinq*

centimètres ; non, quand il t'a dit que ça va passer, ça va passer. Tu es prévenu. », (Chef de projet pour le drain de Bonassama chez Satom, Douala, 2017).

A travers l'étude du réaménagement du drain Mbanya, j'aborde la possibilité pour un habitant de légitimer sa place en ville, selon les normes institutionnelles ou le droit international. Il apparaît néanmoins que la légitimation des habitants à Douala soit liée uniquement à la condition d'avoir un statut dans la ville et des liens avec le gouvernement des chefferies ou de l'État central. L'application des politiques par les agents de la CUD est ainsi soumise à ces rapports de pouvoirs.

2.2. Le patrimoine : un instrument de l'autochtonie ?

En partant d'un espace artistique et collaboratif ouvert en 2018 dans le quartier de Bonassama, j'analyserai les différents positionnements de la chefferie et des notables du quartier pour comprendre les relations de pouvoir à l'échelle de la ville et le poids de l'autochtonie. Le quartier de Bonassama accueille la sous-préfecture, le domicile du sous-préfet, un hôpital et un marché. *« C'est un quartier un peu plus ouvert... C'est le seul quartier de Bonabéri qui a accepté l'administration. C'est un peu plus ouvert. »*, (un habitant, Douala, 2018).

En 2018, Stéphane Eloundou, artiste plasticien, réinvesti un espace au cœur de Bonassama. L'espace, un ancien abattoir construit par les Français (la famille Vandelin) est à l'abandon depuis une cinquantaine d'années. Il a été occupé informellement à plusieurs reprises. *« Nous on égorgait les bœufs là-bas. Oui, on amène les bœufs, bon on les éventre. A l'époque on lavait les viscères dans le fleuve. Mais bon aujourd'hui, l'abattoir est à Bonendale. [...] Bon mais avec les normes et tout. On ne pourrait plus aujourd'hui. A l'époque, on payait un peu à la mairie et puis bon, on nous laissait tranquille. C'est pour la mairie. »* (boucher et Président du marché Bonassama, Douala, 2018).



Figure 69 : L'ancien abattoir. [Ghattas, Douala, 2018].

L'ancien abattoir laissé à l'abandon, avant son réinvestissement par Stéphane Eloundou et des artistes et sa transformation en centre culturel nommé le *Somewhere*.

Le statut foncier de cet endroit est ambigu. La chefferie de premier degré de Bonabéri, situé à Bonassama, donne à S. Eloundou l'autorisation de récupérer la friche après le dépôt par l'artiste d'un dossier proposant d'en faire un espace artistique et de réinsertion des jeunes. Pourtant, le sous-préfet de Douala IV^e affirme que l'espace appartient à l'État (au Ministère de l'Habitat et de l'Urbanisme). La demande de Stéphane Eloundou semble alors se faire dans un contexte où le terrain est en négociation. La mairie veut y stocker les motos des *ben-skins*⁷⁸ n'ayant pas payé les amendes (l'espace est d'ailleurs une ancienne fourrière, toujours appelé ainsi par la gendarmerie située à proximité). La chefferie revendique l'espace. « *Ici il y a deux titres – jusqu'au mur là, c'est pour le frère du chef. Après de là jusqu'à l'eau, c'est pour moi. Ensuite, le reste c'est pour le village.* », (premier notable de Bonassama, Douala, 2018). Néanmoins, pour d'autres habitants, le statut de l'espace est autre : « *En fait c'est une propriété de l'État, l'État en a le titre et la CUD en a l'usufruit. Donc si depuis ils [la chefferie] ne font pas de lettre [pour donner l'autorisation formelle à S. Eloundou d'occuper « leur terrain »]*

⁷⁸ Le terme *ben-skin* désigne les moto-taxis. Cette appellation vient d'une danse de l'Ouest Cameroun qui ressemble à la position d'une personne conduisant une moto. Le terme est également utilisé pour rappeler que le métier de moto-taxi est souvent celui d'une jeunesse allogène venu s'installer en ville. A Douala, le métier de moto-taxi est souvent assimilé comme un petit métier pour la jeunesse de l'Ouest Cameroun.

c'est qu'ils ne peuvent pas... Ce n'est pas pour eux. », (un habitant de Bonassama, Douala, 2018). Effectivement, le bâtiment ayant appartenu à une famille française, les Vandelins, l'Etat a un droit de préemption⁷⁹, néanmoins, les habitants de Bonassama, dont entre autres ici le premier notable sont propriétaires de l'autorisation coutumière et du titre foncier de l'espace. Différents acteurs au sein de l'Etat revendiquent donc ce lieu. L'espace alloué par le Chef de Bonassama à Stéphane Eloundou est donc occupé de façon temporaire et sans sécurité foncière : en effet, aucun document ne lui a été remis, seule une autorisation orale suite au soutien du premier notable. L'opportunité d'occuper ce lieu, inexploitable pour des projets durables, est très intéressante pour les artistes, mais elle reste temporaire et précaire.

Le lieu est baptisé *Somewhere*, soit « quelque part ». Ce nom marque une volonté de sortir des questions d'appartenance territoriale et ethnique, tout en proposant quelque chose de différent. Le baptême marque également un nouveau tournant puisque les artistes refusent de faire le lien avec un Ailleurs, terme faisant pour eux trop référence à l'Occident⁸⁰. Enfin, le choix d'un terme anglophone n'est pas anodin et illustre la volonté d'ouverture du site à tous les publics dans le contexte de la crise anglophone.

Grâce à une collaboration et quelques dons minimes, les artistes réinvestissent le lieu. Ils défrichent, chacun choisit un mur pour peindre, pour décorer. Lors du défrichage, des habitants viennent s'interposer. « *C'est vrai qu'il y a la ville mais ici c'est d'abord le village. Oui ici il faut considérer que c'est un village. Dès que vous voulez faire quelque chose, il faut d'abord passer par le chef. Et pour le bord là, il ne faut pas y aller. Vous savez qu'ici il y a les choses comme je dirai ... les choses profondes. Oui, il ne faut pas aller là. Tout le monde ne peut pas aller là. Il y a ce qu'on appelle, les esprits de l'eau. C'est dangereux.* », (une habitante autochtone, Douala, 2017). Ici, la dite tradition – je fais référence au discours sur les *miengus*

⁷⁹ Sur le droit de préemption de l'Etat sur le bâti colonial allemand puis français, voir le chapitre 2, section 2, sous-section 2.2.

⁸⁰ Ailleurs : terme très employé pour qualifier l'étranger dans les années 2000, par les chercheurs et dans le monde de l'art de Douala. Il n'est plus utilisé aujourd'hui par les artistes, qui s'adaptent aux courants de la recherche et à ses évolutions, cf. le lieu *Somewhere*, chapitre 6, section 2, sous-section 3. Un ailleurs que décrit le plasticien Malaam. « Nous autres à New Bell, nous nous imaginons toujours ailleurs. Ce n'est pas nécessairement que nous voulons partir ; mais nous nous comportons comme si nous étions déjà partis. Les habitants d'une même rue sont certes voisins, mais semblent parfois ne pas se voir. Ce qui se passe autour d'eux ne paraît pas les toucher, car, dans leur tête, ils ne sont pas là : ils sont ailleurs, ils vivent comme dans un rêve. Ce fait d'être ailleurs, cela devient la seule chose qu'ils ont en commun. En conséquence, ils ne peuvent rien se demander les uns aux autres, ni se soutenir les uns les autres, parce que personne ne sait ce que ressent réellement son prochain. (...) C'est une façon de vivre partout et nulle part à la fois » (Malaam in Malaquais 2005 : 23 - 24).

ou *Mami Watas*⁸¹ - est utilisée par les autochtones pour se réappropriier le fleuve et par extension la ville. Elle se fait à des fins de réservation de l'espace, contre les allogènes. Au bout de six mois d'aménagements quotidiens, le lieu change d'aspect. Des habitants, artisans, jeunes et artistes viennent proposer leurs projets. *« Là ils sont dans une optique de récupération, il place une maman Duala devant et ils demandent à faire une association. En fait, tu as mis le lieu en lumière et maintenant tout le monde veut le récupérer »* (un habitant, Douala, 2018). Le premier notable corrobore cette version. *« On a donné le Wouri à Eloundou⁸², est maintenant tout le monde est jaloux »* (premier notable de la chefferie de Bonassama, Douala, 2018). D'ailleurs, la possibilité de faire des actions artistiques dans le quartier village de Bonassama est due au fort soutien de ce premier notable. Il est lui-même combattu par les autres notables. *« Ils disent que j'ai pris quelque chose [pratiques corruptives]. Qu'on me donne quelque chose. Foutaise ! Moi je leur ai dit je n'en ai rien à f... S'ils veulent aussi qu'ils viennent. C'est pour eux aussi. Ils viennent, ils s'assoient et prennent un café. C'est pour nous non ? C'est pour le village »* (premier notable de la chefferie de Bonassama, 2018, Douala).

Le lieu marche par une collaboration entre projets. T. un professeur de karaté y propose des cours de « cardio » le samedi et le dimanche matin. Cette initiative rassemble jeunes, vieux, femmes et hommes. Il amène les abonnés de sa salle et profite en même temps d'un site ouvert sur l'eau et en plein air. Pourtant, rapidement, des personnes du village demande à ce que le projet s'arrête. Cette conversation entre Stéphane Eloundou et le professeur de sport révèle que le statut allogène est clairement un problème pour s'implanter dans un quartier ancien avec une population majoritairement autochtone :

« T. : - Ce n'est pas pour moi. J'ai ma salle et tout. Mais je voulais quand même te causer. Parce que ce qu'il m'évoque quand il vient me voir c'est qu'il y a un problème, que ça peut même être dangereux avec le chef, etc. Si c'est le cas je préfère arrêter. D'ailleurs que moi je viens d'abord par rapport à toi... Alors si y a un souci j'arrête.

S. : - En fait il n'y a pas de souci. C'est comme ça qu'ils font. Ils créent des mythes et puis après tout le monde doit avoir peur du mythe. Le problème c'est que ce que tu fais c'est beau. Ça rassemble. Et maintenant, ils sont embêtés. Ils se demandent pourquoi ce n'est pas un enfant du village qui fait ça. Ça les dérange. Mais depuis ils n'ont pas fait.

⁸¹ Voir aussi le chapitre 3, section 1, sous-section 1.1.

⁸² Le premier notable fait ici référence à Eloundou comme un nom à consonance Eton, donc allogène.

T. : - *J'ai l'habitude de ces gens-là. Ça fait dix ans que je suis dans ce village et je connais les mentalités. Moi, je leur ai même dit que je suis bassaa. Ils ont tout essayé pour me décourager. Moi je leur ai dit, je suis bassaa. Qu'ils fassent aussi attention, ils peuvent aussi disparaître. Leurs histoires là, tu ne peux pas savoir combien de jeunes de ce quartier j'ai pris. Leur apprendre ma technique. Ça ne leur dit rien. Le mieux c'est que tu me dises quand ça fini et dans ce cas, si c'est pour toi je reviens. »*

La faveur faite par Tété Ndooh, le premier notable, et par le Chef Kingué Ejangué, chef de premier degré de Bonabéri, à Stéphane Eloundou, et la confiance accordée, sont constamment rediscutées dans le village, comme en témoigne l'épisode de la pose d'une caméra de sécurité à l'avant du lieu. En juillet 2018, deux agents de la CUD viennent pour poser un haut poteau destiné à placer une caméra de surveillance sur l'avant du site du *Somewhere*. La décision est étatique, elle correspond à la pose de nombreuses caméras dans les grandes villes du Cameroun en période pré-électorale. A l'endroit indiqué, les deux ouvriers envoyés par la CUD commencent à creuser. Au bout de 20 minutes, on signale à Stéphane Eloundou que le chef est descendu. « *Toi tu as vu ça tu n'as rien dit ? Tu es comment ? Tu n'es pas bien. Il faut faire attention. Regarde que le chef n'était pas au courant. On vient faire des choses comme ça chez lui et tu ne lui dis pas ? Il a dû descendre. Non, ce n'est pas bien* » (notable de la chefferie de Bonassama, Douala, 2018). Lors de cet incident, il est reproché à Stéphane Eloundou et aux gens du site de ne pas avoir rapporté l'information. « *En fait, tous les gens que tu vois là, ce sont les yeux du chef. Tous, quand tu les vois marcher, après tu peux savoir que ça va aller très vite. C'est un fort village. Et maintenant moi aussi ils me demandent d'être les yeux du chef. A mon niveau. Ils me demandent d'espionner quoi.* », (Eloundou, Douala, 2018).

Les échanges de soutien entre les personnalités de la chefferie et le chef sont réguliers. Ainsi, dans les conversations, les attentes reviennent concernant l'attitude du chef. « *En fait, la vérité c'est que tout le village le regarde. Ici, quand tu es chef on te regarde. Qu'est-ce que tu vas faire pour le village ? Qu'est-ce que tu vas faire pour nos enfants ? C'est comme ça que ça se passe ici, il faut alors placer les enfants. C'était la même chose à Bali, on te dit, mais attend, il y a les grandes entreprises, les Brasseries, et nos enfants ? Il y a le lycée Joss, il y a, il y a... Trouve leur aussi une place. D'ailleurs quand tu fais les inscriptions tu te rends compte que la chefferie a réservé son nombre de places. C'est pour leurs enfants* », (une habitante, Douala, 2018). Le rôle de la chefferie est pluriel. Celle-ci organise la vie sociale, veille au respect de normes, assure une médiation sur son territoire. « *La chefferie gère au quotidien le bien-être*

des populations. Ça veut dire qu'on fait un recensement, on doit savoir qui est Bonateki, parce que généralement nous avons des étrangers, des allogènes comme on les appelle, entre guillemets. Y a les autochtones et les allogènes. Qu'est-ce qui se passe ? A partir du moment où vous habitez Bonateki, il faudrait que vous vous conformiez aux règles établies par la tradition, et le chef traditionnel. Quand vous avez un problème, que ce soit économique, politique, parce que les gens font de la politique. Mais le chef étant apolitique, c'est le père, il gère toutes ces populations. On facilite la tâche entre les administrés et l'administration. Pour que quand tu aies un problème tu ne vas pas dire à tout le monde, tu pars voir le chef supérieur, c'est le chef du village qui gère d'abord, comme on dit couramment, l'atelier de palabres, c'est entre les frères. Et voilà un peu le rôle immédiat de la chefferie traditionnelle. Comme partout ailleurs ! », (Premier notable de la Chefferie de Bonateki, Douala, 2016). Les chefferies ont aussi en charge un contrôle de la population. Elles sont tenues de rendre des comptes à l'État, au sous-préfet. « La relation administrative c'est que le canton Deido c'est une chefferie de premier degré. Bonateki c'est une chefferie supérieure de troisième degré qui est sous l'emprise du chef supérieur Déido. Donc voilà comment ça se passe. Donc, administrativement parlant le Chef Bonateki est auxiliaire de la justice et de l'administration. Comme on dit littéralement, donc le chef dépend d'Ebele. Donc tout ce qui se passe ici, le chef rend compte au Canton Déido, et le chef Déido rend compte au Sous-Préfet. Il est au courant de tout, rien ne peut se passer ici... Le chef Bonateki lui dit, j'ai des invités qui seront là, voilà, voilà ce que je vais faire. Donc en principe il est au courant de tout ce qui se passe. [...] » (premier notable de la Chefferie de Bonateki, Douala, 2016).

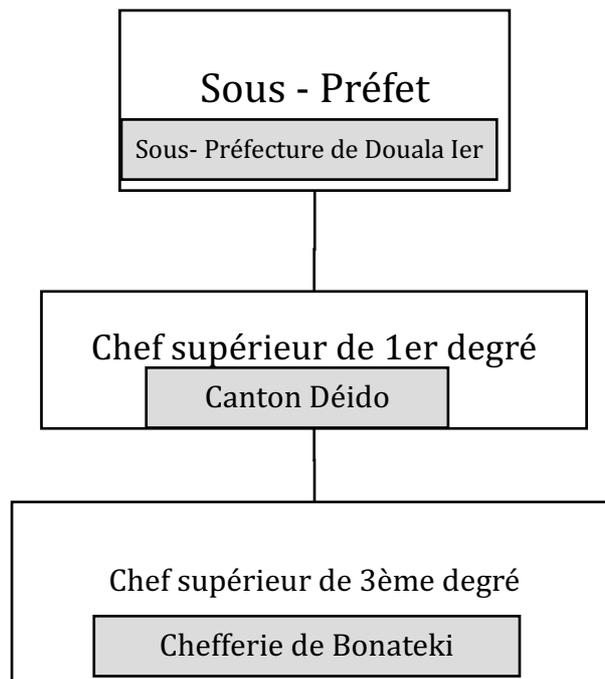


Figure 70 : Organigramme Déido.

Dans le même temps, l'administration de la chefferie s'axe fortement autour de la question foncière. « *La chefferie de troisième degré c'est quoi ? C'est rapprocher les administrés de l'administration. Donc, ça veut dire qu'au niveau du village quand on a des différends, le chef essaye de régler ces différends. S'il n'arrive pas à les régler, il les soumet au chef supérieur du canton. Surtout, surtout, le problème c'est la relation de terrain. C'est-à-dire que pour faire un titre, pour l'établissement des titres fonciers, il faudrait déjà que le chef fasse d'abord une attestation d'autorité coutumière, qui dit qu'à partir d'aujourd'hui on te reconnaît le droit d'avoir ce terrain. Maintenant, comme nous sommes déjà régis par la loi positive, c'est l'attestation coutumière qui fait foi pour que tu partes demander l'obtention d'un titre foncier. Voilà un petit peu...* » (premier notable de la Chefferie de Bonateki, Douala, 2016). Dans ce système, l'acquisition d'un titre pour les allogènes reste fort difficile. « *En fait, je t'explique comment ça se passe. Attends tu vas comprendre. Le Monsieur qui me vend le titre, bon je peux dire que c'est un ami. Quand il vient il prend la voiture là. Et il prend aussi trois millions. Pour un grand terrain. Bon mais maintenant, il faut aller à la chefferie. Là ce sont les bandits, eux aussi ils veulent que je donne. En fait ils veulent manger. Du coup, on leur dit que bon, je n'achète pas le terrain. Que c'est un échange. Moi je lui donne un terrain à Yaoundé et lui en échange il me cède ça à Douala. Bon même là, il faut payer les taxes, de l'État. Et puis, tu leur demandes ce qu'ils veulent. Par exemple, il faut donner 300 000 pour*

asseoir le chef et les notables. Bon si tu as ça déjà, après ils vont signer. », (une habitante allogène, Douala, 2018).

La gestion foncière est contrôlée par la chefferie mais dépend fortement de son contrôle sur les habitants et de sa capacité à se maintenir informée. La chefferie a un poids social indéniable, mais le poids des chefs et leur rapport aux populations locales des cantons qu'ils administrent s'amenuise. *« Avant, ça n'avait rien à voir. C'est-à-dire que quand Ekwalle Essaka⁸³ parlait tout le monde était là pour l'écouter. Il y a eu une rupture après. Déjà même avec Alexandre Douala Bell, il avait fait toutes ces études en Allemagne. Il s'exprimait différemment, pensait différemment. Comment veux-tu après quand ils reviennent qu'ils puissent gouverner ? »* (Iyébi Mandjek, Paris, 2019). D'ailleurs, depuis une dizaine d'années, une mise en scène de la tradition est réinterprétée au cœur de la ville. Plus leur lien aux administrés semble faiblir et plus les chefs déploient des mises en scène de leur rôle. Lors des sorties officielles, le chef est dans une grosse voiture, accompagné de ces soldats au couleur de la chefferie (pour les chefferies centrales : bleu pour Bonabéri, jaune pour Bali-Bonapriso, rouge pour Akwa, vert pour Déido). *« C'est déjà là où tu vois que tu es dans des sociétés fondamentalement égalitaires. Si le chef Déido sort avec une grosse voiture, demain tous les Déidos voudront sortir avec cette même voiture. Il n'a plus de statut particulier comme à l'époque d'Ekwalle Essaka »* (Iyébi Mandjek, Paris, 2019). Le discours passe toujours par la voie orale du messager de la chefferie dans les quartiers centraux. Ce-dernier énonce les demandes du chef en marchant dans le quartier, accompagné par le tintement d'une grande double cloche. Néanmoins, ce discours est de plus en plus contesté par les habitants.

Cette contestation passe aussi par le biais du symbolique. En 2018, la pose de la statue d'Um Nyobe, héros de l'Indépendance camerounaise, dans le quartier de Bali, entraîne l'arrivée des chefs dualas. Ils viennent pour refuser cette sculpture dans un quartier duala et bloquent les travaux. Le récit de cet épisode, tel que raconté ici par un habitant, veut décrire une éventuelle « décadence mystique » des chefferies de premier degré de la ville de Douala. *« Les chefferies là-bas [Nord-Ouest] elles sont très fortes. On dit qu'avec ce qui se passe là-bas⁸⁴, actuellement tu vois une moto passer et dessus, il n'y a personne. Enfin pas qu'il n'y personne mais qu'on*

⁸³ Ancien Chef de premier degré de Déido.

⁸⁴ Référence à la guerre civile qui touche les régions anglophones (Nord-Ouest et Sud-ouest du Cameroun) depuis 2016.

ne voit pas... et quand la moto passe, les têtes tombent. Voilà. Alors qu'ici, ils n'ont plus rien. Les chefferies là, elles ne sont plus puissantes. La preuve c'est avec ce qui se passe. Regarde pour la statue d'Um Nyobe. Ils sont allés, tous les chefs dualas, les Bells là. Mais ils n'ont même pas pu casser le socle. On dit que c'est parce qu'ils ne sont plus forts. Ils ont voulu faire seuls, sans les Bassaas. Mais c'est les ancêtres [les Bassaas]. Aujourd'hui, ils sont très faibles. », (un habitant, Douala, 2018). Si ce héros est d'abord une figure nationale, Um Nyobe ayant lutté pour une indépendance nationale et anticoloniale, la pose de la statue à Bali, engendre des conflits de territoire réinterprétés de différentes manières. « En fait les chefs là, ce qui les a mis en colère c'est qu'on ne leur demande pas leur avis. C'est quand même chez eux. Et on vient mettre Um Nyobe, alors qu'on n'a même pas mis Rudolph Douala Manga Bell. Non, ce n'est pas bien. », (un habitant, Douala, 2018). Cette lutte pour un territoire est fréquente à Douala et engendre des conflits qui peuvent s'avérer violents, du moins dans les discours. « Le jour là où ils ont cassé. Tous les Bassaa étaient montés à la chefferie à Nkogmondo. On dit qu'ils étaient prêts à venir brûler la chefferie Bell. Oui, ils voulaient venir brûler. C'est X qui est allé leur parler. Sinon ils allaient brûler la chefferie. », (un habitant, Douala, 2018).

A Douala, les discours patrimoniaux des chefferies font référence à un corpus de moments constitutifs de l'histoire duala. Ce corpus, dit « traditionnel », est constamment réinvesti par les chefferies ou par des élites qui leurs sont proches. Le « protocole » lors de la sortie des chefs ou des cérémonies s'est renforcé suite à la perte de pouvoir de ces institutions traditionnelles sur les populations. La présentation des attributs du pouvoir sacré du chef le légitime et le maintient comme référent pour les populations de son canton.

2.3. Ville, villages et quartiers

Comment les populations lisent-elles et reçoivent-elles ce langage symbolique des élites ? Quel rapport à l'espace cette mise en scène d'une tradition à Douala implique-t-elle ?

La notion de village est réinvestie dans les quartiers, notamment lors de conflits. Le village fait alors corps pour assurer la sécurité des habitants. Les discours se placent dans un esprit de concurrence avec l'État central. “Longtemps on a décrit les Déido comme un peuple qui n'aimait pas la police. Parce que ce peuple sait faire la police lui-même. ”, (premier notable de la Chefferie de Bonateki, Douala, 2016). La force de la chefferie tient également à l'esprit

de communauté qui règne dans un quartier. Elle se manifeste notamment lors de conflits. La population et la jeunesse du village s'illustrent par leur capacité à gérer le territoire. « *On avait verrouillé le quartier. Si tu venais ici pendant les émeutes de 2008... Tout était fermé à Douala mais ici... Dès que tu entrais au quartier, tout fonctionnait. Les gens faisaient la queue devant les commerces. On en avait rangé. Les gens venaient de tout Béni pour ici. Ils étaient après nous. Ils se demandaient comment on faisait. Nous on est ordonné. Fais ce que tu veux chez toi. Mais quand tu es chez nous, c'est rangé. Et on les servait [les étrangers au quartier], après nous. Ils pouvaient faire la queue et rentrer chez eux. Mais aucun désordre n'est entré. Même la police on l'a versé [renvoyé]. On fait la loi chez nous. On sait faire l'ordre chez nous. Je te dis, même la police on l'a versé.* », (un jeune habitant, Douala, 2015).

Ces logiques violentes de défense d'un « village » par une communauté peuvent entraîner de fortes tensions, comme notamment à Déido en 2011. « *Bon l'histoire c'est un jeune qui fêtait. Apparemment il était avec sa « petite » [sa petite-amie] et sa femme était à la maison. Maintenant il fête et quand il rentre chez lui des gars l'attendait pour l'agresser. Dans un couloir. Le gars est mort. Le lendemain matin quand mes frères ont su ça, ils ont décidé de fermer le quartier [le sous-quartier dit Déido Plage, situé au cœur de Déido, puis tout Déido]. Ils ont décidé que personne ne rentre. Et comme ce n'était aussi pas la première agression, ça suivait tout une série d'agressions... Les gars en ont eu marre. Ils ont tout barricadé. Et comme mes frères sont aussi têtus, les motos qui insistaient, ils les ont bien chicotés et ils brûlaient les motos. Tout le long là [lieu-dit Château d'eau, soit à l'entrée Nord de Déido], c'était comme la guerre. Il y avait des barricades partout... Et les maisons tout le long là, c'était comme dans les films, ils avaient pris les premières maisons [en bordure de route] pour avant-poste. Et comme les motos ici sont têtues hein. Quand ils ont appris ça, ils sont venus en force pour protester. Ils essayaient de rentrer. On a chicoté les gars ici mal ! Dès qu'ils essayaient de contourner par Bonateki, nous on les attendaient là. Moi-même j'y étais, j'ai vu comment on a chicoté les gars-là mal. Après ils ont essayé de passer par École Publique [entrée Est de Déido], là aussi on les attendait. On prend ta moto, on brûle. Pas moyen de passer. C'est suite à ça qu'on a dit que les motos n'entrent plus à Déido.* » (un jeune habitant de Déido, Douala, 2017). Déido, le quartier central de Douala – où se trouve le Rond-Point Déido, un des points de départ pour aller partout dans la ville en taxi et en moto taxi - devient le lieu d'un affrontement très violent entre une jeunesse décidée à défendre son quartier et des habitants revendiquant le libre usage d'équipements urbains. Ces graves incidents ont été décrits comme des affrontements entre autochtones et allogènes. Le travail de moto-taxi est majoritairement considéré comme

un petit métier pour se « débrouiller » en arrivant en ville (bien que cela ne soit évidemment pas toujours le cas). Il s'agit ici surtout de deux idées du territoire. D'un côté, celle d'un quartier à défendre pour rester en sécurité « chez soi » ; de l'autre, celle d'une ville comme ressource à arpenter pour travailler.

Cette tendance, notamment de la jeunesse à sécuriser, ou à rendre justice au sein de leur quartier au nom de l'autochtonie, instaure un autre contre-pouvoir que la chefferie et les parents ne maîtrisent pas toujours. « *Tous ces gens que tu vois. On va leur faire quoi ? Ce sont des héritiers. Même les parents savent que leurs enfants sont en compétition avec eux jusqu'à leur mort. Attends-tu as vu P. ? Tu as vu son comportement ? Tu vas dire quoi ? Les parents vont faire quoi ? C'est l'héritier. Même leur maison, si tu y vas, ils [les enfants] ont déjà vidé leurs maisons. Il [P.] attend seulement. Et l'argent des loyers. S'il y a un peu il récupère. Il est en concurrence avec ses parents. Tu vois comment ils sont là, ils vivent dans la maison de leurs parents. Ils ne sont jamais partis, ils ne font rien. Et pour Bonabéri alors, 80% des maisons que tu vois là ont été construites par les parents. C'est une question d'éducation. Ils sont même là et ils attendent que leurs parents meurent* », (un habitant, Douala, 2017). De même, dans de tels contextes, les populations allogènes peuvent avoir du mal à s'intégrer voir à assurer leur propre sécurité dans un tel quartier. « *Mais si toi tu t'interposes un peu ça va être violent. Tu as vu la dernière fois ? La bagarre ? Je sors les gens qui bagarrent. Maintenant le simple passant s'arrête, pour me dire : « Tu l'amènes où ? » Bah oui. Tu n'es pas d'ici. Et il est surpris, que même le gars qui est en faute, il ne le supporte pas. Parce que l'autre [le bagarreur] il reste calme. Il sait ce qu'il a fait. Maintenant ça peut devenir très dangereux. Moi, ils ne savent pas où je me situe. Si j'amène la police là, tu vas voir ça va devenir dangereux. Après c'est que les gars t'attendent la nuit et te tiennent en embuscade.* », (un habitant, Douala, 2015).

La conception du foncier comme patrimoine a renforcé des logiques de reterritorialisation à l'échelle du quartier. Elles ont entraîné la reproduction d'un droit à la terre, dans une ville pourtant de plus en plus cosmopolite, renforçant l'attitude de défense du foncier d'une jeunesse sans emploi. Cette captation du foncier liée à la chefferie se ressent également à une autre échelle puisqu'une certaine élite urbaine a su conserver une grande influence politique. « *Tu vois les hommes-là qui sont autour de Olivier Priso*⁸⁵. *Ça c'est les vrais fils de*

⁸⁵ Olivier Priso est architecte, urbaniste et conseiller technique auprès du Délégué du gouvernement de la CUD. Il est aussi un descendant de la famille Priso. Il informe ici d'autres membres et élites de Bonapriso, (quartier central

*Priso*⁸⁶. *Tu vois ils arrivent après la réunion [d'information à la CUD] et on leur rend compte. Regarde-les. Sans eux rien ne se passe à Bonapriso. C'est les vrais fils de Douala.* », (sortie de réunion à la CUD, conversation informelle, Douala, 2016). L'utilisation de la culture et du patrimoine duala par les élites comme d'un instrument pour asseoir leur légitimité sur la ville participe à sa territorialisation. Se met alors en place une série de pratiques destinées à sécuriser cet espace pensé comme autochtone. Par les récits de l'histoire duala, les mises en scène de pouvoir, les cérémonies, la ville devient le lieu de pouvoir d'une population. La culture devient liée à un espace, autant qu'à des personnes. Un espace défendu, parfois violemment, suivant un registre culturel largement ethnicisé.

Je me suis intéressée à la fabrique d'une légitimité à travers des référents culturels, mais en retour, également, aux effets de cette légitimation sur les rapports sociaux et à l'Etat. Ainsi, comme expliqué, le placement d'un lieu de culte par un ministre empêche le déguerpissement des populations du drain Mbanya par la CUD. D'autres personnalités en ville revendiquent un statut spécifique lié à leur histoire familiale. Ils font appel à un réseau de pouvoir en tant que descendants de chef pour maintenir leur occupation foncière, comme leur influence. Le travail d'aménagement mené par la CUD avec l'AFD est bloqué par des occupations foncières qui se maintiennent par la référence à des statuts et à des pouvoirs très personnels, ce au détriment du patrimoine acquis et construit par d'autres habitants de Douala. Ces statuts sont mis en scène jusque dans les quartiers, en faisant appel à un discours mémoriel (Arche de la Mémoire devant la Fondation Afric'Avenir de Kuma Ndoumbe).

Dans cette perspective, le chef est un « gardien des traditions ». Il a également un rôle social fort au sein de son canton et fait le lien entre les populations qui vivent dans son canton et l'État central. Il assoit sa légitimité par la connaissance d'un corpus historique, linguistique à teneur patrimoniale et la redistribution de rentes qu'il perçoit. Néanmoins, le fait que le patrimoine sur lequel il appuie son pouvoir soit un patrimoine duala participe à mettre en avant une population autochtone, au détriment des autres habitants. Ainsi, même lors d'initiatives prises par la chefferie pour le quartier – comme l'ouverture d'un espace culturel au *Somewhere* – les habitants autochtones refusent l'idée d'une faveur perçue comme faite à des allogènes. La

de Douala, Bonapriso, Bali et Bonanjo dépendent de la même famille et de la chefferie Bell), des décisions prises à la Communauté urbaine.

⁸⁶ Par l'expression « *les vrais fils de Priso* », l'habitant fait référence ici à ceux qui ont vraiment du pouvoir dans le quartier de Bonapriso de par leur appartenance familiale.

légitimité à gérer la terre et les rapports sociaux au sein du quartier sont repris par les habitants s'appuyant sur la même pratique de réinvestissement des récits et des coutumes dualas. Le patrimoine devient donc un instrument de l'autochtonie : il permet de transmettre des parcelles, de réguler les rapports sociaux. Dans le même temps, l'utilisation du patrimoine à des fins d'appropriation foncière et de jeux de pouvoir en ville participe à une territorialisation de la culture et à sa fixation.

Conclusion chapitre 3

Ce chapitre a discuté de la place de la chefferie et a tenté de prendre en compte l'évolution du rôle des chefs. Il s'agit donc de se demander sur quoi se fonde leur légitimité. A priori, l'historicité des chefferies étudiées (ici les chefferies dualas et leur création durant l'époque coloniale) leur donne une spécificité par rapport à d'autres chefferies. Le chef apparaît comme porte-parole auprès d'autres organes de pouvoir et gardien de la tradition dans une société apparemment égalitaire. Ainsi, sa capacité à conserver la maîtrise de la tradition – de la langue, de l'histoire mais également de sa mise en scène et de son rayonnement –, et son lien aux populations locales apparaissent comme ses atouts de force dans le gouvernement de la capitale économique.

On observe pourtant une perte de ce lien avec des chefs tournés vers l'Europe – ayant été formé, ayant travaillé en Europe – à l'instar d'Alexandre Douala Manga Bell à qui succéda René Douala Manga Bell, etc. Des chefs dont la vision et la formation ne correspondent plus à celle de la population qu'ils administrent. Cette lecture amène à repenser la place importante des notables au sein du gouvernement de la chefferie, mais également le lien aux habitants. D'ailleurs, on a pu voir la difficulté des chefs à mettre en place un dialogue avec la population de leur canton (avec l'exemple du *Ngondo* 2018). L'évolution de la tradition et la question du lien des populations avec le chef pose celle de la monétarisation de ce lien. Derrière le pouvoir du chef, il y a sa capacité à donner de l'argent, un statut ou encore un titre foncier à ses populations ? La tradition telle qu'inventée (Hobsbawm et Ranger 2006) et racontée par la chefferie est-elle en déclin de par la perte de puissance du chef ?

Les chefferies centrales – dont les cinq grandes chefferies de Douala – conservent malgré ces remarques un fort appui de la Communauté Urbaine de Douala qui leur redonne du poids sur l'échiquier des pouvoirs urbains. La CUD s'illustre donc comme un organe dit de décentralisation mais qui a permis de remettre en avant la place des Dualas dans la ville, pourtant minoritaires en chiffre dans Douala. Elle est un organe de pouvoir qui répond aux jeux d'équilibre des pouvoirs en ville à des fins d'instrumentalisation par le pouvoir central de Yaoundé.

Dans ce chapitre, l'autochtonie apparaît effectivement comme un système de gouvernement, comme le montre la gestion des émeutes de 2008 ou des émeutes de Déido par les habitants de ces quartiers-villages. Le foncier s'est figé et ressort dans les discours comme le lieu du traumatisme des déplacements forcés de Douala pour les autochtones. Cela en rend sa gestion impossible, les populations associant toute transaction à une nouvelle dépossession.

La place des allogènes apparaît alors comme complexe entre négociations et revendications. Ainsi une personne interrogée, allogène à Douala puisqu'originnaire de Yaoundé et travaillant au cadastre, me confiait : « *Ils dérangent trop [les dualas], nous aussi si on avait pu, on aurait porté nos terres. Mais on a dû partir.* » Cette remarque permet d'introduire une autre idée, selon laquelle les catégories allogène et autochtone évoluent en fonction du statut des personnes et de leurs origines. Ainsi certains allogènes seront de par leur provenance (je pense ici à la minorité d'habitants anglophones) plus en difficulté, puisqu'ils cumuleront les inégalités – barrière linguistique, barrière de l'allogène. Pour d'autres au contraire, la catégorie d'allogène ne les empêchera pas d'exercer un pouvoir de par leur statut social. C'est le cas de Mme F., originnaire de Yaoundé et travaillant à la Préfecture. A sa retraite, Mme F. ouvre un bar dans un quartier central et ancien majoritairement habité par des Dualas. Volée à plusieurs reprises par de jeunes autochtones qui refusent de payer leur consommation et invoquent le droit de terre, elle décide d'en prendre un pour l'exemple qu'elle fera battre par son frère. « *On l'a bien corrigé. Il était en sang. Il faut leur faire comprendre ici. Il pense que quoi ? Eux ils ont le village, nous on a le pays.* » Ce dernier exemple montre encore une fois que l'autochtonie s'inscrit bien dans la logique de la violence d'Etat.

Il ressort de mon analyse un système de société travaillé par l'histoire et au sein de laquelle les rapports sociaux font office de patrimoine. Le patrimoine étant considéré par les sciences sociales de plus en plus comme le processus de conservation et de moins en moins comme « l'objet conservé en lui-même », on peut poser ici l'hypothèse selon laquelle ce sont ces rapports sociaux et ces hiérarchies (élitistes ou cosmopolites selon les personnes) que les habitants de Douala cherchent à conserver. Ce sont des structures sociales et des rapports sociaux qui sont patrimonialisés dans ces mises en scènes, dans ces jeux de négociations et de pouvoir en ville. Je poursuivrai cette partie en questionnant le lien entre les élites et leurs plans patrimoniaux pour Douala. Je questionnerai en filigrane la possibilité d'un cosmopolitisme et donc d'un patrimoine urbain.

Chapitre 4

Culture, fabrique politique et matérielle de la ville

« Tomber sous le charme d'un objet, être touché, frappé, ému, sidéré par une chose vue dans un musée, admirer ses formes ou son ingéniosité, aimer ses couleurs, la prendre en photo, se laisser transformer par elle : ces expériences qui sont aussi des formes d'accès à la connaissance, ne peuvent être réservées aux seuls héritiers d'une histoire asymétrique, bénéficiant de surcroît du privilège de la mobilité. »

Rapport sur la restitution du patrimoine, (Savoy et Sarr 2018)¹¹.

Le chapitre précédant montrait déjà l'influence des élites urbaines (les chefs) à l'échelle du quartier, du canton mais aussi de la CUD et donc de Douala. Dans ce chapitre, je relie toujours le patrimoine et les élites urbaines mais je m'intéresse aux descendants des familles princières dualas. Ces acteurs ont également réinvesti la sphère culturelle et ont proposé des processus de patrimonialisation à leur échelle. Ainsi, le patrimoine est utilisé et réutilisé par différents acteurs pour transmettre une histoire, une lecture de la ville et un discours à finalité politique et territoriale. Je montrerai que leur lecture de la ville se confronte parfois aux traces et à d'autres mémoires urbaines ouvrant une analyse plus historique et géopolitique du patrimoine.

1. La ré-instrumentalisation de la notion de patrimoine par les élites

Cette section me permet d'exposer les stratégies d'accès à l'espace public à des fins culturelles de nouveaux acteurs, en revenant sur leurs appartenances à des réseaux politiques notamment. Je poursuis ma réflexion sur le contrôle de l'espace par le biais de la culture en contexte autoritaire. J'intégrerai également l'idée selon laquelle les réservations de l'espace peuvent être plus ou moins matérialisées. L'irruption de marquage urbain les révèle et le patrimoine devient le nœud de discorde quant à la mémoire à affirmer en ville. Ici, je continuerai d'adapter la notion de patrimoine à mon terrain et y introduirai de plus en plus les acceptions citadines.

1.1. Initiatives privées de mise en patrimoine

Au début de leur rapport, commandé par Emmanuel Macron après son discours au Burkina Faso en 2017, Bénédicte Savoy et Felwin Sarr rapportent l'importance de la question de la restitution dans l'approche de la question patrimoniale dans les Suds, et plus spécifiquement en Afrique subsaharienne aujourd'hui. Ils évoquent notamment la jeunesse du continent – 60% d'une population de moins de 20 ans – comme justification de cette évidence : la question du patrimoine et de sa transmission ne sera pas close tant que les anciennes métropoles détiendront plus de 90% de la richesse patrimoniale du continent. Le rapport Savoy et Sarr désigne alors le Cameroun comme un exemple en Afrique centrale : « Le présent rapport a été rédigé entre Dakar, Berlin et Paris au cours de l'été 2018. Il est le fruit d'une vaste consultation d'experts et d'acteurs politiques en France et dans quatre pays d'Afrique francophone (Bénin, Sénégal, Mali, Cameroun). Comme il était impossible, en quelques mois, de parcourir tous les pays d'Afrique concernés par d'éventuelles restitutions et de rencontrer tous les intéressés, des choix ont été nécessaires. Nous avons privilégié l'Afrique francophone, plus massivement représentée dans les collections françaises que l'Afrique anglophone. Nous avons en outre privilégié les pays où le débat est engagé depuis longtemps (la République du Bénin), où le paysage muséographique est en train d'évoluer radicalement (le Sénégal, avec l'inauguration prévue en décembre 2018 du Musée des civilisations noires au cœur de Dakar), où des expériences de restitution « temporaires et définitives » ont déjà été menées (Mali) et où des formes alternatives de mise en valeur du patrimoine sont particulièrement vivaces (Cameroun). » (Savoy et Sarr 2018 : 4).

Ce chapitre questionne cette dernière affirmation. Certes, si ce travail de thèse s'attache à montrer la richesse des approches patrimoniales sur le terrain, il laisse aussi apparaître combien ce jeu de mise en visibilité de la mémoire appartient d'abord à une élite dans un pays où l'État a délaissé, voire a instrumentalisé cette question. On pourrait alors dire que, si le Cameroun est un exemple où « *les formes alternatives de mise en valeur du patrimoine sont particulièrement vivaces* », c'est malheureusement sûrement parce qu'il constitue un exemple en termes de non-dits historiques et mémoriels. La question de la transmission pose au Cameroun et à Douala celle de savoir qui transmet et pourquoi. Il apparaît que les acteurs les plus en lien avec ces problématiques restent les grandes familles dualas - telle que la famille Bell - qui ont réinvesti et se sont réappropriés les codes culturels pour les maîtriser, avoir accès à des possibilités de patrimonialisation et en faire un capital culturel en partage avec l'extérieur,

notamment l'Allemagne et la France. Certains lignages ont tenté de maintenir un lien avec leur patrimoine, d'entretenir une mémoire, notamment par le biais d'ONG internationales. Le rapport Savoy - Sarr prend pour exemple le Cameroun comme étant un lieu d'initiatives particulièrement importantes. « Au Cameroun et dans plusieurs villes d'Europe, la fondation *AfricAvenir International* créée par l'historien Kum'a Ndumbe III s'est engagée depuis 2013 dans plusieurs campagnes de sensibilisation à la question des restitutions. » (Savoy et Sarr 2018 : 18). En effet, Kuma Ndumbe, déjà évoqué dans cette thèse, travaille depuis des années entre le Cameroun, l'Allemagne et d'autres pays européens pour récupérer le *tangue* de Kuma Mbappe (aussi appelé Lock Priso)⁸⁷. D'autres grandes familles s'associent à la culture au Cameroun comme la famille Muna, dont le grand père Salomon Tandeng Muna fut l'un des hommes majeurs de la réunification⁸⁸. Le Ministère de la Culture fut longtemps délégué à la famille Muna pour leur intérêt et leur connaissance des questions culturelles. La Fondation Muna à Yaoundé rappelle l'histoire de cette famille (Cheumbifon Muna, Yaoundé, 2015). La famille Njami est également fortement associée à l'art contemporain et à la création. Simon Njami, commissaire d'exposition mondialement connu, a voyagé dans le monde entier, tandis que son frère Maljam a créé la Fondation Africréa à Yaoundé avec le soutien de la directrice de l'Institut Français et de la coopération culturelle française (Maljam, Yaoundé, 2015). La famille Douala Manga Bell n'est pas en reste avec la création par Marilyn Douala Bell – fille de feu René Duala Manga Bell et soeur du chef de premier degré Jean-Yves Douala Bell – d'une ONG internationale pour la valorisation du patrimoine et de la culture à Douala.

Il y a, en partie, une gestion néopatrimoniale (Pommerolle 2008) dans la façon dont l'État camerounais laisse se faire la redistribution des rôles des acteurs du patrimoine, et de la culture. Les opportunités de patrimonialisation se transforment en opportunité de défendre un patrimoine culturel qui se dissocie de moins en moins du patrimoine familial. C'est une histoire de famille⁸⁹ et le patrimoine se transmet et reste dans la famille. Je m'appuierai dans cette partie sur l'exemple de l'Organisation Non Gouvernementale Doual'art née en 1991. Fondée

⁸⁷ Sur Kuma Mbappe voire aussi chapitre 3, section 1, sous-section 1.1. et sur Kuma Ndoumbe voire aussi chapitre 3, section 2, sous-section 2.1.

⁸⁸ Salomon Tandeng Muna est le premier ministre du Cameroun anglophone entre 1968 et 1972, date à laquelle il œuvre pour la fin du système fédéral entre Cameroun anglophone et Cameroun francophone, ainsi qu'à la réunification du pays. Il deviendra par la suite ministre puis président de l'Assemblée nationale. Sa fille Ama Tutu Muna sera ministre de la Culture de 2007 à 2015.

⁸⁹ Entretien de B. Stora filmé pour le colloque Histoire et mémoire de Yaoundé. Lien : <https://dai.ly/x7ab0ay>. Auteurs : Maïa Ghattas et Cindy Morillas.

par la princesse Marilyn Douala Bell – arrière-petite-fille du résistant à la colonisation allemande Rudolph Douala Manga Bell⁹⁰ - avec son mari Didier Schaub. Doual'art est une association à but non lucratif de droit camerounais qui s'est donnée pour objectif la création « *d'un centre d'art contemporain et d'un laboratoire expérimental de nouvelles pratiques urbaines dans les villes africaines* ». Majoritairement financée par la coopération internationale et des fondations étrangères, l'association Doual'art a obtenu le prix Prince Klaus - remis par l'ambassadrice des Pays-Bas en 2009 – prix qui récompense les artistes, les intellectuels et les entrepreneurs culturels qui se sont distingués par des réalisations exceptionnelles et audacieuses dans le domaine de la culture et du développement. L'association Doual'art accompagne la création artistique contemporaine, en son sein comme à l'extérieur de son lieu de diffusion, et se situe à Bonanjo, accolé à *La Pagode*.



Figure 71 : Photographie du centre d'art Doual'art, [Ghattas, Douala, 2011].

Façade du centre d'art contemporain Doual'art, accolé à la Pagode. L'espace comprend une galerie, une bibliothèque et une cafétéria. On remarque une Arche de la Mémoire à gauche.

La Pagode est construite en 1905 par Auguste Manga Ndumbe. Elle est la maison familiale des Bell jusqu'en 1914, date à laquelle Rudolph Douala Manga Bell est accusé de haute trahison et pendu par les Allemands. « *Maintenant l'autre chose qu'il faut savoir c'est que c'était la plus haute bâtisse de la ville de Douala. Aucun bâtiment ne pouvait être plus haut que le Palais des Rois. D'aucun ne pouvait être au-dessus du Roi, c'était un moyen de montrer*

⁹⁰ Sur Rudolph Douala Bell voire aussi chapitre 2, section 1, sous-section 1.2.

la suprématie. » (Simon, Douala, 2016). L'édifice est reconnu par l'ensemble des acteurs du patrimoine pour l'originalité de son architecture palatale.



Figure 72 : Photographie de La Pagode.

Source : Douala, un siècle en image in Soulillou 1982.

Au début de cette étude, il est loué par les membres de la famille Bell et abrite différentes activités privées, telles qu'un cabinet de kinésithérapie, un commerce et un restaurant. « *La plupart des anciens bâtiments coloniaux sont devenus la propriété de l'État mais pas celui-ci [La Pagode]. Parce que justement à la base c'est un particulier camerounais qui l'a construit. Ce qu'il faut savoir c'est que, en droit, cela s'appelle le droit de préemption. L'État est considéré comme un héritier, non pas actionnaire. Lorsque tu décèdes et que tu résidais ici, je parle d'un étranger, si tu n'as pas d'héritier, l'État hérite du bâtiment, à travers ce qu'on appelle le droit de préemption. Ça s'est passé avec la plupart des bâtiments, les Allemands sont partis ils ont laissé les bâtiments. L'État les a récupérés c'est son droit de préemption. Voilà ce qui explique le fait que toutes les anciennes bâtisses sont occupées par l'État. Or les bâtisses qui appartiennent aux particuliers c'est différent. Ils ont laissé les enfants. Ils ont des ayants-droits.* » (Simon, Douala, 2016). *La Pagode* est donc l'héritage d'une dizaine de copropriétaires, descendants de la famille Douala Manga Bell.

L'Association Doual'art demande le financement de la réhabilitation de *La Pagode* à l'UNESCO. L'institution internationale accepte, finance une étude de rénovation et demande une clarification du statut du lieu en amont d'actions de sauvegarde et de mise en valeur. Le cabinet d'architecture de Danièle Moudéké, situé à Douala, prend en charge l'étude. Le projet prévoit la réhabilitation et la réalisation d'une galerie commerciale de luxe, d'un bar

panoramique et d'un espace à vocation muséale pour la diffusion de l'histoire de la ville, autour de celle de la famille. Selon *L'Étude de faisabilité sur la préservation/valorisation du patrimoine de la ville de Douala*, le bâtiment présente finalement trop peu de détails architecturaux et ne correspond pas aux normes des opérations de réhabilitation financées par l'UNESCO.

Les tensions entre copropriétaires et membres de la famille augmentent, le revenu généré par le bâtiment est faible et la structure demande de l'entretien. Ainsi, après des années sans avoir restauré le bâtiment, les descendants de la famille Bell donnent le Palais de *La Pagode* en usufruit à un entrepreneur libanais ayant grandi à Douala. Ce dernier transforme l'endroit en cabaret de luxe et rénove entièrement l'intérieur, tout en valorisant de manière commerciale l'histoire du lieu (vitrines avec des articles de journaux, des livres, des masques suspendus).



Figure 73 : La Pagode après sa transformation en cabaret, Douala, 2015.

Si Marilyn Douala Bell, directrice de Doual'art, n'arrive pas à accepter cette intrusion – elle doit vider le bureau de son arrière-grand-père qui sera de plus cassé, pendant les travaux de réaménagement - la journaliste Suzanne Kala Lobe⁹¹ revendique cette décision : « *Quand on*

⁹¹ La famille Lobe est une grande famille du canton Bell, qui a également eu un droit de parole dans la location du monument de *La Pagode*.

ne peut pas prendre soin d'un endroit, on en négocie l'usufruit et on fait vivre le lieu malgré tout. » (Kala Lobe, Douala, 2016). Cet exemple rappelle à quel point la question patrimoniale fait aussi référence à une identité et à des conceptions patrimoniales très personnelle. Il montre également que la possibilité de faire patrimoine est intrinsèquement lié à la question de l'expropriation. D'une part, le titre de propriété partagé par la famille est une entrave à une patrimonialisation par des acteurs institutionnels puisque l'ensemble des membres de la famille ne partage pas de vision commune concernant la gestion du lieu. D'autre part, une potentielle action de l'État demanderait aux ayants-droits de céder le titre foncier du bâtiment. Ainsi, la gestion patrimoniale est inenvisageable pour la famille. De ce fait, des acteurs diversifiés de la sphère associative vont réinvestir la question du patrimoine. Ils se constituent en association pour mettre en valeur leur vision de la ville, prendre en charge la question culturelle et la question patrimoniale à leur manière.

1.2. La fabrique du patrimoine dans l'espace urbain

Entre 2003 et 2005, Doual'art créé le programme « Douala, ville d'art et d'histoire » et développe un projet de signalisation du patrimoine. Celui-ci consiste à promouvoir la conservation du patrimoine et à créer des repères historiques dans et pour la ville. « *Donc Doual' pour la ville de Douala, nous sommes vraiment dans l'intervention urbaine, dans la construction de la ville, dans la construction de la ville en y posant des repères qui permettent aux habitants de voir finalement – quelqu'un écrivait « la géographie ça sert à faire la guerre » - d'avoir une géographie mentale et de savoir se situer dans un espace qui est plus large, plus important que simplement leur vie. Avec des évènements d'émerveillement et des discours partagés par les artistes.* » (Marilyn Douala Bell pour le site Bozart, 2017).

L'association propose l'implantation de marqueurs historiques explicatifs – appelés les *Arches de la Mémoire* - à proximité immédiate des bâtiments qui relèvent, selon l'association qui s'associe à des intellectuels pour le recensement, d'un intérêt historique pour la ville. « *Donc ces mobiliers urbains là ce sont des Arches de la Mémoire. Ces arches, comme vous allez le découvrir, ont condensé le résumé de ce qui s'est passé sur les sites. L'un c'est un historien, Blaise Ndjehoya, et puis de l'autre côté vous avez un chroniqueur et auteur, Lionel Manga, qui a également participé à la rédaction des textes que vous verrez en français. Le mobilier lui-même a été désigné par une artiste, une designer française, Sandrine Dole. Actuellement elle est du côté de l'Europe, à l'époque c'était au terme de sept années de vie au*

Cameroun, à Douala, qu'elle a réalisé ce projet. », (Caroline, guide de Doual'art⁹², 2016). Les *Arches de la Mémoire* dessinées par Sandrine Dole, désignent par leur pointe le bâtiment à patrimonialiser. La pointe s'abaisse au sol pour se rouvrir sur un triangle auquel est fixé un panneau explicatif, en français d'un côté et en anglais de l'autre. On peut passer entre la flèche et le panneau dans « une porte de la mémoire » pour « entrer dans l'histoire » (observation participante, Douala, 2016).



Figure 74 : Photographie d'une Arche de la Mémoire devant l'Ancien Commissariat, [Ghattas, Douala, 2015].



Figure 75 : Photographie d'une Arche de la Mémoire devant l'Ancien Commissariat, [Ghattas, Douala, 2015].

⁹² Observation participante de la visite proposée par Doual'art pour les Ateliers d'Urbanisme de Douala en 2016.

Les objectifs de ce balisage sont pluriels : préserver la mémoire, conserver le patrimoine et rappeler les points de repères historiques de la ville. Cette action de balisage doit être suivie par la mise au point d'une documentation scientifique sur les sites et les bâtiments désignés, et par la restauration et la prise en main des sites par une délégation formée par la Communauté Urbaine. « *Une ville comme la ville de Douala est une ville qui est née de cette période coloniale allemande principalement et l'une des choses sur laquelle on travaille aussi c'est l'ancrage. C'est à dire comment fait-on pour que des personnes qui par leur système scolaire ne connaissent pas l'histoire qui les a fondés parce que le Cameroun est né en 1885. Comment fait-on pour qu'ils s'inscrivent dans une trajectoire historique ? Comment fait-on pour qu'ils apprennent cette histoire ? Et nous avons aussi offert ce que nous appelons les Arches de la Mémoire qui balisent les bâtiments anciens et essayent de mettre en exergue celles des personnes qui ont été des héros de l'histoire, l'histoire contemporaine, de manière à ce qu'ils puissent avoir des modèles spatiaux, des repères spatiaux, voire aussi des modèles historiques donc temporels. De manière à ce qu'ils acquièrent une certaine dignité.* », (interview de Marilyn Douala Bell pour le site Bozart, 2017). Doual'art veut proposer une trentaine d'arches et en place dix-sept durant le Salon Urbain de Douala en 2007 grâce à des financements répartis entre la ville de Philadelphie (jumelée avec Douala), l'UNESCO, l'Agence Intergouvernementale de la Francophonie⁹³, l'Association internationale des Maires francophones et les sponsors locaux.

L'ONG cible des bâtiments historiques et propose une visite qui retrace l'histoire de Bonanjo. « *On a des activités dans les murs, également des activités hors-les-murs. Et c'est ces activités hors-les-murs qui vont faire que nous soyons là tous ensemble. Parce qu'en 2007, Doual'art a initié un programme de visites guidées, de parcours guidés et commentés par des guides professionnels, donc des guides formés bien évidemment par Doual'art. C'est des sites historiques : à Bonanjo nous aurons 12, à Akwa nous avons 6 et l'idéal c'était d'avoir 30 sites historiques localisés dans la ville de Douala. Donc je compte 18, 6 à Akwa et 12 à Bonanjo. Donc à Bonanjo, les sites nous permettent de retracer l'histoire politique, judiciaire et administrative, économique. Et à Akwa c'est carrément l'histoire religieuse de Douala ou du Cameroun parce que à travers ce parcours guidé c'est aussi l'histoire du Cameroun, donc le Cameroun en tant que nation. Pas en tant qu'État, en tant que nation. L'État vient après. Donc en tant qu'État parce que le Cameroun à la base c'était des regroupements ethniques, chacun*

⁹³ L'AIF devient l'OIF, Organisation mondiale de la Francophonie, en 2005.

a évolué de son côté, mais avec le protectorat, les Allemands ont commencé à rassembler, donc après ce travail de rassemblement pour qu'en 1911 on commence à parler du Cameroun comme étant un territoire avec une superficie bien déterminée, et une population bien connue. », (Caroline, guide de Doual'art, Douala, 2016).

Monument	Diagnostic CUD - 2009	Arches de la mémoire Doual'art - 2007
Native Baptist Church	X	X
Mémorial à Nachtigal	X	
Résidence du Gouverneur	X	X
Usine des eaux de Bonakouamouang	X	
Hôpital Allemand	X	X
Temple de Bonalembé	X	X
Bâtiments de l'Administration Portuaire et des Douanes	X	X
Ancien Commissariat de Police	X	X
Trésorerie générale de Douala	X	
Recette municipale	X	
Résidence des fonctionnaires	X	
Régie des chemins de fer	X	
Résidence du commerçant David Mandessi Bell	X	X
Ancienne Poste	X	X
Résidence du roi Auguste Manga « La Pagode »	X	X
Temple du Centenaire	X	X
Ancien siège de la Woermann Linie	X	X
Chambre de Commerce	X	X
Gare ferroviaire	X	
Résidence de fonction du Chef de Circonscription	X	X
Hôtel de Ville	X	
Bâtiments anciens de l'Hôpital Laquintinie	X	
Palais de Justice	X	X
Cathédrale d'Akwa	X	X
Église orthodoxe grecque	X	X
Stèle du roi Akwa	X	X
Immeuble Pochard	X	
Ancienne maison des célibataires de la Woermann Linie	X	X
Poste centrale de Bonanjo	X	
Salle des fêtes	X	

Figure 76 : Tableau comparatif Arches de la mémoire, Doual'art et Étude de faisabilité sur la préservation/valorisation du patrimoine à Douala.

Source : d'après Doual'art, « Guide touristique de Douala », 2009 ; « Étude de faisabilité sur la préservation/valorisation du patrimoine à Douala », CUD, 2009.

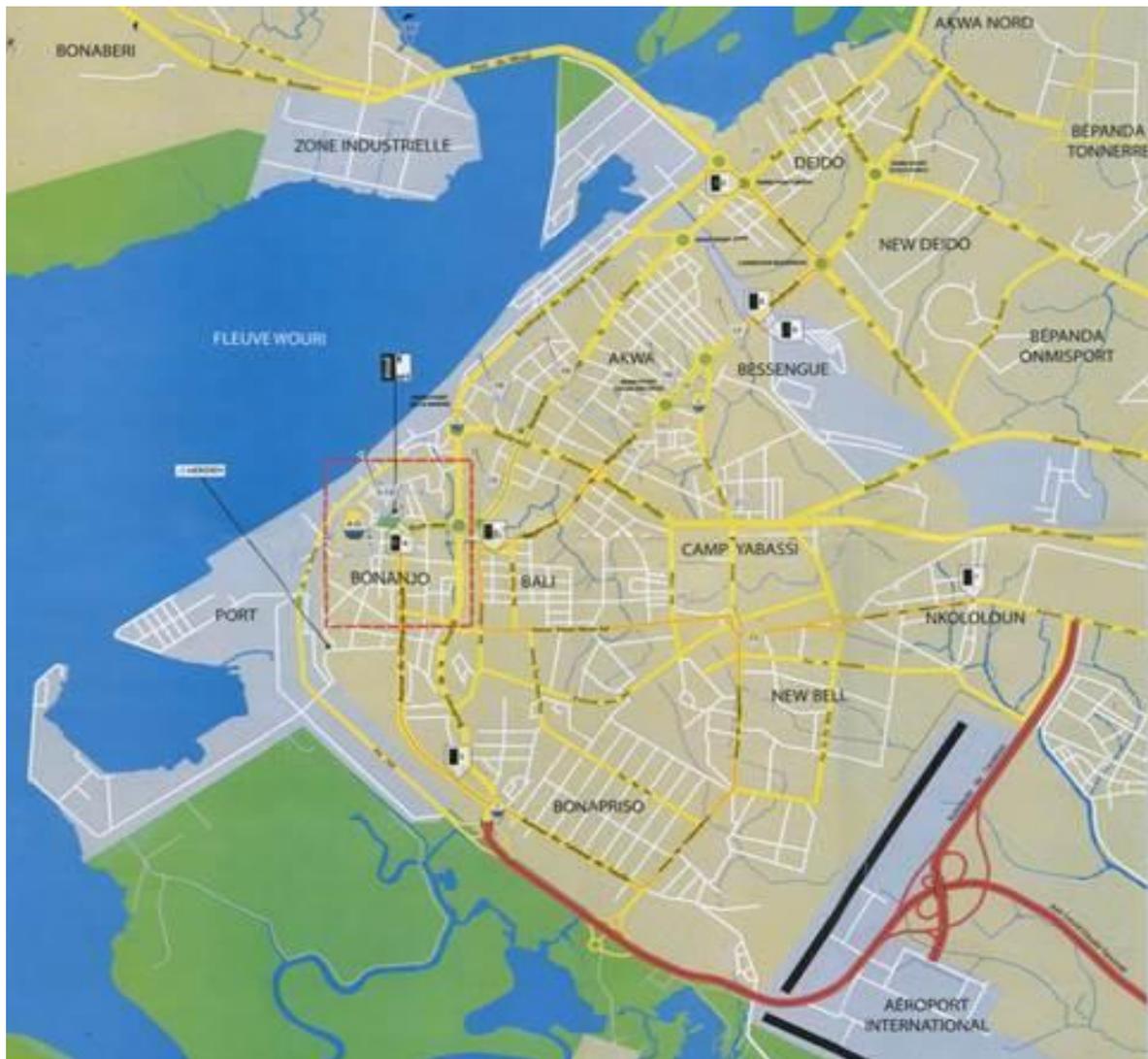


Figure 77 : Projet de signalisation Doual'art s'inscrivant dans le programme « Douala, ville d'art et d'histoire ».

Source : Doual'art, Guide touristique de Douala, 2009.

Dès 1996, l'ONG Doual'art s'attelle également à la « mise en art » des espaces publics. L'ONG crée un salon triennal, le SUD, Salon Urbain de Douala, qui suit les pistes des Scénographies urbaines du Cercle Kapsiki quelques années auparavant⁹⁴. « Nous avons offert 40 œuvres d'art public à la ville. Nous sommes en train de mettre en place un processus de lobbying pour qu'elles soient restaurées. Nous permettons le tourisme urbain avec la mise en place d'itinéraires touristiques et avec les écoles. Des personnes qui n'étaient jamais sorties de leurs quartiers ont pu découvrir ces lieux. Il faut réfléchir à la production de produits dérivés en concurrence avec un artisanat qui se répète et qui n'est plus contemporain. Nous travaillons

⁹⁴ Les Scénographies urbaines sont organisées par des artistes contemporains. Sur les Scénographies urbaines voir le chapitre 5, section 1, sous-section 1.1.

sur l'identité d'ici et maintenant. Nous sommes une toute petite équipe de trois opérationnels sur sept personnes. », (Marilyn Douala Bell, forum Arterial Network, 5th African Creative Economy Conference, Yaoundé, 2015). Lors de chaque triennale, l'ONG offre des œuvres à la ville de Douala, comme cet obélisque placé devant le siège de l'ONG. *« Il y a douze sites balisés, mais il est là, il a été construit en 2010 par un marocain Faousi Latiriss qui l'a appelé Sud, parce qu'il a décidé d'offrir à toutes les grandes capitales, toutes les grandes villes d'Afrique, un obélisque, donc dans toutes les grandes villes [...] parce qu'il estime que toutes les grandes villes, doivent être dotée d'un obélisque. »* (Simon, Douala, 2016).

Doual'art a une double volonté : promouvoir les artistes contemporains de la scène camerounaise à l'échelle internationale et permettre aux habitants un accès à l'art de la ville en proposant une "mise en art" des espaces publics. Selon la princesse et son mari, la ville de Douala a perdu ses repères et son identité. Il est donc nécessaire de proposer de nouveaux référents culturels urbains. *« La rencontre entre artiste et espace social urbain, entre artistes et populations est fondamentale. L'une des questions importantes qui se pose là c'est comment on alimente la pensée des artistes et comment on suscite chez eux la capacité d'intervenir dans un lieu de vie en apportant, par leurs processus artistiques et par leurs œuvres d'art, un discours qui est partagé avec des personnes et qui est approprié par ces personnes, lesquelles personnes deviennent des adultes. C'est-à-dire apprennent à se libérer de certaines peurs et il y a une force de proposition, en tout cas des capacités créatives. Le dialogue qui s'établit entre l'être et son voisin, c'est aussi quelque chose qui débloque une relation, un lien. Deuxième élément, les artistes qui posent des œuvres sont toujours porteurs de discours, porteurs de quelque chose qui, par l'œuvre, devient symbolique, par le processus ou bien par ce que porte l'œuvre devient un élément d'interprétation de l'individu qui lève la tête et qui regarde l'œuvre et qui se dit : « ça résonne en moi » ou alors « je suis contre », mais qui apprend à avoir un sens critique sur lui-même, sur sa relation à l'espace. »*, (interview de Marilyn Douala Bell pour le site Bozart, 2017).

L'action de Doual'art dans les quartiers pose question. Sous couvert de redonner à la ville une identité multiple et urbaine, l'association propose des œuvres dans l'espace urbain. Ces discours sur le développement et l'importance de la créativité sont très appréciés par les élites occidentales qui participent au Salon Urbain ou visitent Douala. Acteur majeur dans le domaine des arts plastiques de Douala, Doual'art aura une forte influence sur le monde de l'art dans la ville entre 1990 et 2010. Néanmoins, l'impact sur un public varié reste faible, et le

fonctionnement de cette structure, sa dépendance aux sponsors et aux financements internationaux, la développe telle une vitrine tournée vers l'étranger. « *L'ONG a la volonté d'offrir de l'art public. Puisque les habitants des villes ont du mal à se déplacer vers les lieux qui produisent des œuvres d'art, nous allons à leur rencontre. Lors du SUD nous invitons les artistes à venir s'immerger. La condition sine qua none est que le travail soit un dialogue. Impliquer les habitants. L'œuvre d'art devient de plus en plus une œuvre d'aménagement du territoire, dans une ville laissée à l'abandon. Rien n'est créé pour qu'ils se regroupent. Nous aidons à la production d'informations : à Douala il n'y a pas de connaissances, ni de relations, d'interrelations et d'interconnexions avec le voisin.* » (Marilyn Douala Bell, forum Arterial Network, 5th African Creative Economy Conference, Yaoundé, 2015).

Ces discours publics sont critiqués. Il semble que ces pratiques favorisent une sélection d'artistes au détriment parfois du reste de la scène artistique doualaïse. « *Doual'art a sa manière de travailler avec des artistes et une logique urbaine très discutable. Je leur ai déjà dit. Leur manière de fonctionner, avec les quelques artistes qui gravitent autour d'eux. Mais ils ne sont pas les seuls à Douala, il y a déjà les particuliers, les maisons aux tons ocre et jaunes de l'architecte Annie Kadji, le palais Dika Akwa, ... Il existe déjà des formes d'investissement de la ville. Votre sujet doit prendre en compte une antériorité des espaces de la ville investis par la culture.* », (Kala Lobe, Douala, 2011). Les discours de l'ONG postulent en effet d'un manque identitaire et d'un vide culturel à l'échelle locale. Ils appuient l'imaginaire d'une ville sans patrimoine auprès des acteurs et potentiels financeurs de leur réseau. « *Il y a des, comment dire, des myriades de personnes qui viennent de différentes communautés, de différentes sociétés, de différents pays, de différentes nations et qui sont regroupés dans un espace dont ils ne savent rien, qu'ils vivent comme un marché, où ils vont venir consommer, recevoir un revenu, etc. mais dans lequel ils ne se développent pas comme être humain, comme être social. Et la première des choses sur laquelle nous travaillons en invitant les artistes, c'est celui de sortir les gens de leur coquille, faire en sorte que se développe un dialogue dans des quartiers où nous avons offert à peu près une soixantaine d'œuvres d'art à la ville (œuvre d'arts et moments artistiques). Les personnes avec lesquelles nous travaillons ont pour la première fois, par exemple, rencontré un homme blanc. Parce qu'être Blanc au Cameroun c'est être expatrié, c'est être riche et c'est être la personne qui méprise, donc la personne qui vit dans des quartiers, qui ne sont quelques fois pas reconnus par l'administration parce que ce sont des zones vertes et marécageuses, va apprendre grâce aux artistes à dire : « J'existe ! ». Et ça c'est*

une première chose essentielle. », (interview de Marilyn Douala Bell pour le site Bozar't, Directrice de l'ONG Doual'art, 2017).

PROJETS ARTISTIQUES SUD2013 par quartier

NDOGPASSI III
THEATRE SOURCE Philip Aguirre y Otegui (BE) assisté par l'architecte Mauro Liguarsi (NL/CAM)
Une agora sculptée au centre du quartier Ndogpassi liant l'eau et l'art, sources de vie.
 Production: Ministère Flamand de la Culture, Philip Aguirre y Otegui, Arts Collaboratory, Société Générale Cameroun, Activa Assurances

Performance Faustine Linyekula (CG)
 Production: Tate Modern et GT Bank, doual'art, IFC
Ateliers de peinture au ciel ouvert avec les habitants Léah Touitou (F)
 Production: doual'art
One man show Silvain Wakeu Fogain (CAM)
 Production: doual'art, IFC
Concert music live collectif HHD (CAM)
 Production: doual'art, IFC

BONAMOUTI - DEÏDO
FLOATING QUAY Juan Fernando Herran (CO)
Une structure flottante mi-ponton, mi-pirogue, jetée sur le fleuve pour l'amarrage d'embarcations de pêche et promenade.
 Production: Université de Bogota, Arts Collaboratory, Société Générale Cameroun, Activa Assurances

CA.I.R.E Collectif Artistique/Architectural d'Interventions Responsables et Ethiques, Lucas Grandin (F), Kamiel Verschuren (NL), Amandine Braud (F), Xandra Nibbeling (NL)
L'Atelier mobile va rencontrer les résidents locaux et les invite au tracé des interventions artistiques et architecturales à l'intérieur ou extérieur des habitations en échange d'un geste généreux de son occupant.
 Production: DRAC Pays de la Loire, ICU art projects, Arts Collaboratory

Projections vidéo de performances Nelisiwe Xaba et Moke Van Veuren (ZA)
 Production: Tate Modern et GT Bank

BESSENGUE - AKWA
MAÏNNA SÏRINKÉ Pascale Marthine Tiyau (CAM/BE)
Des totems installés dans les interstices du quartier créent des lieux accueillants pour les jeunes
 Production: Arts Collaboratory, Société Générale Cameroun, doual'art, Activa Assurances

Show vidéo Trinity Session (ZA)
Show festif de vidéos projetées sur la façade du très à la mode Thomas Fashion, coiffeur
 Production: Tate Modern et GT Bank

Installation « light » collectif Raumlabor (D)
Comment surmonter une pénurie d'espace pour créer des terrains de jeux et des sites de convivialité? En s'élevant!
 Production: Goethe Institut

TÊTES DE RÊVE Boris Nzebo (CAM)
 Production: Arts Collaboratory, doual'art

BONANJO
Donner du sens à l'hyper-centre de Douala en le dotant d'un musée de plein-air et d'un laboratoire d'architecture alternative

PUB (Urban Pavilion Bonanjo) projet architectural Kamiel Verschuren (NL), Lucas Grandin (F), Calanne Moroney (NL), Bart-Jan Hooft (ZA/NL), Mauro Liguarsi (NL/CAM), Xandra Nibbeling (NL)
 Production: ICU art projects, Mondriaan foundation, Arts Collaboratory

LE JARDIN DE SCULPTURES: INDIGNATION Justine Gaga (CAM), PAL Kouo Eyango (CAM), LA DEESSE DU WOURI Manuela Dikoume (CAM), PORTRAITS PARALLÈLES DES PREMIERS ROIS SAWAS Joseph Francis Sumégné (CAM), LES OISEAUX Hervé Yamguen (CAM)
 Production: Arts Collaboratory, doual'art, Société Générale Cameroun, Activa Assurances

Peintures murales Hervé Youmbi (CAM)
 Production: Arts Collaboratory, doual'art, Société Générale Cameroun, Activa Assurances

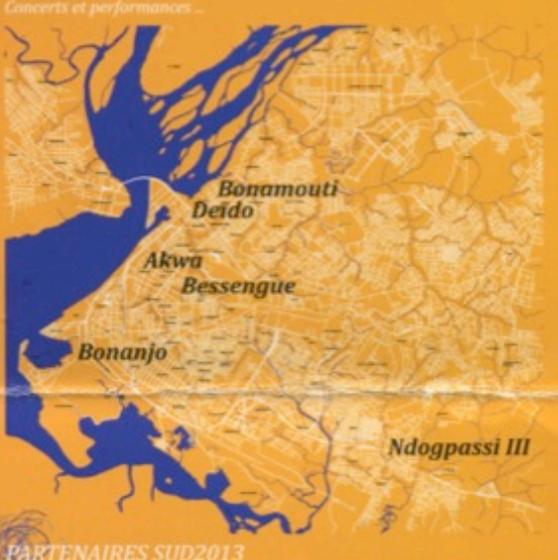
ARS & URBIS L'Espace doual'art, village du festival
Réflexion sur les transformations urbaines à partir des regards croisés d'usagers, d'acteurs et de commentateurs de la ville.
 Production: Goethe Institut, doual'art

FESTIVAL OFF
 Le M.A.P. Marché des Arts Plastiques organisation Stéphane Eloundou (CAM) et Merlin Teffolo (CAM), commissariat Hervé Yamguen (CAM) et Hervé Youmbi (CAM) - Bali

Expositions individuelles: Hako Hanson (CAM) - Bonapriso, Merlin Teffolo (CAM) - village, Hervé Yamguen (CAM) - Bonanjo, Salifou Lindou (CAM) - Bonamouti

Projections photographiques et documentaires Hervé Dangla (F) et le collectif Kamera (CAM) - plusieurs quartiers de Douala, Justine Gaga (CAM) et Laure Poinssot (FR), Victor Ferrari (NL/CAM) et Reinout van den Bergh (NL)

Concerts et performances ...



PARTENAIRES SUD2013
 doual'art, Goethe Institut, Arts Collaboratory, ICU art projects, Tate Modern et GT Bank, l'Université de Bogota, le Ministère Flamand de la Culture, DRAC pays de la Loire, Mondriaan foundation, l'Institut Français du Cameroun, Société Générale Cameroun, Activa Assurances

Le Salon Urbain de Douala est aussi soutenu par la Communauté Urbaine de Douala, la Chambre de Commerce d'Industrie et des Mines de Douala, Air France, Le Méridien, Ascise, La Créée centre d'art contemporain, Drac Bretagne, Ville de Rennes, Fondation Culture et Diversité (F)

STAFF SUD2013
 Direction exécutive et administrative: Marilyn Douala Bell
 Assistante administrative et comptable: Aristide Laure Pokam
 Direction artistique: Didier Schaub
 Adjoint direction artistique: Yves Makongo
 Assistant artistique: Jean-François Brulet
 Coordination artistique et technique: Amandine Braud, Kamiel Verschuren, Lucas Grandin
 Equipe technique: Gilles Ngateu, Roger Dipomo
 Coordination OFF: Bathilde Maestracci
 Médias et site internet: Victor Ndjéhoya, Joan Chaumont
 Attachée de presse: Gaëlle Moudio
 Médias: Maud de la Chappelle, Xandra Nibbeling, Laure Poinssot
 Médiateurs et guides: Simon, Caroline, Ondine, Christophe, Irvine, Daniel
 Accueil: Louise Abomba, les hôtesse
 Catering: Arty Café, Consuelo Vidal, Elodie, Corinne, Laure
 Gardiens: Issa, Ratos
 Chauffeurs: Mohammed, Emile
 Médecins: Dr Charlotte Epacka, Dr Jean-François Brulet

Figure 78 : Projets artistiques du SUD 2013, où sont désignés tous les partenaires et financeurs de l'ONG. Source : Doual'art, SUD 2013.

Si l'action de l'ONG et son discours évoluent beaucoup au fil des ans au regard de la scène artistique internationale et de l'évolution du marché de l'art, la triennale du SUD connaît quatre éditions jusqu'en 2017 : le SUD 2007 sur les pratiques urbaines, le SUD 2010 sur l'eau et la ville, le SUD 2013 intitulé « Douala Métamorphose » et le dernier SUD en date de 2017, sur la place de l'humain.

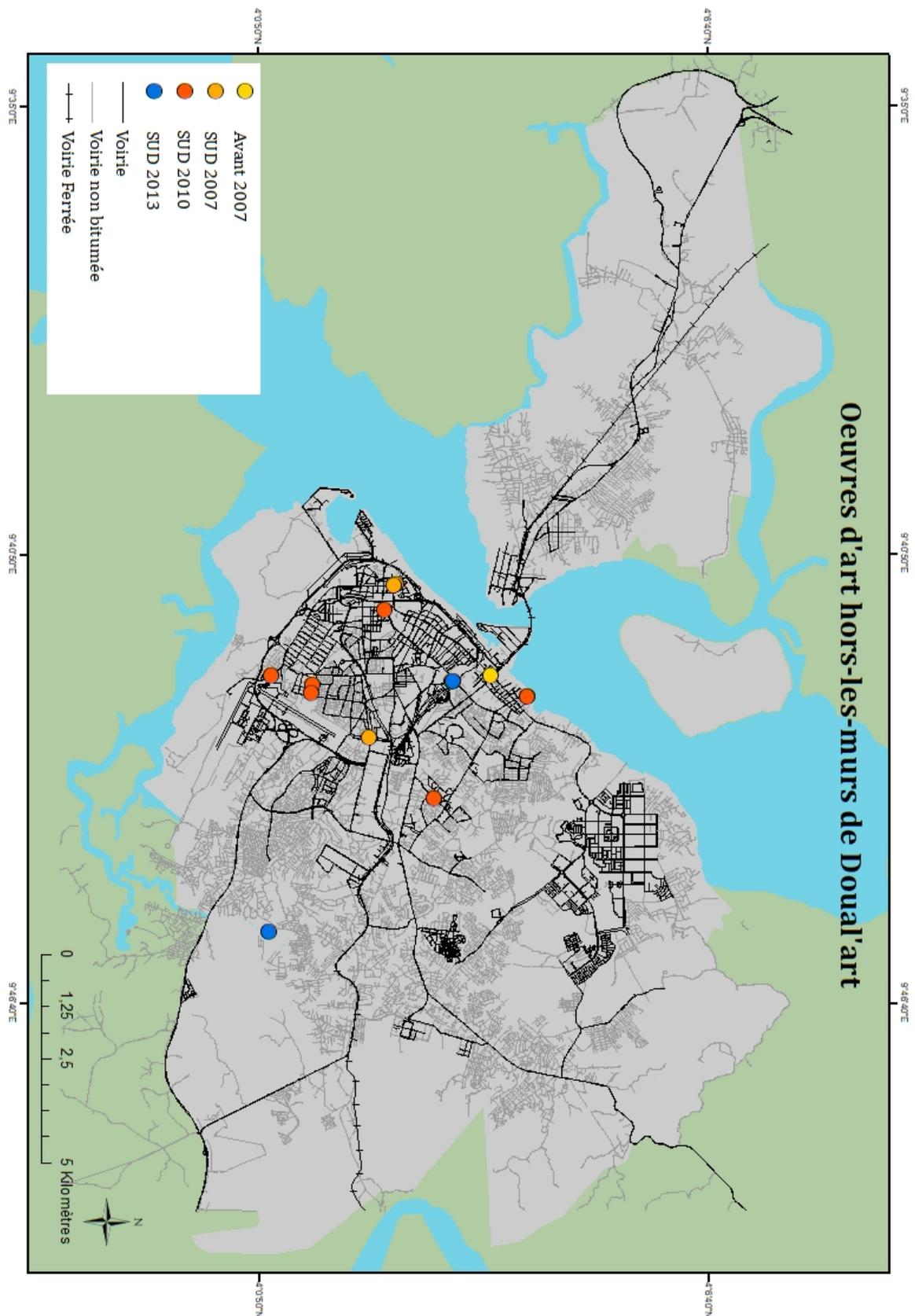


Figure 79 : Carte des œuvres hors-les-murs durant les Salons Urbains de Douala par l'ONG Doual'art, [Ghattas, 2019 d'après Making Douala 2007 – 2013, Doual'art, 2013].

1.3. Patrimoine et influence sur les modes de gouvernement de la ville

Doual'art devient vite une vitrine qui centralise les financements internationaux. Dans le même temps, si l'association constitue un réseau qui permet de relier certains artistes aux institutions culturelles et au marché de l'art international, elle entretient aussi des liens complexes avec la Communauté Urbaine de Douala. Dès 2012, ses membres fondateurs refusent catégoriquement d'être liés à toute action de la Communauté Urbaine (Schaub, Douala, 2012), pourtant il faut constater que leur place en tant que décideurs au côté des responsables de l'aménagement urbain est de plus en plus officielle - allant de leur présence aux réunions de la CUD, jusqu'à une reconnaissance officielle de leur collaboration en 2016.

Il est intéressant de souligner ce partenariat pour la réalisation des Salons Urbains de Douala, lors desquels un artiste invité choisit un espace qui correspond à son travail. La Communauté donne le permis et l'association met en œuvre le chantier. Il y a donc une convergence entre les projets du pouvoir décisionnel administratif en matière d'aménagement et les volontés de développement ainsi que les décisions prises par l'association pour la promotion et la sauvegarde du patrimoine culturel et artistique de la ville. L'Association Doual'art et la CUD formalisent ce partenariat en 2010, conformément à l'article 6 du Décret N° 2010/0245/PM du 26 janvier 2010 fixant les modalités d'exercice de certaines compétences transférée par l'État aux communes dans le domaine culturel. En 2016, ce partenariat se renforce. « La Délibération N° 54/CUD/SG/2016 autorisant le Délégué du Gouvernement à signer une convention de partenariat avec l'Association Doual'art, portait en préambule sur l'amélioration de la visibilité artistique et culturelle de la ville de Douala, voire de son rayonnement à l'international. » La Communauté Urbaine de Douala propose de « mettre des ressources et son expertise multiforme à profit dans le cadre de l'organisation des événements artistiques et culturels, en collaboration avec le partenaire Doual'art, dont le savoir-faire bénéficierait à la CUD, suivant la Délibération citée plus haut ».



Figure 80 : Doual'art et la CUD.

Source : Facebook de Doual'art, consulté le 30 juillet 2017.

Lors de cette cérémonie, la Présidente de Doual'art, la Princesse Marilyn Douala Bell remettra au Délégué du Gouvernement, en présence des Délégués Régionaux du Tourisme et des Arts et Culture, le nouvel ouvrage « Public Art In Africa », qui présente le parc des œuvres d'art public produit par Doual'art, et dont la sortie officielle se fera en juin 2017 lors de l'exposition « Making Douala », à la biennale de Bâle, en Suisse.

Dans ce contexte, l'action de Doual'art est liée à la politique culturelle étatique et internationale. Cependant, son intérêt n'est pas unilatéral, puisque l'association bénéficie aussi de ce partenariat avec la CUD. L'ambiguïté du statut revendiqué par sa directrice (entre princesse et agent artistique ; entre pouvoir coutumier urbain et pouvoir de par sa légitimité en tant que curatrice à l'échelle internationale), lui permet d'influencer les processus de patrimonialisation. L'action de l'association et la réception des projets lors des SUD sont plus ou moins appréciés dans la ville, où le statut de la directrice pose question, elle-même se déclarant étrangère à certains espaces investis. « *Nous avons aussi traité de l'international et nous avons pu déconstruire la peur de l'Autre. En faisant venir des étrangers, des personnes à la peau blanche. Il s'agit de production entre l'Ici et l'Ailleurs*⁹⁵. *Je suis aussi une étrangère*⁹⁶. *J'appartiens à une famille patrimoniale très connue donc quand je viens aussi donner je suis étrangère.* » (Marilyn Douala Bell, forum Arterial Network, 5th African Creative Economy Conference, Yaoundé, 2015).

⁹⁵ Cf. note de bas de page 78 sur l'Ailleurs.

⁹⁶ Voir ici le positionnement de ces acteurs urbains liés au Nord.

Si Doual'art a gagné une visibilité internationale et a réussi à cristalliser les financements de la coopération internationale ainsi que de plusieurs fondations européennes, c'est en réadaptant constamment ses discours pour les faire correspondre aux objectifs des politiques culturelles depuis les années 1990. Lors des entretiens réalisés avec les décideurs de l'association en 2011, ceux-ci expliquaient vouloir faire advenir une identité dans la ville de Douala, tout en participant à son aménagement et à son émergence comme capitale de l'art. Ils ne reconnaissaient pas la possibilité d'identités ou de patrimoines préexistant à leurs actions, et présentaient l'histoire du Cameroun et de sa construction comme nation à partir du traité germano-duala de 1884, avec l'histoire de la résistance duala. En 2017, la présidente de l'Association Doual'art arborait un point de vue afropolitain pour faire évoluer l'association selon les courants de pensées et de recherche actuels.

2. « Mise en art » des espaces publics : étude de procédés de réinvestissement de l'espace urbain

J'analyse la réception des projets par les habitants comme illustration des modes de gouvernement de la ville et des conflits que cela génère : en termes de rejet d'un projet, de destruction de celui-ci ou de sa préservation et de sa protection par les habitants. Les projets acceptés ou refusés témoignent de négociations pour se faire une place en ville. Ils mettent en lumière les appropriations citadines, mais également les processus de reconquête urbaine des communautés ou des pouvoirs publics dans le cadre d'instrumentalisation de ces projets.

2.1. Stratégie d'accès à l'espace urbain et réception des œuvres

L'association Doual'art bénéficie du soutien politique de la Communauté Urbaine de Douala et d'une aide financière de sponsors internationaux pour mettre en place ce qui s'apparente le plus à une politique culturelle sur le long terme. L'irruption d'œuvres dans les espaces publics entraîne une réaction révélatrice de la relation des populations à la mémoire et aux traces dans l'espace urbain. Certaines œuvres déclencheront une vague de vives protestations comme la *Nouvelle Liberté*, œuvre monumentale située sur le Rond-Point Déido.



Figure 81 : La Statue de La Nouvelle Liberté de Joseph-Francis Sumégné, Rond-Point Déido, [Ghattas, Douala, 2011].

La statue de *La Nouvelle Liberté* représente un personnage de douze mètres de haut, en équilibre sur un globe. Elle est d'abord dessinée, puis montrée par l'artiste et l'association aux chefs traditionnels de Déido. Après leur approbation, Joseph-Francis Sumégné travaille pendant six mois dans le Hall de la Marine, à proximité du Rond-Point. Il assemble les pièces, issues de matériaux de récupération, composant la statue de la *Nouvelle Liberté*. Après trois semaines de montage, vient le temps de la pose qui marquera la fin de la création. A cause de la polémique qu'elle déclenche, l'œuvre restera inachevée. Pour AbdouMaliq Simone, la *Nouvelle Liberté* renoue avec les Doualais, changeant la représentation habituelle de la « liberté ». La liberté peut donc aussi être cette constitution d'objets de récupération, objets de vie hétéroclites qui trouvent une harmonie lors de leur érection. La statue se pose en œuvre monumentale pré-augurant le changement : “*an affirmation of a way of urban life that people had been reluctant, even embarrassed, to affirm ; that recycled and secondhand materials can indeed make up a good life. [...] Douala was not a failed imitation of “real” cities but rather an example of a particular and valued way of making a city*”⁹⁷ (Simone 2004 : 113 - 114).

⁹⁷ Traduction : « L'affirmation d'un mode de vie urbain que les gens ont été réticents, voire même embarrassés, d'affirmer ; qui consiste à dire que le recyclage, et la seconde vie donnée aux objets peut effectivement subvenir aux besoins d'une bonne vie. [...] Douala n'est pas une imitation ratée des « vraies » villes mais plutôt l'exemple d'une manière particulière et estimée de faire une ville. » (Simone 2004 : 113 - 114).

Cependant la *Nouvelle Liberté* est rapidement atteinte par un mal : l'origine de son sculpteur et l'instrumentalisation de sa symbolique. La réception de cette première œuvre mise par Doual'art dans l'espace public est très hostile, et le débat esthétique rapidement instrumentalisé en débat ethnique. Des débats multiples s'attachent à réinterpréter l'œuvre d'art. Pour certaines autorités traditionnelles dualas, l'espace d'implantation de la statue est trop proche du fleuve et de l'espace rituel du traditionnel Ngondo. Pour d'autres l'esthétique de la statue dérange car elle est perçue comme illustrant une présence bamiléké en ville. Ce rejet s'appuie souvent sur une interprétation, inspirée du mythe de la menace anglo-bami. « *Version actualisée du mythe des années 1950-1960 qui prend acte du soutien apporté par les Bamilékés au SDF (Social Democratic Front) et les décrit comme des « envahisseurs », des « fauteurs de troubles » et des « dominateurs » [...] Ce mythe est un marqueur subjectif de l'action sociale. Ces lectures primaires de la réalité produisent et cristallisent une identité parfois floue et des rapports de force simplifiant la notion d'adversaire ou de concurrent, ce qui suscite peurs et fantasmes, sources de violences incontrôlables.* » (Sindjoun 1996 : 63 - 64). Autour de l'implantation de cette œuvre d'art dans l'espace urbain, un débat ethnique instrumentalisé a lieu. « *La dynamique politique au Cameroun, ces dix dernières années, a donné au symbolique un poids considérable.* » (Courade et Sindjoun 1996 : 6). Pourtant, la *Nouvelle Liberté* de Joseph-Francis Sumégné, pose selon lui une simple question : « *Qu'advient-il lorsque l'Afrique posera le deuxième pied et portera le monde à deux mains ?* » Malgré sa contemporanéité, l'œuvre est jugée en fonction de l'origine bamiléké de l'artiste. Très vite, c'est une effervescence de discours tribalistes et racistes sur les "envahisseurs" qui accompagne la mise en espace public de la sculpture.

L'éloignement avec les citoyens participe de la marginalisation sociale des artistes contemporains de la ville de Douala. La mise en exposition soudaine dans l'espace public par l'association Doual'art est autant une chance qu'une épreuve pour Joseph-Francis Sumégné qui sera menacé de mort lors de l'installation de *La Nouvelle Liberté* au Rond-Point Déido. Ces protestations, parfois très menaçantes, révèle des appropriations, des rapports de force et des revendications de la part des citoyens. L'irruption du signe et du symbolique dans les espaces publics ravive des tensions en ville autour desquelles se cristallisent des conflits de mémoire et une quête de légitimité des habitants, des élites urbaines ou des chefferies.

Cette problématique se pose également dans le cas de *l'Arbre à Palabre*, une œuvre présentée lors du SUD 2007. Son histoire permet à nouveau d'illustrer les rapports de pouvoir

dans la ville de Douala. Comme indiqué sur le site internet et le livre publié par Doual'art, l'œuvre de Frédéric Keiff était prévue pour remplacer, sur le site de Bonambappe, le baobab sacré au lieu-dit « Grand Baobab ». Les chefs et notables de Bonabéri ne virent pas cette reprise contemporaine d'un bon œil. Aux questions de profanation d'un héritage, s'ajoutait celle de la visibilité de l'ONG dans l'espace urbain, et donc de la visibilité du lignage Bell dans l'espace des lignages Bonassama et Bele Bele. « *L'arbre à Palabres en fait c'est un cas particulier, parce que l'Arbre à Palabre c'est un arbre qui existait, déjà, c'est un baobab et le baobab chez nous est extrêmement symbolique. [...] Ce Baobab donc n'existant plus, l'artiste a pensé installer là-bas une représentation. L'Arbre à Palabre, on l'a traversé là-bas. Pour que les gens se souviennent que, à cet endroit ici, c'est un baobab, que c'est pour ça que le quartier se fait appeler, Grand Baobab. Mais les autorités traditionnelles en place s'y sont opposées mais en fait c'est quand même les Bell, qui veulent installer ce monument-là chez les Bele Bele qui en fait ne font qu'un. Les autorités traditionnelles qui sont de ce côté, donc qui sont proches des Bele Bele ont dit non. Or c'est les mêmes. Donc finalement ils sont allés derrière Doual'art.* », (Simon, Douala, 2016).

Finalement placé à l'arrière de *La Pagode*, derrière Doual'art, avec l'accord du Prince René Douala Manga Bell, Chef du Canton Bell⁹⁸, l'*Arbre à Palabre* fut l'un des refus essuyés par l'association. Cet épisode illustre la défense du patrimoine par les chefferies et le rôle particulier qu'elles jouent dans les politiques culturelles de la ville de Douala (du refus du chef de Bonabéri à l'adoption par le chef de Bali). Il met en avant la force des rapports de pouvoir qui structurent la ville, notamment des chefs dualas qui refusent ou adoptent l'œuvre. Il rappelle enfin que l'espace public à Douala reste fortement convoité et qu'il est le lieu de relectures à des fins d'appropriation, d'accaparement, de visibilité.

⁹⁸ Le prince René Douala Manga Bell est le père de Marilyn Douala Bell.



Figure 82 : L'Arbre à Palabre, Doual'art.

L'Arbre à Palabre de Bonambappe, finalement placé à Bonanjo, montre la concurrence en termes de visibilité, et la réémergence des territoires, entre chefferies et lignées dualas. Il reste néanmoins cité comme un exemple des bonnes pratiques de Doual'art dans l'espace urbain et figure, sans mention de ces problématiques conflictuelles, dans le livre « Public Art In Africa ».

2.2. Les traces des gouvernements et des résistances en ville

Je traiterai dans cette sous-partie des traces de la guerre d'indépendance camerounaise dans la ville de Douala, à partir de l'exemple d'une sculpture installée au lieu-dit Shell New Bell par l'ONG Doual'art. Le carrefour, très fréquenté, est appelé communément par les chauffeurs de taxi Shell New Bell, du nom de l'ancienne station d'essence qui s'y trouvait il y a quelques années. Cette toponymie ne déroge pas à la règle d'une toponymie commune aux citoyens et le plus souvent sans rapport avec la signification du lieu.

La *Colonne Pascale* est réalisée durant le SUD 2010⁹⁹ par le plasticien camerounais Pascal Martine Thayou. L'artiste est connu internationalement et la réception de l'œuvre, lors du vernissage, rencontre un apparent succès et déclenche de vives curiosités. Néanmoins, cette sculpture contemporaine offerte à la ville par Doual'art, ne fait pas l'unanimité en raison de l'espace investi. Le carrefour Shell New Bell¹⁰⁰ est nommé carrefour des Martyrs par d'anciens

⁹⁹ Festival triennal le Salon Urbain de Douala organisé par l'ONG Doual'art et mentionné ci-dessus.

¹⁰⁰ Du nom de la station-service au Rond-Point. La majorité des espaces publics de la ville de Douala portent le nom de commerces. L'absence de repères historiques dans la toponymie de la ville est remarquable.

soldats upécistes¹⁰¹ qui réclament depuis plusieurs années un monument en mémoire de leurs combats pour l'Indépendance auprès de la Communauté Urbaine de Douala. », (anciens soldats, Douala, 2011). Leur requête n'aboutit pas en raison de la mise à l'écart de leur parti politique et du manque de reconnaissance de la répression française et camerounaise durant cette période. Ainsi, la mémoire se heurte au réinvestissement de la ville par les artistes. L'œuvre d'art devient un symbole inadéquat lorsque manque le processus de médiation avec les habitants en amont de sa mise en place.



Figure 83 : Photographie de la Colonne Pascale de Pascal Marthine Tayou lors du SUD 2010, [Ghattas, Douala, 2011].

¹⁰¹ Créé en 1948, l'UPC est un parti politique qui contribua à la lutte pour l'Indépendance du pays. L'UPC est aujourd'hui considéré comme un parti d'opposition au pouvoir central. Voir le chapitre 6, section 2, sous-section 2.1.

Ici, constituée selon le principe artistique contemporain de l'accumulation, la *Colonne Pascale* présente une pile de marmites qui s'élève jusqu'au ciel. La description de l'association est la suivante : « Totem composé de marmites en émail dont les ménagères se servaient dans le passé pour préserver la nourriture et la boisson, elle sera une ligne dynamique simple et épurée s'élevant dans le ciel, au cœur d'un rond-point animé du quartier de New Bell ». Au cours d'entretiens avec des citoyens, l'appellation donnée à l'œuvre était triple et semble-t-il, symptomatique du processus de réception et d'appropriation de celle-ci. Une première catégorie de personnes, le plus souvent assez satisfaites de cette œuvre, décrivait une « pile d'assiettes », une « tour de marmites » ou une « tour de casseroles » au caractère ludique. « Les marmites sont des instruments de la ville africaine et donc avoir une tour de marmites est un véritable moyen pour exprimer le quotidien des citoyens de cette ville. », (un habitant, Douala, 2011). La deuxième réponse variait entre le manque de conviction quant à l'utilité de « la tour » jusqu'au refus parfois de l'évoquer en tant qu'œuvre. Du côté des habitants interrogés à l'époque, la plupart semblent ignorer l'identité des initiateurs du projet ou le nom de l'artiste. Ils se réfèrent souvent à une action venue de l'extérieur, qu'ils soient exceptionnellement convaincus de l'origine africaine du créateur, « Ce sont les Maliens, c'est typiquement malien », ou que l'artiste soit européen, « C'est un Belge, il est venu pendant la nuit, tout le monde dormait ». La troisième réponse est la seule qui ne se place pas dans un Ailleurs¹⁰² et dans une réinterprétation spatiale. Elle refuse catégoriquement cette implantation qui correspond pour elle à une négation de l'espace vécu et connu. C'est la réponse des anciens combattants du quartier.

L'expression « les anciens combattants » désigne deux groupes de personnes, les anciens combattants de la Seconde Guerre mondiale et les anciens combattants de la guerre d'Indépendance, qui sont oubliés, voire ignorés. Le quartier de New Bell Bassaa est le lieu d'habitation de nombreux combattants Bassaa de la guerre d'Indépendance. Au cours de mes entretiens avec les soldats de la Guerre d'Indépendance et les habitants du quartier, j'ai pu retracer l'histoire du carrefour, autrement connu comme le Carrefour des Martyrs. Ce point central du quartier New Bell Bassaa est le premier lieu d'insurrection de la ville, menée par les combattants de l'UPC contre les colonisateurs français. A l'époque, « les trois mots d'ordre portés par les militants de l'UPC sont simples et martelés aux quatre coins du Territoire :

¹⁰² Voir la note 78 sur l'Ailleurs.

fixation d'un délai pour l'accession à l'indépendance, réunification immédiate des deux Cameroun et élévation du niveau de vie de la population. » (Deltombe, Domergue, et Tatsitsa 2011 : 85). Aux mois de mars et avril 1955, l'UPC déclenche l'insurrection. Un enquêté évoque les faits : « *J'étais enfant, mais je me souviens des têtes coupées, des cadavres en bord de route en allant à l'école. En une nuit, tout a été ravagé, il y avait du sang partout. C'était encore le maquis juste derrière cette zone. Je me souviens très bien.* », (Chef de quartier de Shell New Bell, Douala, 2011). Si lui se souvient, il n'en est pas de même pour les jeunes que j'ai interrogé. Mais comment le pourraient-ils ? Rien ne rappelle les événements, malgré les demandes répétées des combattants de l'UPC pour l'installation d'un monument commémoratif.

Un monument est inauguré pour le Cinquantenaire de l'Indépendance, et a été placé sur la route alors peu fréquentée de Youpwe. Un second monument est érigé sur la route de Bonabéri. L'espace public commémoratif ne correspond pas à l'espace de la trace et de la mémoire. Cette déspatialisation du fait historique fait perdre son sens à la fonction commémorative. Le jour du Cinquantenaire de l'Indépendance, le 1^{er} janvier 2011, les anciens soldats Bassaa upécistes se rendent à Youpwe pour honorer leurs morts. Ils revêtent les habits rouges caractéristiques de l'UPC mais seront chassés et menacés par les autorités. Ils reviennent alors sur le lieu historique, le Carrefour Shell New Bell, où ils se photographient pour immortaliser l'instant. « *On allait poser deux par deux, pour ne pas attirer l'attention.* », (anciens soldats, Douala, 2011). Sur la photo, la sculpture ludique proposée par l'Association Doual'art se dresse derrière les combattants droits et fiers, réduisant la portée de cette commémoration discrète. L'esprit ludique des marmites est ressenti comme un manque de respect envers une histoire déjà trop peu connue.

Diverses œuvres sont régulièrement cassées ou déplacées en fonction des jeux d'acteurs et des rapports de pouvoir, car elles sont au cœur d'une violente négociation de l'espace urbain (Malaquais, 2006). Ainsi, récemment, la statue d'Um Nyobe, leader indépendantiste camerounais et membre de l'UPC, fut détruite par les représentants des chefferies de premier et second degré du centre de la ville de Douala (2018). La notion de patrimoine est donc utilisée dans un contexte où les enjeux de mémoire sont forts, et régulièrement instrumentalisés – entre autres à des fins de captation d'une rente, d'un statut, d'accaparement foncier – et le patrimoine devient le lieu privilégié pour lire le politique en ville. Le temps d'une observation longue et attentive permet de comprendre les liens entre l'art, la ville et les rapports de pouvoir.

2.3. Toponymie et patrimoine

La ville de Douala souffre de l'absence d'une toponymie, de monuments ou de lieux de mémoire en lien avec l'histoire du Cameroun postindépendance (Amougou Mbarga 2013). Ce sont les allers-retours incessants dans l'horizontalité urbaine qui dotent les citadins d'une cartographie mentale si complète. Sans souterrains ni échangeurs, toujours au « rez-de-chaussée », la ville est parfaitement connue. Moyen de transport le plus commun, appartenant presque à l'espace public, le taxi sillonne les zones, à la recherche de clients. Mais les points d'arrêts évoqués correspondent rarement à une référence mémorielle urbaine commune¹⁰³. La plupart du temps, la toponymie employée par les chauffeurs de taxi et les clients est celle de lieux administratifs (Communauté Urbaine, Cour Centrale...), de commerces privés (Mahima (supermarché), Akwa Palace (hôtel)), ou encore d'anecdotes ou de légendes urbaines (Carrefour des Trois Voleurs, Carrefour des Trois Boulangeries). Les seuls toponymes retraçant l'histoire de la ville sont — à l'image des lieux du patrimoine — des noms de personnes ou de lieux allogènes : avenue du Général de Gaulle, Rue de Verdun, Rue Clemenceau ou de personnages de l'histoire duala : Avenue du King Akwa, Rue Douala Manga Bell, Avenue Soppo Priso. De ce fait, la toponymie doualaïse en appelle souvent à l'imagination des habitants.

Le sous-quartier Nylon doit son nom à cette matière qui, à l'image de la terre du quartier, est complètement imperméable. Le nouveau quartier de Denver est nommé ainsi par les habitants en référence au quartier chic américain (répondant le plus souvent à un imaginaire tiré des séries télévisées). Le sous-quartier Texas doit son appellation aux rumeurs le décrivant comme un quartier dangereux et ne répondant à aucune loi, et ainsi de suite... Dominique Malaquais voit dans ces reconstitutions toponymiques une capacité à réinventer la ville par le biais de l'imaginaire urbain. « Le trafic à Douala est régulièrement au point mort. Des quartiers entiers sont bloqués. (...) Confrontés à l'immobilité, les Doualais déploient des trésors d'ingéniosité et trouvent des solutions aussi inventives qu'imprévisibles. L'imagination joue en l'occurrence un rôle fondamental. La ville est le lieu d'un imaginaire porté à l'être par l'aspiration de ses habitants à faire d'elle ce que selon eux, elle pourrait être. » (Malaquais 2005 : 21).

¹⁰³ Soit une toponymie qui utiliserait des référents historiques communs aux urbains.

Le marquage urbain est représentatif de cette volonté de recréer des repères urbains correspondant à l'espace vécu. En février 2011, la rue de l'Union française de Bali est le lieu de performances artistiques. Le *Marché des arts plastiques*, initiative des trois artistes Hervé Yamguen, Stéphane Eloundou et Merlin Tefolo pour aller à la rencontre du public, se tient dans ce quartier. L'appellation « Rue de l'Union française » est rapidement abandonnée pour celle de « Rue Valère Epée », nom du professeur de linguistique doualais y habitant. On constate qu'à Douala, les actions de réappropriation s'expriment parfois via des médias artistiques, ou par l'intermédiaire des artistes : le fait culturel tend à ressurgir et l'importance du fait artistique s'impose.



Figure 84 : Les héros de l'Indépendance du Cameroun. [Ghattas, Douala, 2012.]

Œuvre exposé par Hervé Youmbi pour la première fois durant le *Marché des Arts Plastiques*, rue de l'Union Française à Bali.

Dans la ville de Douala, où les lieux de mémoire sont détournés, occultés et où les politiques de patrimonialisation officielle sont instrumentalisées par des élites urbaines pour sécuriser une place en ville et le foncier, la question de la transmission saisit la majorité des artistes. « *Ce pays a connu une amnésie totale. Il y a eu ces massacres. Nous on a grandi comme la génération sacrifiée. On ne nous a enseigné que la peur. Se taire, ne pas déranger. Moi*

j'étais petit mais je me souviens. Comme ma mère ne nous laissait pas aller dehors. On sentait que les temps étaient graves et qu'il ne fallait pas poser de questions. Et depuis quoi ? Personne ne parle. Je vois les amis de ma génération partir. J'en ai enterré un il y a deux semaines. [...] Moi je regarde mon fils et j'ai mal. Je lui laisse quoi ? J'ai fait quoi dans ce pays qu'il va utiliser ? », (Manga¹⁰⁴, Douala, 2016).

¹⁰⁴ Lionel Manga, conversation informelle 2016, Douala. Écrivain et acteur culturel, Lionel a créé et ouvert l'espace *African Logik* à Yaoundé, un espace précurseur dans la promotion du hip-hop au Cameroun. L'espace fermera sans être cité, reconnu, et sans laisser de traces à l'instar du *Café artistique* quelques années plus tard. Sur le *Café artistique* voire chapitre 5.

Conclusion de la deuxième partie

Les initiatives pour parler du patrimoine sont nombreuses et extrêmement diversifiées. Elles rassemblent une pluralité d'acteurs y cherchant tous un intérêt et elles sont également le lieu de fortes dissonances patrimoniales. Ainsi, les visions du patrimoine peuvent s'exprimer de manière violente lors d'irruption de symbole dans la ville.

Selon mes enquêtes, il faut surtout lire des oppositions politiques entre groupes, et pour l'usage de l'espace. On peut également y voir l'échec de l'État à rassembler autour d'un patrimoine à partir d'une politique culturelle patrimoniale. Pourtant, une danse, une musique sont de forts moments de partage, à condition que cela ne soit pas des instruments de réinstrumentalisation au bénéfice d'un groupe ou d'un individu.

Il faudra donc dans la partie suivante se demander quels modèles de transmission patrimoniale existent et s'adaptent ou non à ses remarques. C'est ainsi que se dessine une patrimonialisation plus informelle, émanant des citoyens.

Troisième partie

Patrimonialisation informelle en contexte autoritaire

Dans cette troisième et dernière partie, j'analyse d'abord la possibilité de produire un discours sur la ville, la mémoire et le patrimoine, ainsi que celle de participer aux patrimonialisations au sein de la sphère culturelle à Douala. J'étudie ensuite le rôle de l'artiste en tant qu'habitant et acteur subalterne de ce "monde de l'art" puis je terminerai en montrant l'évolution "socio-économique" de la scène culturelle, avec l'arrivée de nouveaux acteurs, de nouveaux courants et de nouvelles technologies.

Chapitre 5

Un art de résister ? Marges de manœuvre et mémoire à Douala ¹⁰⁵

« Le pays est devenu sans goût, comme la bouillie qu'on réchauffe. », un habitant, Douala, 2016.

« Ce faisant, nous manquons le terrain politique immense qui existe entre inactivité et révolte, et qui, qu'on s'en réjouisse ou non, constitue l'environnement politique des classes soumises. C'est se centrer sur l'arbre de la politique visible et ne pas voir la forêt qui se cache derrière. »

James C. Scott, 2006, p.28.

Dans ce chapitre, j'étudie d'abord l'intérêt de nombreux artistes pour la production d'un discours sur la ville, et plus spécifiquement sur la mémoire et le patrimoine. Je discute des stratégies mises en place par ces individus pour bénéficier de visibilité et pour partager la place déjà occupée par une élite urbaine dans la réflexion sur l'espace de Douala. Je montre en quoi ces acteurs, instrumentalisés ou non, participent à la production de l'espace.

1. Sortir des murs : la genèse du *Café artistique*

« *Tu creuses les trous des banderoles. Tu portes les chaises. Tu passes devant eux. Les gars te regardent. Ils se disent : « Tu vas même faire quoi ? Les parents lui ont donné quoi ? » Pendant que les autochtones se disent : « Le gars de Yaoundé, il vient battre campagne de quoi ? » Les gars du parti te regardent : « Mets la banderole. Est-ce que c'est un problème d'argent ? » Et même les caïds te regardent. Ils se demandent : « Ah, le gars-là, il a réussi. Il vient même promouvoir son café [Café artistique] ici. »* (Eloundou, Douala, 2015). En 2015, Stéphane Eloundou, artiste plasticien travaillant hors-les-murs à Douala, s'exprime sur les conditions de réalisation de performances, la dimension politique du réinvestissement de l'espace public et les tentatives d'instrumentalisation qu'il soulève. En recherchant une proximité avec un public local et citoyen, les artistes de Douala sortent des murs des galeries dès les années 2000 pour créer des espaces alternatifs en ville et proposer de nouveaux modèles culturels dans l'espace public. Ces pratiques artistiques entraînent l'émergence de micro-territoires, clés de lecture du

¹⁰⁵ Ce chapitre a été rédigé sous la forme d'un article (Ghattas 2018) publié dans le numéro 35 de *l'Espace Politique* après les Journées d'Étude *Appréhender des « situations autoritaires »*. *Lectures croisées à partir du Cameroun et de l'Éthiopie* organisées par Marie Morelle et Sabine Planel en 2016.

mode de gouvernement urbain et de la situation autoritaire qui caractérise le Cameroun contemporain.

La création¹⁰⁶ en 2010 par Stéphane Eloundou du *Café artistique*, à Bali, un quartier central de Douala, répond à des critères nouveaux sur la scène artistique, car il incite à la participation des habitants et des artistes sur le long terme. C'est un lieu informel et autogéré qu'Eloundou qualifie d'installation *in situ*, et qui répond aux critères *outdoors* suivants : « Le plus souvent, l'action dont procède l'objet d'art est initiée par une proposition de l'artiste et non par une commande muséale (ou émanant d'une autre institution de l'art). [...] Cette position d'*outdoors* transforme le lieu en contexte global de l'action artistique. La levée des dimensions matérielles et idéelles du lieu construite dans l'objet d'art s'opère dans un travail, du et avec le lieu. » (Volvey et Houssay-Holzschuch 2007 : 142).

À partir de l'appropriation durant trois ans, par le *Café artistique*, d'un carrefour du centre-ville de Douala, je me demande si les pratiques et discours inédits dans l'espace public peuvent être envisagés dans leur dimension infra-politique comme une résistance citadine (Bayart, Mbembe, et Toulabor 1992) à l'autoritarisme de l'État camerounais.

1.1. Histoire du hors-les-murs dans les quartiers centraux de la ville de Douala

À Douala, dès les années 1990, grâce à des aides internationales qui font de la culture une niche économique pour des élites urbaines reliées aux pays du « Nord », des acteurs de la société civile réinvestissent la sphère culturelle sur le modèle de la galerie. Toutefois, des artistes plasticiens contemporains constatent le gouffre entre leur travail et la réception des œuvres par les habitants, et décident de descendre dans la rue pour aller vers l'espace public. Blaise Bang, Salifou Lindou, Jules Wokam, Hervé Yamguen et Hervé Youmbi se rencontrent au début de ces années, lors d'un recensement au Centre culturel français, et mettent en place un collectif, le *Cercle Kapsiki*, pour « être ensemble et échanger des informations sur notre métier » (Youmbi, Yamguen, Douala, 2015). A partir de 1999, le *Cercle Kapsiki* endosse aussi le rôle d'opérateur culturel et monte, avec Jean- Christophe Lanquetin de l'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg (ESAD), le festival-résidence des *Scénographies urbaines*. Ensemble,

¹⁰⁶ Sur la genèse du *Café artistique* voir le film, *Racine au bord du fleuve*, documentaire, 20 min, version française, sous-titrée bassaa au lien suivant : <http://dai.ly/x1d4ycn>. Auteure : Maia Ghattas.

ils se voient allouer un financement de 80 millions de FCFA pour la réalisation, sur trois ans, des *Scénographies urbaines* qui se tiendront en décembre 2002 - début janvier 2003, dans le quartier de New Bell. Les *Scénographies urbaines* comptent une trentaine d'artistes, dont vingt-six viennent de l'étranger (Malaquais 2008). Pendant trois semaines d'ateliers, les artistes étrangers et locaux échangeront sur place pour créer, et vivront dans la zone circonscrite en auberge ou chez l'habitant. « *Ce qui était magnifique c'est qu'ils logeaient chez les gens. On avait trouvé des familles. C'était une expérience unique pour les uns et pour les autres.* » (Youmbi, Yamguen, Douala, 2015). Le *Cercle* effectue un lourd travail en amont « *avec les autorités, les responsables associatifs, le Délégué de la culture. Tous étaient au courant pour des questions de sécurité.* » (Youmbi, Yamguen, Douala, 2015). Pour Youmbi et Yamguen, les travaux dans l'espace public résonnent avec le quotidien du quartier New Bell dans lequel ils performant. La « cour [du] père de Yamguen » est transformée en lieu d'exposition et de performance, et centralise les activités. Un grand défilé de mode est organisé sur 200 mètres et réunit plus de 500 personnes dont des mannequins, habitantes du quartier. Les artistes du *Cercle* vont jusqu'à louer un espace qu'ils transforment en lieu d'exposition : la *K Factory*, pensée comme un laboratoire interactif. Leur rôle est important puisqu'ils créent et proposent des performances pour et avec le lieu, et les *Scénographies* sont un succès concernant « le savoir-faire et ce faisant, le gain en autonomie, sans parler des synergies qui se sont développées entre habitants du quartier et plasticiens invités. » (Malaquais 2008 :86). Ce travail constitue un premier jalon dans la professionnalisation des artistes (montage de dossiers pour réaliser des festivals, des résidences, une exposition ou un évènement par eux-mêmes).

Entre 2000 et 2010, les artistes commencent à mettre en œuvre des stratégies pour vivre de leur art, c'est à dire partir à la conquête d'un public, créer un marché, proposer d'autres lieux d'échanges. En 2001, le plasticien Koko Komégné, l'un des doyens des artistes plasticiens contemporains de Douala, réinvestit un immeuble abandonné dans le quartier central de Bali et, sous le nom de *Squat'art*, propose des ateliers durant deux semaines (figure 85). Bien que n'étant pas un mouvement proprement hors-les-murs, puisque *Squat'art* se déroule dans un immeuble, l'action est locale, et, contrairement aux initiatives du *Cercle Kapsiki*, elle n'est pas financée par la coopération internationale. Elle est donc également importante pour la genèse de ce mouvement hors-les-murs qui grandira et évoluera dans les quartiers centraux de Douala. En 2010, le *Café artistique*, lieu créé autour d'un salon de coiffure, se développe sur l'espace d'un carrefour au cœur du quartier de Bali.



ATELIER "SQUAT'ART" TWO

HOMMAGE A KOOU EYANGO

Du 04 Au 17 Février 2002

Quartier Deïdo - Douala

A l'Attention de Monsieur

Objet: Lettre d'information

Nous avons le plaisir de vous informer que la manifestation **SQUAT'ART TWO** en hommage à notre regretté confrère **Kouo Eyango** aura lieu du 04 au 17 Février 2002 au quartier Deïdo dans le site abritant son ancien atelier.

Nous avons choisi ce site compte tenu de son architecture de type colonial, du caractère piéton de la rue et de sa charge historique.

Vu le caractère particulier de ce **SQUAT'ART TWO** qui est avant tout un hommage, nous avons le plaisir de vous donner ci-dessous le programme complet ainsi que les modalités d'ordre pratique :

- l'Atelier débute le 04 Février 2002 à 15 h précises par un recueillement solennel dans son atelier suivi d'un mot de bienvenue.
- 16 h Début de créations.
- Les artistes sont libres de choisir leur thèmes.
- Chaque participant vient avec son matériel étant donné que les œuvres seront réalisées sur place.
- Les frais de transport, d'Hébergement, de Restauration et autre sont à la charge du participant.
- Une cotisation de 10. 000 fca est obligatoire pour assurer les frais d'intendance.
- Chaque artiste est libre de choisir son mode d'expression.
- l'Atelier étant ouvert au public tout artiste est tenu dans l'obligation de communiquer avec celui-ci.
- En cas de perte, vol ou détérioration, le comité d'organisation décline toute responsabilité.
- Le 05 Février à 17 h, entretien avec la presse sur le site.
- La confection d'affiches, banderoles, l'éclairage et autres feront l'objet d'une recherche de sponsoring
- Le Vernissage de l'exposition aura lieu le samedi 16 Février à 16 h et le décrochage le lundi 18 Février.
- Pour tout versement et autres renseignements complémentaires, contacter l'administrateur délégué et trésorier, Mr KANGANYAM Viking donc l'atelier est situé à Mobil BONAKOUAMOUANG face garage technique auto. Tél : 987 87 55.
- Un prélèvement de 10% sera retenu sur toute œuvre vendue et reversé à la famille du défunt.
- Un prix spécial Kouo Eyango sera décerné à un artiste de notre choix.

La date limite d'inscription est fixée au lundi 28 Janvier 2002.

- La participation à cet atelier suppose l'acceptation de ce règlement

Dans l'espoir de rehausser l'art dans notre cité, nous comptons sur votre adhésion à la dite manifestation. Veuillez recevoir d'avance nos salutations distinguées.

Le Coordinateur

KOKO KOMEGNE



Figure 85 : Lettre d'information pour Squat'art 2.

1.2. Les conditions d'implantation du Café artistique

Comme nous l'avons montré dans la première partie de cette recherche, avant d'être un quartier urbain, Bali, situé dans le centre de Douala, est un village duala dominé par le lignage Bell. Pour les raisons historiques évoquées plus tôt, la chefferie Bell est l'une des chefferies les plus influentes de Douala. Le prince René Bell est le petit-fils de Rudolph Douala Manga Bell, figure majeure de la résistance à l'expropriation des terres par les colonisateurs sur le plateau Joss¹⁰⁷. Chef de premier degré, il exerce une influence très forte dans la ville entre 1966 et 2013 et laisse sur le trône son fils, Jean-Yves Douala Bell. De 1995 à 2010, le salon de coiffure de Stéphane Eloundou, activité informelle installée en bordure de route au cœur de Bali, est détruit trois fois par la Communauté Urbaine pour utilisation irrégulière de la chaussée. Lors de chaque casse, le coiffeur distribue ses affaires et reconstruit un salon à un angle différent du carrefour. Devenu coiffeur du Prince René Bell, il entre sous la protection de ce dernier, fêré d'art, qui demande qu'on ne touche plus son kiosque (figure 86).

¹⁰⁷ Sur l'histoire de la résistance de Rudolph Duala Manga Bell à la colonisation allemande voir chapitre 2, section 1, sous-section 2.

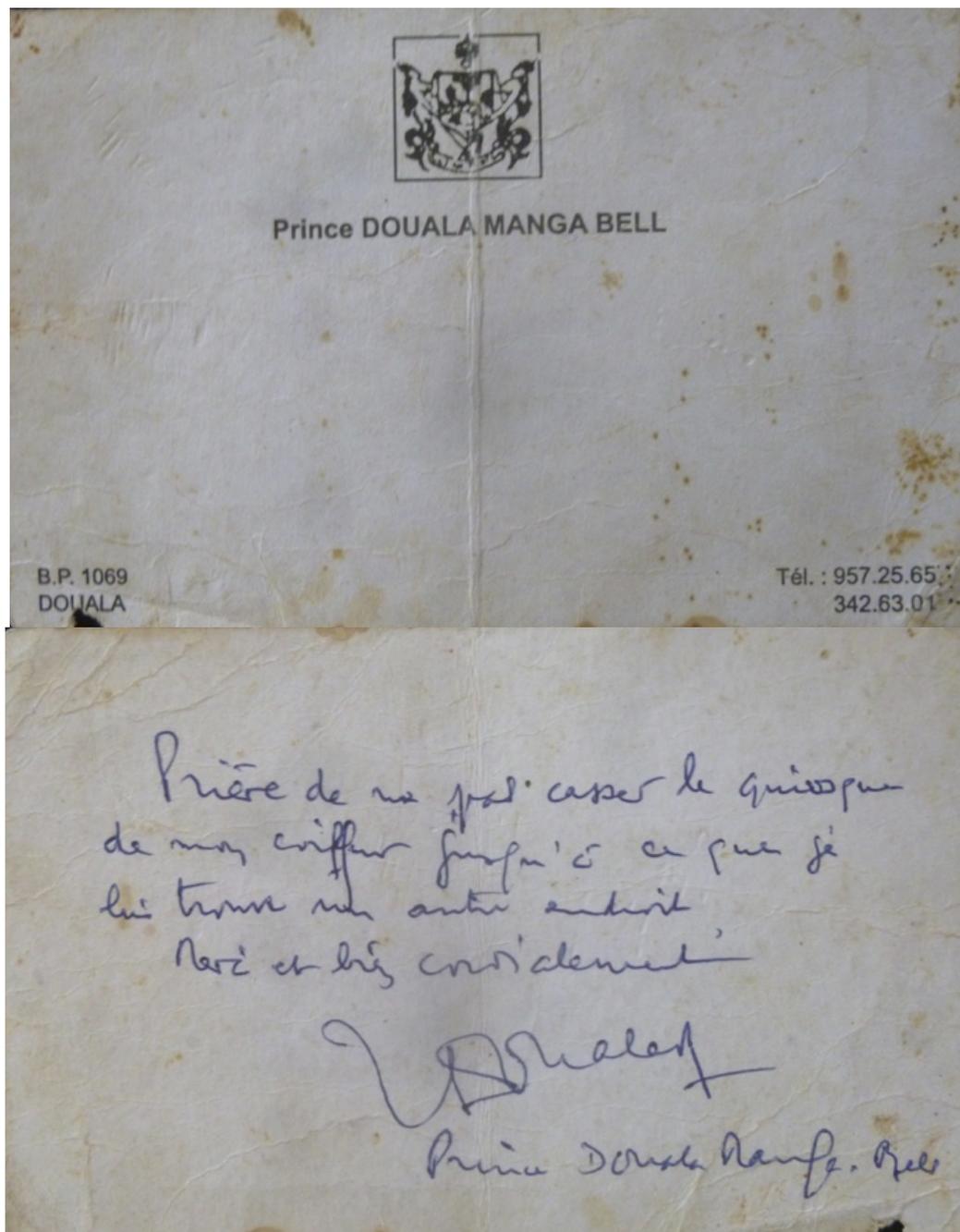


Figure 86 : Lettre (recto-verso) rédigée par le Prince René Bell.

La lettre stipule « Prière de ne pas casser le kiosque de mon coiffeur jusqu'à ce que je lui trouve un autre endroit. Merci et bien cordialement. Prince Douala Manga Bell ».

C'est à partir de ce soutien que l'activité change de forme. Eloundou peint déjà depuis plusieurs années lorsqu'il décide de rassembler des artistes autour de son salon de coiffure pour encourager l'échange et la création artistique. Il qualifie ce lieu d'installation urbaine, l'espace en lui-même étant un médium avec lequel il travaille, et il décide de mettre en place des projets culturels dans les rues attenantes au *Café artistique*. Autour du salon sont posés des tabourets ainsi que des souches d'arbres : chaque soir, artistes et habitants viennent s'y asseoir pour échanger (figure 87). Eloundou explique en 2011, à l'occasion d'une conversation informelle,

que ce quartier, « *de par son histoire particulière, sa résistance, est particulièrement propice à accueillir une activité culturelle* ». L'espace devient très fréquenté par une population mixte. S'y installent des expatriés, des habitants du centre venus flâner, des habitants de la périphérie attendant la fin des embouteillages pour rentrer chez eux et des vendeurs de rue. Deux raisons principales expliquent cette fréquentation très diversifiée : le prix modique des consommations (300 francs CFA, environ 0,45 centimes d'euro), l'accessibilité du lieu (activité en plein air en centre-ville), et surtout la construction d'un discours sur un lieu en évolution, à s'approprier par tous. La position géographique du *Café artistique* dans un quartier central de la ville et son ouverture aux propositions de projets, vont en faire un lieu de rencontre d'une multitude d'acteurs du monde de l'art (Becker 1982). L'espace devient une scène qui accueillera, ponctuellement, entre 2010 et 2013, plusieurs éditions de festivals et, régulièrement, des lectures et des concerts. Les festivals sont développés par des collectifs d'artistes et s'appuient, entre autres, sur les financements issus des ventes de boissons chaudes et des soutiens par un petit mécénat de clients et de connaissances appelés par les artistes des « amis de l'art ».

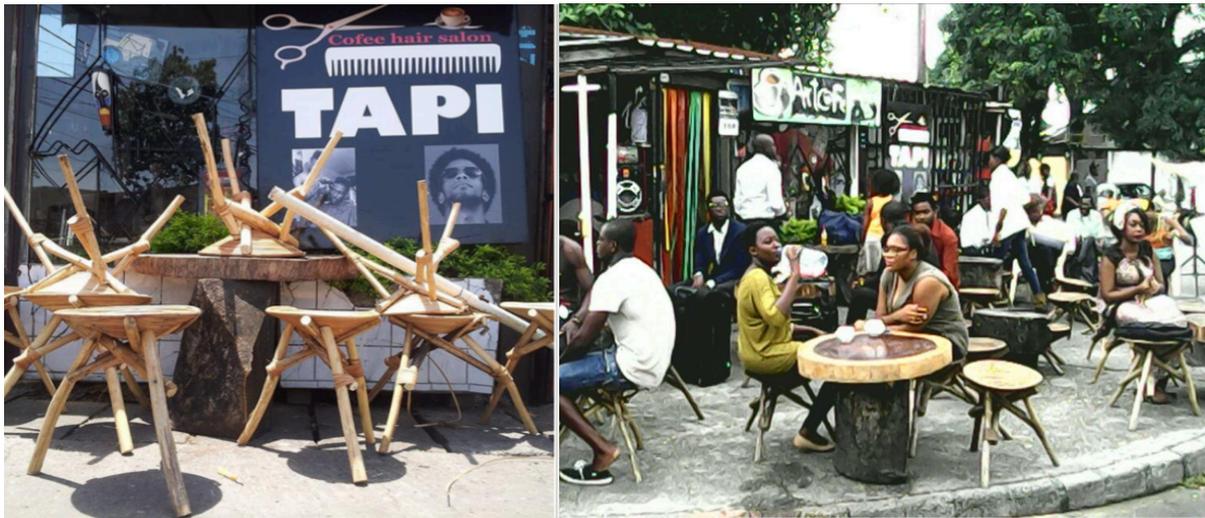


Figure 87 : Photographies prises au Café artistique, au lieu-dit Ancien Secrétariat Bali, [Eloundou, Douala, 2013].

Au fur et à mesure, le succès du lieu permet des aménagements tout le long du trottoir : l'espace est régulièrement nettoyé, le *Café* est décoré et repeint et il s'agrandit d'un espace sous auvent avec des bancs et des séparations de bois permettant l'exposition de tableaux et de dessins. Le carrefour est de plus en plus fréquenté. Pour pouvoir y performer et y organiser des festivals, Eloundou entretient les lampadaires publics, et les événements du *Café artistique* apportent des éléments de scénographie temporaires : peintures murales, bancs et patins en

exposition. Le quartier bénéficie de cette fréquentation et la rue est de nouveau appelée « rue de la joie de Bali »¹⁰⁸, toute une économie informelle se développant avec la création d'une filière de restauration, de vente de cigarettes, etc. L'espace réinvesti par le biais de pratiques citadines quotidiennes pendant trois ans permet de questionner les possibilités d'association ou de mobilisation (Pomerolle, 2008) à Douala.

1.3. Performer dans l'espace public ?

Le premier festival développé au *Café artistique* est le *Marché des Arts Plastiques*, une exposition de peinture dans la rue pendant trois jours, initiée en 2010 par trois plasticiens, Hervé Yamguen, Stéphane Eloundou et Merlin Tefolo. « *La première édition, on l'a réalisée avec rien si ce n'est le soutien des amis de l'art. Pour la seconde on avait 50 000 FCFA.* » (Eloundou, Douala, 2013). Lors de la troisième édition, le Délégué de la culture et différentes autorités de la ville, dont la chefferie Bell, viennent assister à l'évènement. Ce dernier compte désormais la participation de l'école des Beaux-Arts de Mbalmayo (figure 88) mais également d'artistes d'autres disciplines, comme des chanteurs, slameurs et gens de théâtre venant soutenir bénévolement l'initiative. « *C'est vrai que ça a été difficile de commencer avec un simple concept. Il a fallu gagner la compréhension puis l'adhésion des gens. Quand tu décides d'organiser sans être une véritable structure on ne te donne pas tout de suite de crédibilité ou de soutien.* » (Eloundou, Douala, 2013). Les artistes s'investissent de plus en plus dans ce lieu et renforcent leurs logiques d'action en réseau pour la promotion des activités artistiques. « *En fait quand un chanteur prépare son concert, il va chercher un plasticien pour la scénographie, il va chercher un danseur pour la chorégraphie, il cherche un infographiste pour les affiches... Du coup aujourd'hui c'est comme une toile d'araignée, on est très lié...* » (Abomba, Douala, 2013). L'acquisition de multiples compétences se fait au fil des projets et dans une logique participative entre artistes. Avec chaque initiative, l'artiste est amené à développer un nouveau pan disciplinaire pour s'adapter et voir son projet aboutir. « *On n'aura pas les moyens de constituer une grande équipe. On souhaite que chacun puisse s'adapter. Par exemple, les*

¹⁰⁸ L'appellation « rue de la joie » évoque les espaces de vie nocturne où l'on retrouve des restaurants, des boîtes de nuits et des cabarets, ainsi que toute une activité nocturne liée à l'attractivité et à l'économie de ces lieux (restauration de rue, petits métiers). Suite à différents événements (notamment les émeutes de Déido en 2011 qui ont opposé violemment les jeunes du quartier Déido aux motos-taxis cf. chapitre 3, section 2, sous-section 2.3.), les chefferies ont pu imposer des couvre-feux, interdisant toute activité nocturne. Une « rue de la joie » n'est donc pas pérenne et dépend d'une tolérance politique dans l'espace public, comme des pratiques des habitants.

musiciens doivent prendre une petite formation d'ingénierie son. Qu'on puisse tout faire nous-mêmes. » (Abomba, Douala, 2013). C'est aussi dans ce cadre que s'organise à partir de 2012 la fête de la musique *Zik'mu, la musique en mutation*, qui permet de soutenir les artistes musiciens dans cette nouvelle volonté d'initier des événements eux-mêmes. À l'occasion de la fête de la musique, Stéphane Eloundou, Louise Abomba (organisation d'évènements, communication, lecture chantée) et Marsi Essomba (chant, slam, arrangements musicaux) décident de « dépanner la culture »¹⁰⁹ au Cameroun. À cet événement, ils ajoutent des ateliers de formation ; « *Zik'mu se donne pour mission de professionnaliser les artistes musiciens ou chanteurs. Nous proposons des ateliers, des masters class pour promouvoir l'art de la scène et produire des spectacles live de qualité. [...] Au fur et à mesure des éditions, nous avons vraiment voulu accompagner l'artiste de la production à la diffusion. En fait nous voulions mettre en place des mécanismes qui rendent possible la professionnalisation de l'artiste et sa prestation sur scène dans un contexte où tout est fait pour que cela soit impossible.* » (Abomba, Douala, 2013). En effet, *Zikmu* a été un tremplin révélant chaque année de nouveaux musiciens et leur permettant de performer devant des managers ou directeurs de centres culturels : des rencontres permises par l'ampleur du réseau développé au *Café* pendant trois ans.

¹⁰⁹ Ils portent des casques de chantier et développent un discours critique sur le ton de l'humour sur leur rôle de dépanneurs des politiques culturelles nationales (figure 87).



Figure 88 : Photographies du *Marché des Arts Plastiques*, [Ghattas, Douala, 2013].

Réinvestir la rue : techniques de réappropriation de l'espace public. En haut à gauche, Stéphane Eloundou réalise la scénographie du festival *Zik'mu* avec de l'huile d'arachide sur le sol. En haut à droite, le *show painting* collectif lors du *Marché des Arts Plastiques*. En bas à gauche, les « totems », sculptures éphémères utilisées pour bloquer les rues du carrefour lors des événements au *Café artistique*. En bas à droite, la performance des élèves de l'École d'art de Mbalmayo lors du *Marché des Arts Plastiques*. L'utilisation de la craie est une autre technique pour les scénographies d'événements hors-les-murs.

Les artistes réadaptent leurs conceptions de l'entrepreneuriat culturel au fur et à mesure des expériences et cherchent à créer par eux-mêmes des modèles culturels pour servir leur discours et leurs préoccupations. « *Tu fais ça parce que tu veux voir les choses arriver. Et au bout d'un moment tu t'aperçois que c'est un métier* » (Abomba, Douala, 2013). Si leurs projets sont précaires, les organisateurs deviennent de plus en plus incontournables en tant qu'acteurs du monde de l'art. On observe parfois un nouveau mouvement se dessiner : les directeurs d'institutions culturelles vont chercher les artistes au *Café artistique* ; les galeries et centres font de plus en plus appel à ces mêmes artistes pour les aider en free-lance au sein de leurs structures. D'une certaine manière, on peut y lire une réussite de la transmission d'un enseignement artistique hors des institutions. Entre 2010 et 2013, l'informalité du statut du lieu et l'absence de titre foncier n'empêchent pas sa reconnaissance et sa légitimation par des ententes, des partenariats avec des institutions locales, nationales et internationales.

Reconnaissance de la chefferie et de certains « grands »¹¹⁰ de Douala, mais également reconnaissance du lieu par les autorités administratives et politiques. Divers acteurs institutionnels assistent aux événements : Délégué du Ministre de la Culture pour la région littorale, Préfet, agents de la Communauté Urbaine de Douala, etc. Des partenariats se nouent : participation des Beaux-Arts de Mbalmayo, visite du *off* du festival international le *Salon Urbain de Douala* de l'association Doual'art, passage du *Tét'Ekombo*¹¹¹ de la chefferie Bell. La Communauté Urbaine pose en 2013 une plaque signalétique indiquant l'emplacement du *Café artistique*. Cet événement est vécu comme un moment important pour les initiateurs du *Café* qui y voient une reconnaissance par les autorités publiques et une formalisation de leur occupation de l'espace. Cependant, il ne s'agit que d'un pan du jeu entre le formel et l'informel, le laisser-faire et l'instrumentalisation, les pratiques de résistance et les formes de coercition qui réguleront l'espace du carrefour pendant trois ans.

2. Les conditions de maintien d'une scène en centre-ville

2.1. Stratégies d'accès à l'espace public

La particularité du *Café artistique* en tant qu'espace hors-les-murs tient au fait qu'il a ouvert presque tous les soirs pendant un peu plus de trois ans¹¹². Cette constance est une première pour un espace culturel de ce genre, informel et autogéré. Le lieu souffre dans ses débuts de l'image négative de l'artiste dans la société camerounaise, caractérisé comme un fou ou un fumeur de chanvre (image associée au port des rastas). La fréquentation d'abord faible des citoyens augmente rapidement grâce à une médiation et à une communication quotidienne sur le rôle social des artistes. Durant les premiers mois, les clients, amis ou artistes se font "rafler" [embarquer dans des fourgons de police] fréquemment. Les initiateurs de projets artistiques au *Café* doivent constamment négocier leur présence dans la rue. Stéphane Eloundou, habitué des démarches de réappropriation de l'espace public, témoigne du travail de médiation en amont. « *Il y a trois forces à qui tu demandes l'espace. Tu as l'État, ici la CUD*

¹¹⁰ Voir note de bas de page n° 64.

¹¹¹ Le *Tét'Ekombo* est une manifestation mémorielle duala. Il s'agit ici du passage du cortège de la chefferie Bell et de son arrêt au *Café artistique* le temps d'une performance en 2013.

¹¹² Hors période de festival, le *Café artistique* ouvrait tous les soirs (sauf le lundi) de 18h à minuit / 2 heures. Cette temporalité nocturne est aussi l'une des conditions qui permet le maintien d'un espace artistique informel, autogéré et qui rassemble jusqu'à trois cents personnes dans un carrefour en plein centre-ville.

où tu déposes des dossiers. Tu leur demandes l'autorisation. Il y a les chefs, ici la chefferie centrale à qui tu demandes l'adoption. Et il y a les jeunes du quartier et les caïds à qui tu demandes l'adhésion. Si tu n'as pas ces trois conditions réunies, tu n'as pas de projet. Ça ne passera pas, ça peut même être dangereux ! » (Eloundou, Douala, 2013). Il évoque l'espace du carrefour de Bali comme un espace à se réapproprié par tous, mais qui nécessite une médiation et beaucoup de diplomatie pour en concilier les usagers « *comme une toile dont il faut constamment harmoniser les couleurs, et dont je serais le pinceau.* » (Eloundou, Douala, 2013).

Pour pouvoir maintenir le *Café artistique* en bordure de route, Eloundou paye au propriétaire de la maison attenante un loyer de 30 000 FCFA par mois (environ 45 euros). Ce loyer lui permet d'occuper le trottoir et de se connecter aux services nécessaires à l'activité – vente de boissons, concerts, etc. : il « puise » l'eau et « pique » l'électricité chez le propriétaire [branche les câbles sur le compteur du propriétaire]. Le loyer évolue entre 2010 et 2013 et connaît une augmentation en fonction du succès et des gains estimés par le propriétaire pour l'occupation de son trottoir. Le rapport à « l'autochtonie » (Geschiere, 2009) est un élément majeur de la négociation pour l'espace et pour son appropriation. Le gestionnaire du lieu, qui en revendique l'ouverture pour tous, entretient de bons liens avec les populations autochtones – notamment avec la chefferie du canton Bell. Néanmoins, le maintien et la sécurité de l'activité nocturne du *Café* dépendent de l'instauration d'un dialogue et souvent d'une pratique corrompue (*tchoko*¹¹³ entre 1000 francs CFA et 500 francs CFA - environ 1,50 et 0,76 centimes d'euro -, tasses de café offertes). Eloundou se lie ainsi d'amitié avec plusieurs responsables des forces de l'ordre. « *Oui, c'est une amitié. Très souvent ça commence par ça. Tu t'achètes une considération. D'abord tu offres une tasse, un café. Puis dans les discussions, on [les policiers] comprend aussi l'aspect social. Et les autres considérations suivent.* » (Eloundou, Douala, 2013). L'activité est donc lucrative pour un ensemble de personnes, des pouvoirs publics en passant par la communauté locale ainsi que pour la jeunesse du quartier. « *En fait quand tu vois les gars s'asseoir là. Le balayeur*¹¹⁴ *et tout ça. Il sait ce qu'il fait. Lui son problème c'est qu'il veut boire sans payer. Mais si tu lis derrière sa conduite, tous les soirs, il t'offre la sécurité. C'est la même chose pour les autres. Ils te disent « non ça va aller, ça ira... » En fait ils t'offrent la sécurité.* » (Eloundou, Douala, 2015).

¹¹³ Argot issu du camfranglais pour désigner la « petite » corruption quotidienne et systématique.

¹¹⁴ Surnom donné à un jeune du quartier qui fredonne très souvent la chanson *Le Balayeur* de Tiken Jah Fakoly.



Figure 89 : Racines, dossier déposé par Mauro Lugaresi et Stéphane Eloundou pour le SUD 2013.

Sculpture urbaine Racines : l'œuvre représente un arbre. La canopée est constituée de panneaux solaires, le tronc permet lui de recycler les eaux usées. Les porteurs du projet proposent d'en faire un abri avec du mobilier urbain et une borne wifi.

Cette volonté d'aménager, de sécuriser et de marquer l'espace du *Café artistique* est aussi visible avec l'œuvre d'art *Racines*, qu'Eloundou, en collaboration avec l'architecte italien Mauro Lugaresi, propose d'installer devant le salon de coiffure en 2013. L'œuvre est une sculpture en matériaux divers représentant un arbre de plusieurs mètres (figure 89). L'artiste est particulièrement sensible à la symbolique de l'arbre. Dès notre première rencontre en 2011, Eloundou parle de son intérêt pour les arbres, évoquant aussi bien un attachement au paysage de la région de son enfance qu'un symbole dont il tire une inspiration et une philosophie. Ses préoccupations, qu'il qualifie d'écologistes, sont retranscrites dans ses toiles mais aussi au *Café*, puisque l'espace est construit en matériaux locaux. L'artiste récupère des troncs et des souches d'arbre pour constituer les tables et les assises du lieu. Il ramène des tabourets du « village »¹¹⁵ et propose de recréer le lien entre l'urbain et le rural, action qu'il qualifie de « rurbanisation » (Eloundou, 2011, Douala). Pour lui, le lieu représente une « pépinière » de projets. *Racines*, qui

¹¹⁵ Il ramène des tabourets d'un village proche de Yaoundé. Les tabourets sont fabriqués par un frère du sous-préfet de Douala 1^{er} et ce dernier, les reconnaissant, prendra également l'espace sous sa protection.

ne sera pas retenu pour le *Salon Urbain de Douala*, s'inscrit donc dans l'esthétique développée par l'artiste et constitue un abri pour les clients. Un système permet de récupérer l'eau de pluie et répond à ses préoccupations écologiques. Enfin, cette sculpture finalise le *Café* en tant qu'installation *in situ*. L'œuvre est une sécurité à deux niveaux. Lorsque Eloundou soumet le dossier à la chefferie et à la Communauté Urbaine, il cherche à faire reconnaître son espace auprès des institutions. À la chefferie, il peut expliquer que, si l'arbre est le symbole de son travail depuis plusieurs années, c'est également un hommage à Rudolph Duala Manga Bell et Ngozo Din - qui furent pendus à un arbre. À la Communauté Urbaine, il défend une œuvre s'inscrivant dans une logique de viabilisation du quartier, un projet qui ajouterait à la visibilité de la ville (œuvre parrainée par le SUD), tout en respectant la dimension écologique et les discours sanitaires de la CUD depuis la nomination du Délégué du gouvernement Fritz Ntoné Ntoné. L'artiste soumet donc un projet contemporain pouvant répondre à plusieurs critères d'adaptation à l'espace (à l'histoire, à la mémoire et à l'utilisation actuelle du lieu). En jouant sur les référents culturels, il propose une œuvre à même de sécuriser le *Café artistique* et de répondre aux attentes du pouvoir central et du pouvoir local. Néanmoins, le projet, déclaré inadapté à l'espace (utilisation irrégulière de la chaussée), est refusé. La mort du Prince René Bell en 2013 continue de fragiliser le lieu.

2.2. Enjeux de la production d'un discours politique en ville

« *J'ai ouvert ce lieu, explique Stéphane Eloundou, parce que je ressentais un besoin fort, dans la ville, en termes d'expression artistique et je me suis retrouvé avec un groupe d'artistes qui avait les mêmes préoccupations que moi, je veux dire en ce qui concerne le patrimoine.* » S'il est à l'initiative du *Café*, il en refuse la propriété : « *C'est un concept en fait, une installation. Ça ne m'appartient pas, ça appartient à tous.* » À Bali, et pendant trois ans, cette approche semble avoir porté ses fruits, selon le témoignage d'un habitué du lieu. « *Tu sais ça a un nom chez nous. Le djaoulérou¹¹⁶. C'est comme ça qu'on appelle ça. C'est quand tu es chez toi le soir. Et quelle que soit la personne qui vient, même si elle n'a pas les do. Elle sera toujours la bienvenue. On va lui servir un thé. On reste là à parler, à échanger les nouvelles. C'est ça le djaoulérou.* », (un habitant, Douala, 2015.) Ainsi, le *Café artistique* s'illustre dans les commentaires de ses habitués par sa capacité à proposer un modèle de réappropriation de

¹¹⁶ D'après la thèse « Vivre et exister à Yaoundé » de X. Durang, le *djaoulérou* est le singulier de *djaoledje*, du haoussa *zawre*, et signifie « le salon des hommes ».

l'espace urbain. Pendant plusieurs années, Eloundou est rejoint dans ce travail de réinvestissement et de médiation culturelle par d'autres artistes. Un groupe de jeunes danseurs, les *Kunde*, l'accompagne lors de chaque évènement proposé au *Café* entre 2010 et 2013 (figure 91). Le terme "Kunde" signifie « indépendance » en langue *bassaa* et rappelle l'histoire des luttes pour l'Indépendance entre 1945 et 1960. L'exigence de liberté des indépendantistes, et notamment du parti de l'Union des Populations du Cameroun, (UPC), donnera lieu à une répression sanglante menée par la France, puis par le gouvernement du premier président, Ahidjo. L'évocation de l'histoire de cette guerre est interdite dans l'espace public jusque dans les années 1980, et reste aujourd'hui en grande partie taboue. « La violence armée fait partie des images qui sont restées de la période du Nkaà Kunde [Lutte pour l'Indépendance] ; ces images agissent comme un facteur dissuasif et contribuent à accentuer le caractère traumatique de cette période historique. » (Bayart, Mbembe, et Toulabor 1992 : 221).

Les performances qu'Eloundou et ses compagnons proposent, leurs danses et leurs discours, amènent à repenser les questions de mémoire hors des cadres institutionnels et dans une optique de transmission dans l'espace public. Dans le même temps, l'utilisation de l'autodéfinition bantou par le groupe *Kunde* montre la volonté des danseurs de dépasser les instrumentalisation de la question ethnique et de performer pour tous : « *Je ne pourrais pas dire que nous sommes nés avec ce que nous connaissons, mais je ne pourrais pas aussi dire que nous ne sommes pas nés avec, parce que ... nous sommes nés auprès de nos grands-parents, qui déjà étaient des très grands bantous, qui sont des bantous en fait. [...] Et nous aussi en grandissant auprès d'eux, on a eu la chance de pouvoir soit toucher aux instruments, soit apprendre à chanter ce qu'ils chantaient et eux aussi ont eu le courage de nous transmettre ce qu'ils chantaient. Quand on parle de transmission, d'aucuns diront, penseront transmission mystique ou morale même, nous nous parlerons de transmission morale, malgré que le reste est caché derrière. Donc nos grands-parents, c'était des gens qui connaissaient beaucoup de choses, parce que en fait, les messages ou certaines histoires étaient transmises par des musiques donc s'il fallait nous rappeler un ancêtre, il y avait un morceau qui parlait de lui et ça nous expliquait qui il était en fait.* » (Ngouma, membre du *Kunde*, Douala, 2013). Par leurs danses, les *Kunde* produisent un discours politique au cœur de l'espace public, sous la forme d'une performance dansée, d'un texte caché (Scott 2009). Le contrôle de la parole politique échappe donc en partie à la sphère gouvernementale lorsque celle-ci se manifeste sous des « formes de résistances déguisées, discrètes et non déclarées qui constituent le domaine de l'infra-politique » (Scott 2006) et permet de contrer les non-dits et les interdits historiques. « *Tu*

vois, c'est comme la peinture, ça se lit. C'est comme un tableau. Avec un choix de travail d'équipe. Cela peut symboliser la communauté dans une localité. On s'accorde pour faire des choses, pour creuser, pour faire un pont. [...] Je me dis, partout dans le monde on a été un moment dans la dépendance, à moins que je ne me trompe... Et puis c'est les dépassements de soi, pour sortir de soi, pour faire des choses, de nouvelles choses. Et ça, c'est bien parce que c'est des repères, quand je vois un truc comme ça c'est que, tu ne peux imaginer... je me pose des questions. À cette époque, aujourd'hui, quels peuvent être les freins ? » (Eloundou à propos de la performance des *Kunde* au *Marché des Arts Plastiques*, Douala, 2011.) Cette interprétation de la danse des *Kunde* révèle la capacité d'une telle performance artistique à interroger les spectateurs sur leur quotidien. Des démarches comme la leur, des lieux comme le *Café artistique*, proposent de ramener des modes de transmission (figure 90) ruraux¹¹⁷ en ville et de construire une histoire urbaine commune et globale autour d'un espace alternatif inédit.

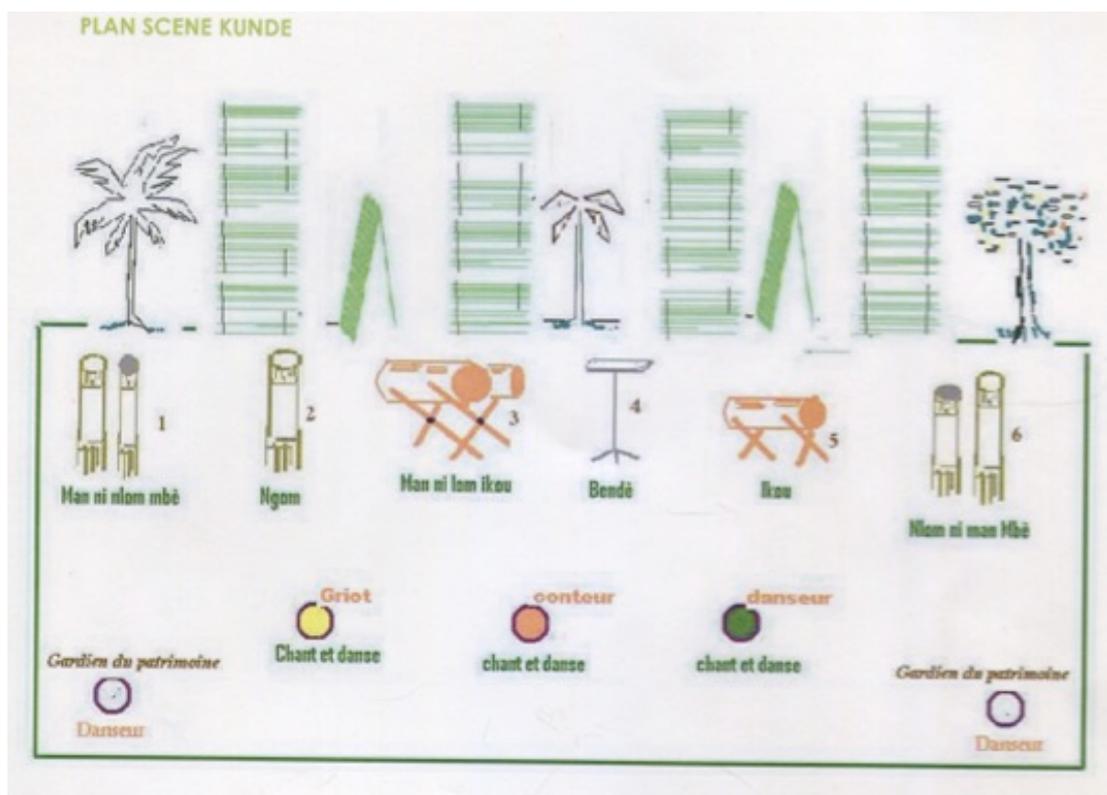


Figure 90 : Plan de scène *Kunde*.

Source : Dossier artistique des *Kunde*.

¹¹⁷ Selon l'évocation des artistes, les villages et espaces ruraux avaient des systèmes de transmission et de vivre-ensemble. Il ressort de cette recherche que les artistes veulent recréer des lieux de partage, inspirés de ces modèles idéalisés (cf. le *djaoulérou*).

L'impossible réappropriation de l'espace public va de pair avec l'énonciation d'un discours en public sous la forme discrète du texte caché, (Scott 2009) permettant de contrer les non-dits et les interdits historiques. « En effet, dans ces jeux d'acteurs, l'espace joue un rôle essentiel : il sert de support aux discours, il permet la production de « lieux de mémoire » (Nora 1984), il est aussi l'enjeu très souvent parce que ce qui est en question c'est le droit d'usage de l'espace. Tout se passe comme si la question centrale devenait d'interprétation et d'adaptation au changement. Une compréhension géographique du changement urbain et des réactions citadines face à lui est donc un enjeu scientifique majeur, d'autant que partout dans le monde, les efforts de reconquête de mémoire par certains groupes sociaux jusqu'à présent écartés des processus de patrimonialisation témoignent de plus vastes rééquilibrages qui affectent la balance des pouvoirs en ville. » (Gervais-Lambony 2012).

La réflexion commune sur la transmission et la pluralité des discours affectifs au passé permettent la création d'un espace mémoriel commun au sens de David Harvey : « Time is always memorialized not as flow, but as memories of experienced places » (Harvey, 1990 *in* Gervais-Lambony 2012). Les lieux de parole, matérialisés par des moments et des gestes artistiques, permettent une co-construction mémorielle remettant en cause la réécriture de l'histoire nationale par le gouvernement central. « La nostalgie, en d'autres termes, est toujours à envisager au pluriel, en étant attentif à la manière dont elle se diffracte socialement. D'autre part, elle est toujours une opération qui brouille, plutôt qu'elle n'ordonne, le rapport passé – présent - futur : elle appelle nécessairement une réflexion plus large sur le croisement des temporalités qui caractérise l'expérience affective du temps en Afrique. » (Lachenal et Mbodj-Pouye 2014 : 13-14).

Ce qui semble se jouer ici, c'est la tension entre le *nostos* et l'*algos*. « Le mot nostalgie nous vient de deux termes grecs : *nostos*, retour et *algos*, souffrance. [...] [La nostalgie « restaurative »] appelle au retour vers le passé : elle est liée aux projets nationalistes et identitaires conservateurs, à la recherche d'une identité présentée comme essentielle et vers laquelle il faudrait revenir (centrée donc sur le *nostos*) ; la [nostalgie « réflexive »] est avant tout conscience de l'écoulement du temps et du changement de l'espace, elle est conscience du caractère éphémère de toutes choses (centrée donc sur l'*algos*) et elle permet donc de penser le présent et de construire l'avenir. » (Gervais-Lambony 2012).



Figure 91 : Photographies des danseurs du Kundé, [Ghattas, Douala, 2011 & 2013].

Indépendance et hors-les-murs : À gauche, les Kundé lors d'une représentation au *Marché des Arts Plastiques*, 1ère édition, 2011, Douala. À droite, les Kundé, entretien filmé à Cité SIC, Douala, 2013.

Néanmoins, il faut relativiser la possibilité de parler de politique dans l'espace public, comme le montre le cas d'une lecture de poésie présentée par une comédienne en 2012. Suivant le fonctionnement du *Café*, Jeanne Thérèse Mbenti, alias Norma, propose une soirée de récitation de textes en plein air. L'annonce est faite et le spectacle se déroule devant les habitués réunis ce soir-là. D'abord une performance de slam, puis la lecture de la pièce « *Rêve et évolution* ». L'histoire évoque une jeune femme, fille d'un homme politique connu, qui est amoureuse d'un artiste et se rebelle contre sa famille pour l'épouser. Le père refuse, jusqu'à ce qu'il comprenne l'intérêt qu'il pourrait retirer de ce mariage pour sa carrière et son parti politique, s'il instrumentalisait le jeune artiste. Après le spectacle, de nombreux témoignages viennent appuyer le propos du texte, et des artistes attestent des tentatives de récupération dont ils ont fait l'objet (notamment par le parti au pouvoir actuellement). Quelques dizaines de minutes après le début du débat, Stéphane Eloundou reçoit l'avertissement d'un commissaire qui, par amitié, lui demande d'interrompre l'évènement : il est prévenu de l'envoi d'agents sur le lieu. Quelques instants plus tard, plusieurs cars de police arrivent. On demande le responsable. Personne ne prend la responsabilité. Eloundou est amené au poste, où on lui demande de surveiller les artistes, sous peine d'interdiction d'activité.

2.3. *Déguerpissement*

Le *Café artistique* est une initiative réinvestie collectivement par les artistes, cependant leur marge de manœuvre est faible : une parole surveillée, de l'argent extorqué, des relations d'obligation avec l'administration et les chefferies, mais aussi avec le voisinage, sont les conditions de leur maintien en centre-ville. L'espace ayant gagné en visibilité et en rentabilité,

il est convoité. À partir de 2013, à la suite de la mort du Prince Bell et de la vente de la maison attenante au *Café*, plusieurs demandes de départ ainsi qu'une lettre d'éviction du nouvel acquéreur sont adressées à Stéphane Eloundou. L'espace informel à la vue et à la connaissance de tous est menacé de destruction par la Communauté Urbaine. Les agents de la CUD y tracent la large croix qui marque les espaces à démolir. Le discours d'opposition s'est unifié : des habitants du quartier, aux services communaux et à la chefferie, nombreux dénoncent maintenant une occupation illégale de l'espace. Les habitants dits « autochtones » déclarent, « *Bali, ce n'est pas ton village* », rappelant à l'artiste sa condition d'« allogène ». L'espace ferme sous la pression répétée de l'administration et de certains voisins. La fin du *Café* réaffirme l'importance de l'autochtonie comme condition d'accès à l'espace à Douala.

Après l'éviction du *Café*, de nouveaux propriétaires « originaires » de Douala reprennent à leur propre compte le concept imaginé par l'artiste. Leur positionnement identitaire leur donnent une possibilité d'accès à l'information et à l'espace privilégiée par rapport aux « allogènes », et donc à l'ancien gestionnaire, ce dont ils se servent pour établir leurs propres lieux. Ils créent, le *Bolongui* et *Chez Kiki*, qui répondent à deux logiques assez similaires : les nouveaux propriétaires reprennent à leur manière l'activité du *Café*, ayant eux-mêmes longuement fréquenté l'espace. D'une part, le propriétaire du *Bolongui* est venu s'installer à côté du *Café artistique* un an avant la fermeture de ce dernier. Ce commerçant connaît bien la famille qui vend la maison attenante lorsqu'il se place sur le même trottoir. C'est en bonne entente avec les propriétaires qu'il récupère le concept à sa fermeture. D'autre part, Christian, dit Kiki, et propriétaire de *Chez Kiki*, est un « enfant du village »¹¹⁸. Il est proche de la communauté artistique, puisqu'il participe à plusieurs éditions des festivals *Marché des Arts Plastique* et *Zik'mu* en tant qu'ingénieur du son et en accueillant des ateliers de formation dans la maison familiale de Bali, où se situe son studio d'enregistrement. Il reprend le *Marché des Arts Plastiques* sous le nom de *Balama* (Bali Art Market). Kiki est soutenu par des habitants autochtones du quartier, dont plusieurs faisaient le reproche à la structure préexistante d'être gérée par un allogène. Soutenu par les grandes familles du quartier, son nouvel espace et le festival doivent devenir une place forte de la politique culturelle, non seulement de la chefferie mais également du quartier. Le programme prend une touche différente. « *Faudrait que quelqu'un gère la programmation parce que Sadrak [slameur], il va faire une proposition ce*

¹¹⁸ Appellation donnée par des habitants pour désigner la situation privilégiée en termes de soutien, de réseau et d'accès à l'espace du propriétaire de *Chez Kiki*, dont la famille se dit originaire de Bali.

sera plus urbain... Nous on veut garder le côté ethnique. » (Kiki, réunion d'organisation *Balama*, 2017.) Le discours participatif s'essouffle et certains artistes refusent de prendre part aux activités du nouvel espace. « *Depuis qu'on est plus là, je ne viens jamais ici. C'est plus nous ici.* » (Boumbi, *Kunde*, Douala, 2016).

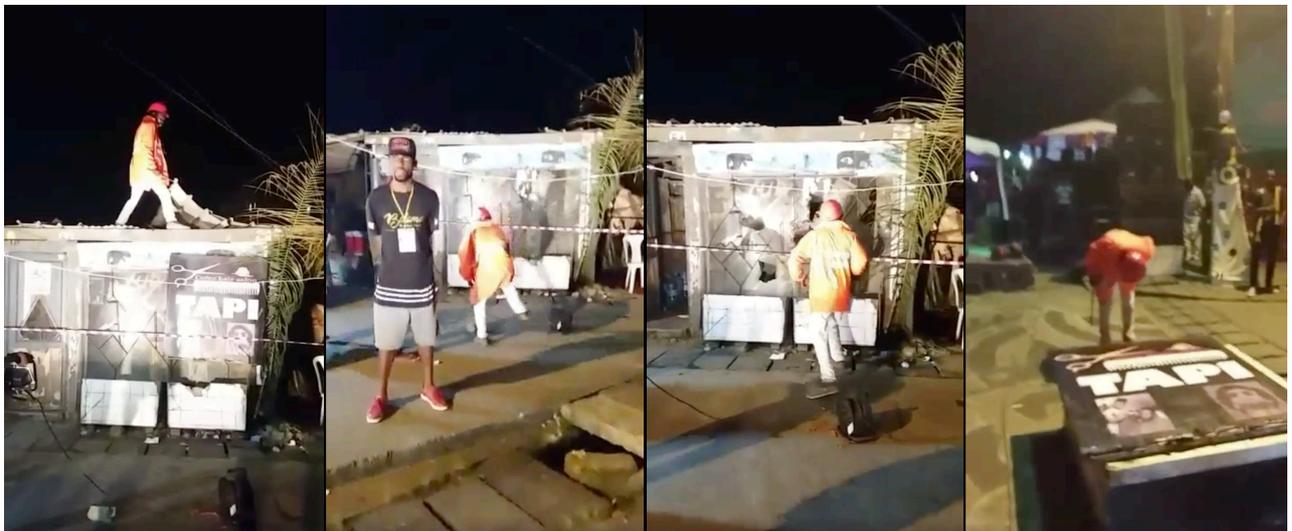


Figure 92 : Performance Ce soir, je t'ouvre une porte d'exploration.

Déguerpissement : Performance filmée de Stéphane Eloundou accompagnée d'une lecture de Fleury lors de la première édition de *Balama*, Bali, Douala, 2015.

Lors de la première édition du festival *Balama*, Eloundou propose une performance¹¹⁹ (figure 92). Il arrive à l'endroit de l'ancien salon de coiffure, qui n'a pas été détruit, vêtu d'habits de chantier. Tout autour de l'espace se sont placés des jeunes du quartier, les bras croisés, ils font face aux spectateurs et bloquent l'accès au salon. En face, se tient le public du *Balama* et, à gauche, les notables de la chefferie Bell sont assis, sous une bâche, sur les sièges réservés aux dignitaires. Monté sur le toit, Eloundou commence à frapper la tôle pour la décoller. Aux coups de marteaux s'ajoute la lecture scandée d'un texte de Fleury, un poème autour de l'autochtonie, puis les cris de femmes qui s'improvisent pleureuses – Louise Abomba et Lady B (rap) qui réagissent de façon spontanée à la performance. Il s'agit de la mise en scène d'un pré-déguepissement avec récupération de matériaux de valeur¹²⁰ et, ce faisant, d'une mise en question de la possibilité d'un droit à l'appropriation des espaces et à la création. Le geste est artistique et symbolique, mais la critique faite aux autorités assises en face, aux habitants et aux propriétaires des nouveaux cafés est bien là. Cette performance, largement comprise comme déclaration politique à l'échelle locale, ne laisse cependant pas de traces¹²¹. Plus tard, une journaliste de Radio France Internationale exceptionnellement présente lors de l'évènement déclarera sur les ondes : « À Douala, et pour la première fois, des artistes se prennent en charge le temps d'un festival : le festival *Balama*. » Cette affirmation, mal renseignée sur l'historicité du mouvement artistique hors-les-murs à Douala, participe, à une autre échelle, internationale cette fois, (et faisant entrer en jeu le rôle d'acteurs de pays dits du Nord), à l'effacement des traces du *Café artistique*.

¹¹⁹ Vidéo visible en ligne : <https://www.dailymotion.com/video/x6jifqx> Auteur : Ajarb Bernard.

¹²⁰ Lors d'un déguepissement, et s'ils sont prévenus, les habitants tentent de sauver rapidement leurs affaires et les matériaux coûteux leur permettant un jour de reconstruire ou de se reloger. Pour mimer cette pratique, Eloundou récupère les tôles de la toiture de l'ancien salon de coiffure autour duquel s'est construit le *Café artistique*.

¹²¹ Si ce n'est la vidéo recueillie par le plasticien Ajarb Bernard avec son téléphone et dont sont issues les photos ci-dessus.

Conclusion chapitre 5

Depuis les années 2000, des mouvements hors-les-murs tentent d'ouvrir des espaces d'expression dans la ville, de transmettre une autre façon d'être ensemble, constamment réadaptée aux habitants. Durant trois ans, une communauté artistique interdisciplinaire a évolué dans le centre-ville de Douala en proposant un nouveau modèle de réappropriation de l'espace public : le *Café artistique*. Néanmoins, le lieu qui se maintient grâce à la bienveillance d'un chef autochtone sera finalement combattu par un mouvement autochtone contre son initiateur, Stéphane Eloundou, sous couvert de discours identitaires et d'une instrumentalisation de l'histoire.

Cet exemple illustre la place des artistes au sein du gouvernement de la ville, et leur négociation permanente avec les pouvoirs (cadeaux, corruptions, échanges de services, affinités) pour pouvoir performer, plutôt qu'une opposition frontale à une échelle locale. Il montre aussi la précarité de leur installation, aussi bien matérielle avec la difficulté à trouver un espace à réinvestir en ville - en fonction des règles d'urbanisme, mais aussi en termes de possibilité d'énonciation de discours -, avec la surveillance, la censure d'une part et des enjeux de légitimation en lien avec l'autochtonie d'autre part. Le hors-les-murs dans la ville de Douala devient le lieu privilégié d'une étude des rapports de pouvoir et du politique. « La comparaison du texte caché des faibles et des puissants, et de ces deux textes cachés avec le texte public des relations de pouvoir permettra de renouveler les approches de la résistance à la domination. » (Scott 2009 : 12).

Chapitre 6

Évolution de la scène artistique

*“La politique touche à tout et tout est politique.
Dire que l’on ne fait pas de politique, c’est avouer que l’on n’a pas le désir
de vivre. »*

Ruben Um Nyobé¹²².

*« C’est tellement frustrant de voir qu’on n’a pas de place dans ce monde,
Alors qu’on voit tellement de quoi ce monde a besoin. »*

Artiste, Douala, 2015.

J’analyse ici le statut des artistes : occupant une place ambiguë dans le monde de l’art, ils détiennent néanmoins un rôle politique et un fort capital social malgré une situation très précaire. Il s’agit de décrire une catégorie de personnes, leurs pratiques et leurs revendications, artistiques, politiques, mais également de les replacer dans un contexte socio-économique de dépendance à des réseaux artistiques internationaux, dont les discours, les modèles et les attentes influencent le groupe (dans sa pluralité et sa diversité).

1. Le rôle politique de l’artiste et sa place dans la société

Il s’agit de comprendre la scène artistique au regard des générations ainsi que des théories économiques et culturelles. J’analyse les liens entre projets institutionnels et non institutionnels à travers des témoignages d’acteurs du monde de l’art. J’étudie également l’évolution des modèles depuis les années 1990, leur fonctionnement et les mutations qu’ils ont entraînés au sein de cette scène.

1.1. Le monde de l’art et les acteurs culturels à Douala

La scène artistique évolue à Douala. J’exposerai ici les connections entre les acteurs de monde de l’art aujourd’hui pour comprendre la façon dont les logiques globales et locales ont

¹²² Ruben Um Nyobé, « Rapport présenté au IIe Congrès statutaire de l’UPC », Eséka, 29 septembre 1952 in Mbembe 1989 : 81-82.

pu s'influencer et mettre en exergue le lien existant entre les projets institutionnels et non institutionnels.

La galerie Doual'art fonctionne principalement grâce à des financements internationaux, et connaît des difficultés depuis le tournant des industries culturelles. L'association continue malgré tout de mener des expositions au sein de son espace à Bonanjo. Sa présidente, nommée comme l'une des femmes influentes du continent africain, porte la structure. Si Doual'art a su s'inscrire dans les années 1990 au sein des espaces les plus capteurs de financements et les mieux renseignés sur les discours contemporains du continent, la galerie peine aujourd'hui à suivre l'évolution des courants de pensée sur l'art et la culture tels qu'entre autres le récent mouvement afropolitain. Le discours de l'ONG s'est toujours adapté aux problématiques porteuses pour trouver des financements dans le monde de l'art contemporain, la structuration et l'histoire de Doual'art peuvent difficilement être réécrites comme afropolitaines. Son fonctionnement en ONG, qui l'a amené à travailler avec une sélection d'artistes (comme le *Cercle Kapsiki*), s'appuie de plus en plus aujourd'hui sur des écoles. Les dernières expositions proposaient en majorité de jeunes artistes diplômés des Beaux-Arts de Nkongsamba, sur le conseil et le commissariat d'Hervé Youmbi (membre du *Cercle Kapsiki* et aujourd'hui professeur aux Beaux-Arts de Nkongsamba). D'abord financée par la coopération culturelle, Doual'art a été durement frappée par l'arrivée des théories sur les industries culturelles et l'autofinancement.

Autre structure à la portée internationale, la Galerie MAM, qui se trouve être aussi le consulat du Sénégal, a su diversifier ses sources de financement en amont et résister à la restriction des financements de la coopération internationale. Lieu institutionnel majeur de l'art contemporain dans la ville de Douala, la galerie MAM tient une politique différente. Contrairement à Doual'art, cet espace n'a jamais cherché à sortir des murs, mais a tenu son rôle de galerie, notamment grâce à des partenariats avec de grandes firmes (par exemple avec le partenariat du prix MTN, un opérateur téléphonique). Après quelques années de travaux, la galerie, présidée par Madame Marème Malong, consule du Sénégal à Douala, a repris une activité artistique et entrepreneuriale forte. L'espace a été aménagé, avec une bibliothèque de livres d'art, où la journaliste, diplômée de philosophie, Séverine Kodjo Grandveau tient régulièrement des salons littéraires. Les expositions bénéficient du soutien et du conseil de Simon Njami (commissaire célèbre parce que précurseur de l'exposition *Africa Remix* à Beaubourg, et cofondateur, avec Jean Loup Pivin, de *Revue Noire*, qui propulsa l'artiste Pascale

Martine Tayou sur le devant de la scène occidentale). Enfin, une partie de la galerie est réservée comme espace loué par des entreprises ou des think tank pour encourager l'entrepreneuriat dans la ville. La nouvelle politique de la galerie MAM ne manque pas de porter ses fruits, la propulsant dans des foires internationales, comme à Dubaï ou encore à Paris en 2019.

D'autres lieux plus éphémères se créent autour de ces espaces institutionnels, comme la *Doual'art fair*. Cette foire, comme d'autres événements qui peuvent se tenir autour de l'art contemporain, s'appuie toujours sur les mêmes réseaux de coopération en établissant des partenariats avec Doual'art, l'Institut Français de Douala, et en invitant des acteurs du monde de l'art. Si elles se présentent comme novatrices ou premières en leur genre, ces foires, portées par la diaspora camerounaise, réunissent les acteurs habituels et déjà visibles sur la scène internationale du monde de l'art camerounais. Ces nouveaux acteurs de la diaspora mettent en avant leurs projets, grâce à une forte communication, notamment sur les réseaux sociaux. Ce modèle plus éphémère de foire voit le jour, tentant d'allier des possibilités de financements et une communication efficace pour se faire reconnaître comme précurseur et novateur sur la scène internationale. Ces lieux gardent néanmoins tous un point commun, celui de devoir rester compétitif dans le monde de l'art mondial soumis aux théories économiques et culturelles principalement occidentales.

Ces exemples, non exhaustifs mais représentatifs du monde de l'art à Douala aujourd'hui, montrent bien l'évolution des espaces formels et institutionnels de monstration de la culture et de l'art contemporain pour cette ville. D'autres pistes proposent des modèles repensés, comme c'est le cas des *Nouveaux commanditaires*. Leur projet au Cameroun, développé par la Fondation de France et dirigé dans le pays par Germain Loumpet, vise à développer des projets artistiques après que la demande en ait été formulée par les habitants. Ainsi, une commande peut être déposée par un groupe, puis le projet construit en partenariat avec les habitants, comme c'est le cas du Musée érigé avec la communauté des pygmés baka en 2017. Germain Loumpet propose de valoriser quatre projets via ce programme, dont une initiative urbaine à Douala : un soutien et une valorisation du *Café Artistique* par les *Nouveaux Commanditaires*. Le projet est néanmoins en suspend suite à l'éviction du *Café* en 2013.

Il est intéressant de relier ces projets à ceux non institutionnels, voire souvent informels, impulsés par les artistes. Les lieux développés ont souvent une portée plus grande dans la ville, privilégiant donc un public local. Un des événements emblématiques d'une volonté de créer un

marché pour les produits culturels, et qui vise à mettre en place une scène locale, est le festival *Koubalanta*, créé par Tonton Boudor. Boudor, rappeur de Bonabéri, produit ce festival de rap dans sa maison, situé dans le quartier Ngwele à la sortie Nord - Ouest de la ville. L'entrée de ce festival annuel est fixée au prix du CD, soit 1 000 francs CFA [1,50€]. Il finance ainsi partiellement son festival tout en assurant les ventes de son CD. Boudor accueille de nombreux rappeurs hip-hop. Il est d'ailleurs surnommé le « grand père du hip hop camer ». Bien qu'il soutienne de nombreuses autres initiatives (multiples soirées plus ou moins régulières, comme les mercredis du hip-hop dans un bar de Déido), cette initiative est remarquable car elle constitue un modèle inédit. Pendant toute une nuit, le jardin de l'artiste est transformé en salle de spectacle avec des chaises installées pour le public. L'avant de sa maison devient une scène où se produisent les artistes. Ces derniers annoncent régulièrement « être là pour soutenir un grand frère qui a tout fait pour le hip hop dans ce pays », (Lady B, rappeuse présente à Koubalanta, Douala, 2015). Boudor ne gagne que de la reconnaissance avec ce festival, qu'il maintient néanmoins tous les ans (location de chaises, sono, etc. sont seulement amorties). Le public de cette soirée, très largement populaire, contient les débordements uniquement sur la demande et les rappels de Boudor et de sa très forte influence auprès du public du rap à Bonabéri - Bonabéri est aussi appelée « l'île des rappeurs¹²³ ». L'artiste met d'accord les populations autochtones et allogènes par son charisme et ses textes.

Autre initiative remarquable sur le temps long, celle de Calvin Yug et du collectif *Quartier Sud*. Ayant évolué dans de nombreux cabarets, Calvin, d'autres musiciens, et danseurs se fédèrent dans le quartier de Cité SIC¹²⁴. Cette initiative est portée par plusieurs personnes (Saker, Serge Epoh) s'étant illustrées par leur travail dans le quartier et très investies dans l'administration du projet. C'est ainsi, après plusieurs approches et montages de dossiers, que Calvin Yug parvient à bénéficier d'un soutien auprès de l'Institut Français et de financements pour le festival Quartier Sud, festival sur les musiques de l'oralité. « *Au départ, on aborde l'Institut et puis on pose notre problème, voilà... pour passer à l'Institut, il faut passer une audition. A l'époque, on va dans un cabaret, un cabaret bien connu dans la ville, on demande au patron est-ce que vous pouvez nous accorder ne serait-ce que 30 minutes, et tout et tout. On invite l'Institut. Donc voilà, est-ce qu'il est possible de passer cette audition. Donc le directeur*

¹²³ Géographiquement, Bonabéri est une presqu'île dont les natifs soutiennent qu'elle fut d'abord une île.

¹²⁴ La Cité SIC de Douala tient son nom de la Société Immobilière du Cameroun qui est pourvoyeuse de logements sociaux. La Cité SIC de Douala est l'un des rares quartiers de Douala pourvu d'équipement (piscine municipale, stade municipal). Ces équipements ont été réinvestis par des artistes réunis sous le nom du Collectif *Quartier Sud*.

il vient, il vient directement au cabaret. On joue et puis on est retenu. Ça c'est l'entrée à l'Institut voilà. [...] C'est la période 95-96-97. Vraiment avant ça, y a des groupes camerounais qui sont passés. Mais vraiment c'était des groupes mixés, c'étaient des Camerounais qui avaient fait l'Europe, donc c'était des Camerounais qui avaient une autre vision, qui étaient parfois recommandés. Je pense que c'est comme ça que ces centres-là fonctionnaient, surtout celui de Douala. Les gens ont joué, c'est clair, mais ils venaient accompagnés avec des supers bons musiciens, d'ailleurs que je connais de cette époque, mais qui venaient en soutien à un projet qui est organisé par le centre culturel et avec des artistes qui viennent d'Europe et tout. [...] Mais les groupes camerounais vraiment c'est à partir de 2015-2016. Je pense que c'était avec le directeur Gilles Petit, à l'époque. En fait, c'est lui qui a révolutionné un certain nombre de choses. Parce qu'à l'époque fallait avoir un gros CV. Mais l'entrée des jeunes groupes camerounais vraiment c'était avec lui et c'est lui qui nous fait confiance après ce concert, qui nous met directement en tournée. Et d'ailleurs on était le premier groupe camerounais sans album à faire une tournée, avec une maquette. A faire une tournée nationale dans les centres culturels et l'Alliance Française. Donc ça a été une grosse confiance et j'espère qu'il n'a pas été déçu parce que le projet est toujours porté. Il a révélé pleins d'artistes, ici, qui sont plus ici, qui sont déjà partis. Donc c'était la bonne époque. Et il est parti. Et je pense que les choses ont tout de même freiné ensuite. » (Calvin Yug, Douala, 2015). Se tenant tous les ans au sein de l'IFC, le festival tente régulièrement de sortir des murs pour se réinstaller au cœur du Quartier de Cité SIC. Largement soutenu par des élites économiques et politiques, notamment issue de la communauté bassaa (personnalités politiques, et autres personnalités influentes comme des avocats ou le footballeur Roger Milla), ainsi que par les jeunes du quartier qui en assure la sécurité, le festival, gratuit et en plein air, ne parvient malheureusement pas à se maintenir et retourne dans les murs de l'IFC après la tentative réussie de 2018. Néanmoins les projets du collectif Quartier Sud ne s'arrêtent pas, puisqu'ils cherchent à constituer une base d'archives sonores et visuelles à valeur patrimoniale. Le groupe de danse *Kunde* est l'un des acteurs majeurs de ce collectif, qui compte une très grande variété d'artistes.

Le *Somewhere*, déjà mentionné, et dernier né de la scène artistique de Douala, est un lieu atypique en bordure de fleuve pensé par Stéphane Eloundou, entouré d'autres artistes. Ce lieu, bien que récent, reprend des acquis et des contributions à la scène urbaine posé par le *Café artistique*. Sa politique n'en ait pas moins différente, puisqu'il ne se situe plus aujourd'hui sur un carrefour en bordure de route (dans un lieu où la sécurité reste gérée par la police), mais dans un lieu attribué par un chef duala, sur les conseils de son premier notable. La grande liberté

d'association (entre artistes anglophones, francophones, de différentes communautés), apporte de nouvelles propositions intéressantes sur la scène artistique actuelle de la ville.

Enfin, pour finir, il est intéressant de revenir à Bonendale, appelé aussi « le village d'artistes ». Ce lieu situé en grande périphérie de la ville – la sortie Nord – Est de Bonabéri – fut le lieu de résidence d'un grand artiste plasticien, Goddy Leye. Ce-dernier meurt foudroyé par le paludisme en 2011. Cet espace est l'un des topoï de l'initiation des artistes plasticiens de Douala, de la première et de la deuxième génération. Reconnu internationalement, Goddy Leye revient s'installer à Bonendale et transforme sa maison en espace de résidence. Il accueille de nombreux artistes comme des membres du *Cercle Kapsiki*, Boris Nzebo, Stéphane Eloundou, etc. Lors de la période qui suit son décès, les témoignages ne manquent pas de saluer un artiste humble. « *Goddy c'était quelqu'un qui te prenait chez lui quand tu n'avais plus rien. J'ai vu Goddy se coucher au sol pour laisser son lit. C'était ça Goddy.* », (Nzebo, 2011, soirée de deuil de Goddy Leye, Douala, 2011). « *Quand je reviens ici, j'ai envie de pleurer. Combien de fois, on venait voir Goddy, découragé. Et lui, il te servait à manger et il te parlait. C'est grâce à Goddy si nombre d'entre nous, on ne s'est jamais découragés. Moi quand je fais quelque chose, je pense à Goddy.* », (Eloundou, 2011, soirée de deuil de Goddy Leye, Douala, 2011). Autour de cet espace culturel et de résidence, viennent s'installer d'autres artistes recherchant un dynamisme artistique, mais également des loyers moins chers, un espace paisible en bordure de fleuve pour exercer leur activité. On compte entre autres aujourd'hui Joël Mpaah Dooh, reconnu internationalement, qui y a construit sa maison ; Rasby Sethik, musicien reggae ; Antanasius Vershihi, sculpteur ; Justine Gaga, sculptrice et prix de la Biennale de Dakar ; feu Gisèle Daleu, peintre ; Corine, actrice ; Eric Delphin, danseur, etc. Cet espace est fondamental dans l'histoire du monde de l'art à Douala car il a constitué un premier rêve pour les artistes plasticiens de la ville qui s'y sont retrouvés et ont cherché à y vivre ensemble et de manière solidaire. De nombreuses expositions, résidences, performances y ont eu lieu, et le site a été, avant 2010, a été un lieu extrêmement vivant de l'art contemporain à Douala, bien que peu documenté. Suite à la mort de Goddy Leye, le village des artistes perd de son attractivité. « *On a vraiment fait des choses ! Et Bonendale c'était l'endroit où être à Douala. Tu voyais les gens, ils partaient de l'aéroport directement pour Bonendale. Ils prenaient un taxi. C'est tout ce qu'ils voulaient voir à Douala.* », (Ndoumbe, Douala, 2016). Une récente initiative de résidence ouvre en 2019, et tente de relancer cet esprit sous l'égide de quelques artistes installés à Bonendale et reconnus, tels que Joël Mpaah Dooh, Salifou Lindou qui reçoivent des étudiants des Beaux-arts de

Nkongsamba en résidence. Néanmoins, ces initiatives ne relancent pas l'esprit de collectif qu'avait su instaurer Goddy Leye.

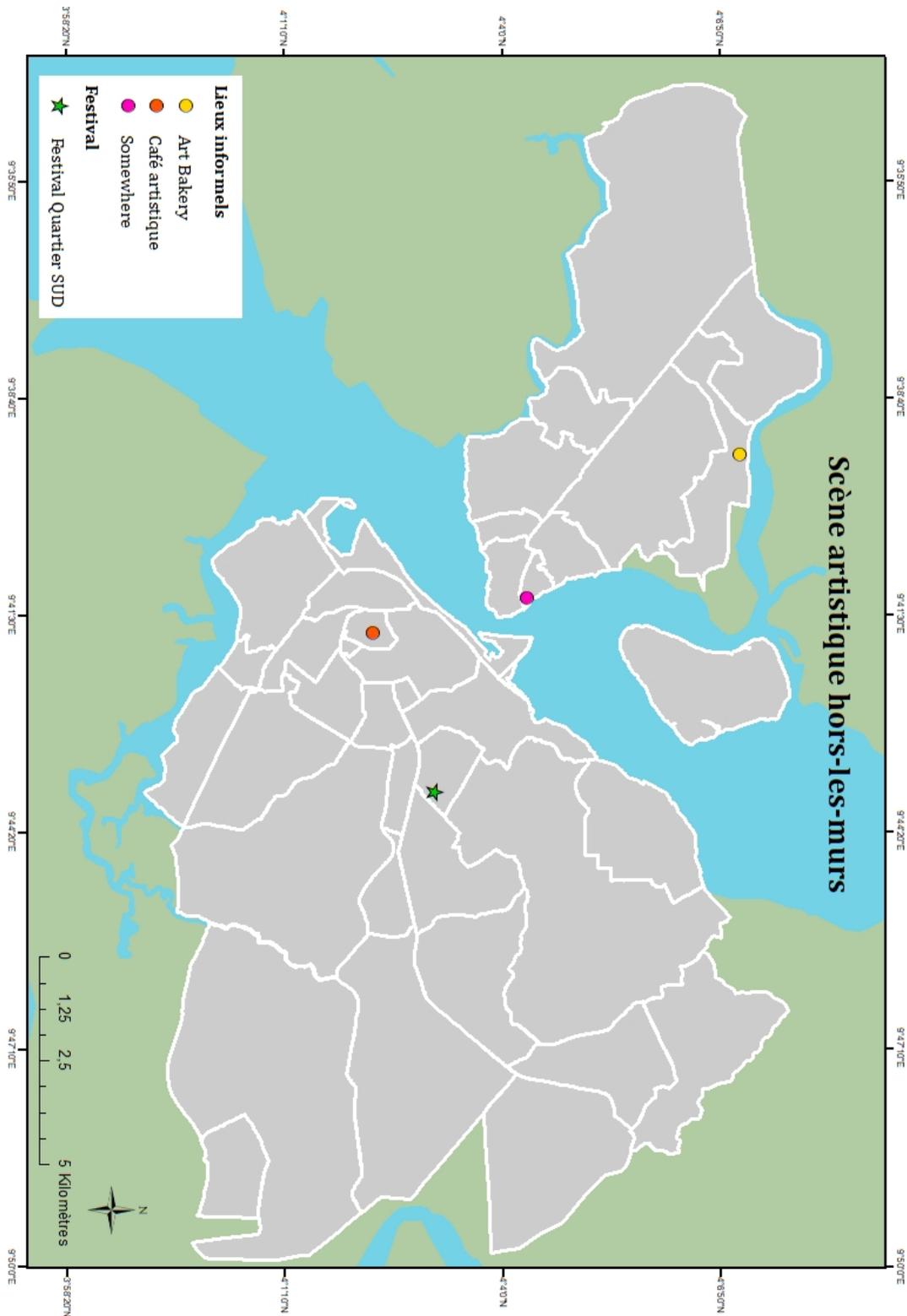


Figure 93 : Carte espaces artistiques hors-les-murs, [Ghattas, 2019].

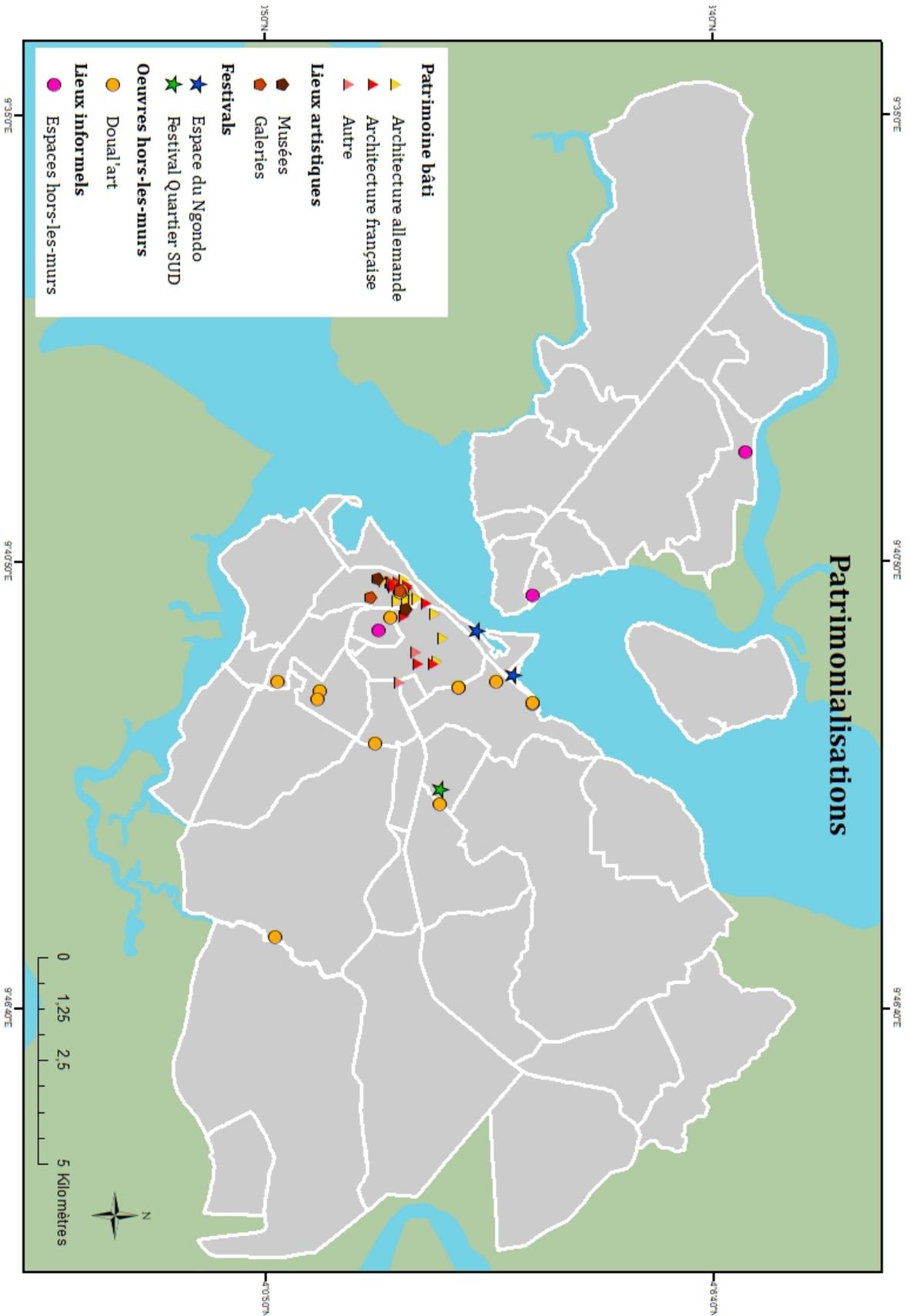


Figure 94 : Patrimonialisations à Douala, [Ghattas, 2019].

1.2. La construction du statut d'artiste

Les doyens du monde de l'art à Douala sont Joseph-Francis Sumégné et Koko Komégné. Ce dernier a une relation particulière au monde de l'art puisqu'il se définit comme le père de l'art contemporain au Cameroun, invoquant sa primauté sur la scène et faisant naître le mouvement avec lui. Les conceptions des deux doyens diffèrent. Ainsi, celle de Sumégné est tirée de la philosophie du jaala (Malaquais 2006). Il refuse d'ailleurs de signer ses œuvres, rappelant que celle-ci n'appartient pas à l'artiste, ce-dernier restant au service de la société.

De nombreux artistes critiquent les modes de transmission institutionnels qui leur semblent en inadéquation avec la situation politique et économique du pays. C'est le cas de Joseph-Francis Sumégné. « *Je ne sais pas ce que l'on enseigne aux Beaux-Arts. Que les arts soient beaux ? Mais les élèves vont faire quoi en sortant ? Ce n'est pas tout tracé. En Afrique, on prévoit des Beaux-Arts, des biennales sans savoir ce que l'on proposera par la suite. Il n'y a pas de plateformes de valorisation qui encadrent l'artiste.* » (Sumégné, Douala, 2015). À la question de savoir ce qu'il a transmis aux plasticiens de la génération suivante Sumégné répond : « *Ce qu'on leur a transmis c'est l'esprit de recherche, la volonté, la ténacité.* » S'attendre à la solitude et aux difficultés économiques, mais ne jamais cesser de créer avec les moyens du bord, voilà l'héritage et l'apprentissage de résilience qu'il propose.

La seconde génération d'artistes à Douala suit, avec des personnalités comme Lionel Manga, Vincent Ndoumbe, Tchoko, Hervé Yamguen, etc. Ces artistes viennent de familles reconnues, souvent d'élites (urbaines ou villageoises). Une partie des artistes de cette génération se rencontre sur les bancs de l'Université Paris 1 Panthéon (Tolbiac). Ainsi, Lionel Manga, Tchoko, et Vincent Ndoumbe fréquenteront les mêmes cours, voire les mêmes associations à Paris. Ils deviendront tous artistes par la suite (écrivain, cinéaste, etc.) et cette époque reste très importante dans le positionnement qu'ils prendront concernant les questions culturelles. Ils évoquent leur jeunesse étudiante parisienne de la même manière. Ainsi, ils reconnaissent avoir évolué dans un contexte parisien de fort racisme – étant souvent les seuls jeunes noirs à fréquenter des milieux intellectuels, artistiques ; mais refusent néanmoins un statut de victime, clamant une capacité à s'être toujours démarqués qui les auraient immunisés des effets de ce racisme systématisé. Pourtant, ces artistes expriment leur profond dégoût envers un système universitaire imposant une pensée en inadéquation avec leurs réalités. La découverte du fonctionnement du franc CFA pour Lionel Manga, alors étudiant en économie, est l'un des

déclencheurs de sa décision de mettre fin à ses études. Tous s'éloigneront du parcours universitaire pour devenir artistes, ce qui se traduit dans leurs paroles comme le fait de devenir intellectuels en dehors du modèle et des règles imposées. Revenant régulièrement sur la période de leurs études avec un mélange de nostalgie et de rage, ils constatent que cette période les a laissés sans perspectives, et inadaptés à un retour brutal au pays.

Néanmoins, et paradoxalement, ils revendiquent ce parcours d'élites dans leurs récits personnels. « *On n'était quand même pas n'importe qui. Moi j'ai grandi là. Mon père était commissaire. Ici c'était chez moi ! Je dis bien chez moi ! Ah attends quand je vais leur rappeler le nom des Vandelin. C'était les propriétaires. Attend quand ils vont entendre le nom de Manga.* », (Lionel Manga, découvrant l'espace du *Somewhere* à Bonassama, Douala, 2017). Malgré un discours à l'encontre des codes culturels et de la violence de la domination coloniale et postcoloniale française, une ambiguïté réside dans leurs récits puisqu'ils mentionnent leur passage à Paris comme fondateur de leur rébellion, et de ce qu'ils sont aujourd'hui. Ces artistes gardent un lien constant à l'Occident, à la France, et à des élites universitaires qui leur permettent de voyager et de participer à des projets. Extrêmement reconnus et écoutés de la plus jeune génération, ils ont pourtant une difficulté à faire des choses hors d'une sphère élitiste à Douala.

Cette première génération d'artistes s'inscrit entre la critique et la reproduction de modèles de travail et de réflexion sur l'art occidental. Son réseau de connaissances lui permet de subsister – toutefois très difficilement - et de voyager. Les opportunités restent rares et rendent le contexte extrêmement concurrentiel. Ces artistes accompagnent des initiatives, reproduisant cependant des modèles d'un monde de l'art extraverti et souvent loin des réalités des plus jeunes. Ainsi, Hervé Yamguen et Lionel Manga proposent en 2019, une exposition au *Somewhere*, sur le réenchantement du quotidien. Néanmoins, en désaccords avec les logiques d'ouverture à tous du lieu, ils se proclament commissaires, sélectionnent les artistes et les discours selon des critères dits « contemporains et professionnels ».

L'apport de ces artistes semble donc aussi important que déroutant pour la plus jeune génération, qui ne cherche parfois plus à « sortir » - la mobilité étant rendue de plus en plus impossible pour la jeunesse – mais plutôt à créer, quel que soit le contexte. Inspirés par leurs aînés et attirés par la peinture, nombre de jeunes ne trouvent malheureusement pas chez les

anciens le tutorat qu'ils attendaient, comme le montre cette conversation entre deux jeunes artistes en 2015 :

« L. : - *Moi j'ai voulu arrêter de peindre. J'avais même décidé de ne plus peindre.*

S. : - *Mais c'est vital. A un moment il faut extirper des choses de toi. Il faut les retranscrire. Sinon tu vas faire quoi ? Si tu ne parles pas avec la toile, tu vas parler à qui ? Avec qui tu vas causer et ça va t'ouvrir, te révéler, te stimuler ?*

L. : *Oui, c'est ça. Et quand j'entends ça, ça me donne envie de me battre. Mais je te jure j'avais vraiment décidé d'arrêter. Parce que dès que tu fais quelque chose, tout le monde autour veut te bloquer. On ne te permet jamais d'avancer. C'est une histoire d'avec qui tu marches, ...*

S. : *Oui, les vieux ont même créé une autoroute et nous on est à côté. On ne te permettra jamais d'y rentrer. »*

Il existe une rupture générationnelle entre les acteurs se vouant à l'émergence de la culture. Les convictions sont différentes, les parcours divergent. La nouvelle génération, issue de milieux urbains et d'une sphère majoritairement plus populaire, n'accepte plus toujours de travailler selon les critères permettant une plus grande possibilité de spéculer, de voyager hors du pays. Cette question pose à nouveau celle des échelles, des différentes perspectives, des différentes finalités et des différents publics. A la question leitmotiv de la création d'un marché de l'art africain, plusieurs artistes de la jeune génération s'interrogent : « *Africain dans quel sens ? Faut-il un marché de l'art occidental en Afrique ? Faut-il deux marchés de l'art ?* »

En 2017, l'artiste Tally Mbock – jeune artiste plasticien sorti des Beaux-Arts de Mbalmayo - lance un message sur les réseaux sociaux (Facebook). Face aux difficultés qu'il rencontre pour vivre et faire comprendre son art, il offre durant deux jours ses œuvres, à la condition que les gens viennent les chercher chez lui. Après cela, il brûlera l'intégralité de ses toiles. Cette démarche est réelle puisqu'arrivée chez lui, Tally Mbock m'offre de prendre une toile, n'importe laquelle. Suite à mes questions, il s'explique : « *Je veux aller jusqu'à demander aux gens si c'est le prix qui casse l'art. Je veux qu'ils sauvent mon art. Sinon à quoi cela servirait-il de peindre dans une société qui n'en tient pas compte, n'en a pas besoin.* » Suite au bouche-à-oreille, des chauffeurs de moto, attirés par la destination et la démarche, viennent demander leur toile, ainsi que quelques artistes. Cependant, moins d'une dizaine de personnes se présenteront (peut-être surtout suite à un manque d'écho).

Il est intéressant de mettre en lien cette démarche avec celle, dix ans plus tôt, du *Cercle Kapsiki*, qui avait également brûlé des tableaux à Bonendale, lors de soirées organisées par Goddy Leye. Alors au début de leur carrière, la revendication était relativement la même : « *Pourquoi peindre sans intéresser personne autour de nous ?* ». Ils racontent la colère de certains opérateurs culturels tels que Didier Schaub – jeune directeur de Doual’art à l’époque – qui, attristé, leur avait demandé de ne plus jamais brûler des tableaux, invoquant la brutalité de la démarche. Tally Mbock, une décennie plus tard pose toujours la question du lien à la population et au public locaux. Néanmoins, lors de mon questionnement sur son rapport aux galeries – il vient alors d’exposer à Doual’art avec d’autres jeunes des Beaux-Arts de Nkongsamba – il fait la part des choses. Il n’est en aucun cas choqué par les logiques de galeries qui, pour lui, font un autre travail que celui des artistes. Son interpellation s’adresse à ces concitoyens.

Dans la musique aussi la question de la possibilité d’évoluer par rapport à une reconnaissance des élites extraverties se pose. Selon Calvin Yug, l’existence de catégories, ainsi que de politiques de classement de la culture, permettent la protection d’une culture, notamment occidentale, comme culture *mainstream* et de référence. Il explique avoir fait l’expérience de la très forte mise en catégorie occidentale des cultures, qui l’a pendant un temps empêché de se faire connaître, entendre ou voir. Dans le système de classement musical utilisés par les grandes surfaces, les magazines, les sites ou encore les espaces de concerts, la démarcation est brutale. Pour Calvin Yug, la réservation de la catégorie « jazz » l’a empêché durant plusieurs années de performer au sein de certains espaces, ou de pouvoir être représenté dans des journaux spécialisés. L’ouverture de la catégorie « jazz » et la création de la notion de « jazz africain » se fait en 2013. L’enfermement géographique de sa musique définit Calvin Yug non pas comme membre d’un courant artistique, mais comme production d’un espace, avec tous les présupposés qu’il implique. Dans certains cas, il est même proposé à l’artiste de changer son discours ou de reprendre ses œuvres pour mieux correspondre au dialogue dominant. Calvin développe ainsi la proposition de « jazz bantou » pour être écouté.

Pourtant de nombreux artistes refusent pourtant de s’inscrire dans un autre courant, acceptant ces déterminations par un monde de l’art fortement occidentalisé et cherchant de nouvelles références ailleurs. Ainsi dans les années 2000, des artistes – privés d’un droit à la mobilité – vont préférer voyager en Afrique de l’Ouest plutôt qu’en France. Ils expliquent : « *On a fait une exposition. C’était au Palais de l’Unesco à Paris. Catherine Pittet avait tout*

organisé, nos tableaux étaient sélectionnés. Mais aucun d'entre nous n'a eu le visa. On est resté là et nos tableaux sont partis. » La nouvelle génération voyage donc en Afrique de l'Ouest, y trouvant des repères forts : « *Quand tu voyages en Afrique de l'Ouest, les gens te reconnaissent tout de suite. Comme Camerounais. On reconnaît le Camerounais quand il arrive. Toi tu portes un jean, tu parles français. Les gens nous regardent et toi tu te dis : on a vraiment perdu nos valeurs...* » (Eloundou, Douala, 2016).

Ce refus de se conformer aux normes sociales et cette volonté de continuer à transmettre amènent l'artiste à se situer en marge de la société. Si aux yeux de nombreux habitants, l'artiste est un fou ou un déviant (Becker 1985), il est aussi aux yeux d'une élite un porte-parole et un passeur. Pour cette raison, il attire l'intérêt et parfois le respect ou l'intimidation. Le port d'un look rasta ne vient pas uniquement d'une affinité avec la culture rasta, mais aussi d'une volonté de se démarquer des critères de la réussite sociale d'un système, pour eux, défaillant. « *Ceux qui ont peur des rastas là, ils ne nous connaissent pas. Un soir j'étais au Rond-Point avec cette fille. Je te dis la façon dont la nga [la jeune fille] serrait son sac. Pourtant si elle savait. Rasta n'a pas ton temps. Lui il a l'univers, il a le cosmos pour lui. Il a besoin de quoi ? Il va te prendre quoi ? Et je lui ai complété l'argent à cette fille le soir-là. Là où elle partait, à l'heure-ci, la moto ne l'aurait jamais portée.*¹²⁵ *Mais je vais dire quoi ? Ils sont nombreux à penser que parce que tu portes les dreads tu es un bandit. Alors que les vrais bandits dans ce pays-ci, ils ont les vestes.* » (Rasta, Douala, 2015).

Bien que désargenté, l'artiste jouit d'un capital social fort (Bourdieu 1980) qui lui permet d'aborder des situations difficiles grâce à tout un registre de stratégies. En effet, il peut plus facilement en appeler à un système de réseaux de pouvoir, car il connaît une partie des élites politiques et économiques. Les artistes sont aussi extrêmement connectés à l'échelle internationale. Ainsi, malgré les difficultés financières ou d'obtention de visa, de nombreux artistes tentent de voyager. Ils mobilisent alors ce réseau important, souvent particulièrement utile et influent, et se renseignent les uns les autres sur les festivals, les points de chute et les contacts à l'étranger. Néanmoins, la marge de manœuvre de l'artiste concernant les séjours à l'étranger s'arrête ici : pour obtenir un visa, il aura plus ou moins les mêmes succès qu'un habitant partageant sa condition économique et sociale.

¹²⁵ Rasta fait ici référence au prix fluctuant des motos taxis qui peuvent augmenter en fonction des horaires.

Malgré cette distance, les artistes – particulièrement ceux travaillant hors-les-murs – s’attribuent un rôle majeur au sein de leur société. À cette fin, ils évoluent dans une multiplicité de sphères, allant du « sous-quartier »¹²⁶ aux hôtels de luxe et aux halls de banques, fréquentant les boîtes de nuit « chaudes », les mapans¹²⁷ du ghetto ou les salons de leurs riches amis producteurs ou collectionneurs. Ils aiment « marcher », disent-ils. « *On peut voyager partout*¹²⁸. *C’est ta capacité à changer de point de vue. Moi j’aime être libre, je suis libre. Il suffit de marcher un peu, et là tu t’assois et tu observes. Tu regardes ta société, tu te poses des questions. Je marche seulement. Et tu ne verras pas quelqu’un venir m’arrêter. Moi je n’ai rien fait à personne à Douala. Je ne dois rien à personne. Personne ne viendra m’arrêter en route. Et personne ne peut me retenir.* » (Eloundou, Douala, 2014).

Les artistes recherchent leur légitimité auprès de la rue et des habitants. On le lit en filigrane chez le rappeur Don Kaya. « *On peut me toucher à Douala ? Man, moi je suis un nanga boko*¹²⁹. *Et les petits dehors ils savent ça. Et ça là, c’est mon visa.* [Il montre ses dreadlocks.] *Quand on voit ça, on sait quand même que tu as fait le dehors*¹³⁰. *C’est un passeport. Et puis avec la notoriété et tout ça, ce n’est pas facile qu’on te touche. Non mais moi man, je connais le ghetto, je peux te montrer des endroits avec les vrais ndon*¹³¹. *Ça ne joue pas là-bas, mais je connais tous les gars. Je t’amène voir ça. Là où les gars dealent, là où les gars sniffent, là où les gars chantent. Les vrais gars de la street quoi.* » (Don Kaya, Douala, 2016).

Une légitimité qui est souvent affirmée et comprise par l’artiste comme un droit à agir et à faire des choses en ville. « *On n’a pas un rôle mineur dans cette cité. Tu comprends ça le jour où ça t’arrive. Moi ça m’est arrivé deux fois. J’entendais le gars crier, appeler à l’aide. On était en train de le tuer. Je ne suis pas autochtone mais j’y suis allé. Tu sais comment c’est, tu*

¹²⁶ Terme pour définir une partie du quartier moins reliée aux services urbains et pouvant caractériser, pour les artistes, une ville peu accessible. On est toujours ici dans l’idée d’une initiation par la rue, pour parler et être dans la rue.

¹²⁷ Argot pour désigner les « petits espaces », « les recoins », sous-entendu encore une fois les espaces peu accessibles, cachés.

¹²⁸ Eloundou fait ici référence aux grandes difficultés, voire à l’impossibilité de voyager pour les ressortissants camerounais. Selon cette citation, l’impossible mobilité les contraints paradoxalement à voyager en restant sur place.

¹²⁹ Argot pour désigner les enfants des rues

¹³⁰ Qui a vécu, qui a connu la rue.

¹³¹ Argot pour désigner les boss, les caïds.

*arrives doucement, tu parles aux gars. Et petit à petit tu remontes l'autre. Sa moto était à terre, moi-même j'ai posé le gars dessus et j'ai avancé avec lui pour sortir de Bali. Je l'ai ramené jusqu'à Shell New Bell. Mon frère, je trainais le type là. Les gars avaient décidé de le finir mais quand je suis arrivé, ils m'ont écouté. Et c'est là que tu réalises que tu as vraiment un rôle dans cette cité. Que les gars t'ont délégué quelque chose. Je ne suis pas d'ici, hein. Mais quand on te donne le café¹³², quand tu as cet impact, tu réfléchis à ce que tu vas en faire. Parce que malgré tout ça, on te respecte. » (Eloundou et les Kunde, Douala, 2014). La légitimité évoquée ci-dessus, vient d'une reconnaissance du statut des artistes par les habitants et découle de la création des espaces alternatifs et du travail de médiation avec le public permis par l'*outdoors* depuis les années 2000.*

Au sein de ces initiatives culturelles, les artistes reconnaissent le talent et le travail. En 2015, Calvin Yug¹³³ revient au Cameroun où il a monté le festival en plein air *Quartier Sud*¹³⁴ de Cité SIC. Lors de son retour, il appelle Stéphane Eloundou pour le retrouver dans un cabaret, accompagné de plusieurs personnes, dont un autre membre de l'équipe *Quartier Sud*, Serge Epoh. À leur entrée dans le cabaret, les musiciens sur scène les saluent alors que Calvin et Serge s'assoient pour les écouter. Le morceau entamé se termine et le batteur se lève pour faire naturellement place à Calvin, reconnu comme son aîné : « *Il y a des grands dans cette pièce, on va laisser la place aux grands frères maintenant* ». Ils témoignent ainsi aux musiciens une reconnaissance de leurs longues années d'expérience en cabaret, de leur technique et de leur accomplissement en tant qu'artiste dans une forme de méritocratie.

¹³² Expression argotique : « donner le café » signifie saluer quelqu'un avec respect, respecter quelqu'un.

¹³³ Calvin Yug est batteur, organisateur d'un festival dans et hors-les-murs, *Quartier Sud*.

¹³⁴ Ce festival s'illustre comme un modèle de la part d'artistes s'engageant pour leurs quartiers avec les populations : la sécurité et la logistique sont assurés par les jeunes du quartier. Tout se déroule pour permettre la bonne tenue du « festival des musiques de l'oralité ».



Figure 95 : Photographie de Cyrille Daniel Boumbi, un des fondateurs du groupe Kunde, [Ghattas, Douala, 2015.]

« L’uniforme » de l’acteur du patrimoine : il porte un t-shirt sérigraphié par le groupe qui indique « Kunde, Musiques du patrimoine ». Par cette démarche de sérigraphie, assez courante chez les artistes, il se revendique comme acteur des processus de patrimonialisation.

Cette légitimité se manifeste également dans la place que les habitants vont concéder aux artistes hors-les-murs. « *Tu sais si tu arrives à l’entrée de la Cité¹³⁵ là. Et tu demandes Cyrille, tous les jeunes vont d’abord t’emmener ici [chez lui]. Sur les trois, quatre Cyrille qu’ils peuvent connaître, ils vont t’emmener ici. Et tu sais pourquoi ? On a fait tellement de projets avec ces jeunes. J’ai animé un club de foot pendant des années. Je les ai constitués et on est même allé au championnat. Pareil avec les groupes de danse. Et tous me connaissent.* » (Boumbi, Kunde, Douala, 2016). En parallèle de l’acquisition d’un statut social, Cyrille révèle aussi cette forme très particulière de légitimité qui procure, à certains artistes de la ville, une reconnaissance et des droits. Un processus d’adhésion à leur discours et à leurs actions qui peut être lu comme une adhésion politique, voir une élection de certains artistes par les habitants pour les représenter.

Les Kunde s’inscrivent dans des mouvements hors-les-murs avec des artistes de la scène contemporaine pour faire passer un message aux habitants de Douala. Ils se produisent sur des scènes populaires – notamment en boîte de nuit (figure 96) – dans leur costume de scène.

¹³⁵ Cité SIC, quartier de Douala où résident les membres du Kunde.



Figure 96 : Photographie des Kunde (groupe des jeunes), [Ghattas, Douala, 2016].

Ils revendiquent un lien entre « la tradition » et le contemporain, et vont même jusqu'à s'inscrire dans une démarche de mise en patrimonialisation plus large, à l'instar de leurs producteurs et mentors (Équipe du Sud dont Calvin Yug, Serge Epoh et Saker). Les catégories d'acceptation du patrimoine doivent donc s'ouvrir à ces artistes dont la lecture est souvent politique et historique et qui prônent ce statut d'acteur d'une transmission. Les artistes veulent retrouver un rôle social dans leur société, à l'instar de Joseph Sumégné qui explique sa démarche en 2014.

Le point de connexion

« Le point de connexion c'est l'aboutissement du projet des Neufs notables que j'ai commencé depuis 1988. Avec pour objectif de présenter ce travail devant ce qui reste de notables présentement, les successeurs qui sont là, et de voir leur réaction face à la projection plastique de leur histoire pour voir si je suis dans le bon. Parce que moi-même je ne suis pas notable, je travaille sur la base de la légende. On raconte que les notables étaient comme ça, on raconte qu'ils étaient comme ci et puis je fais une espèce de balise de neufs notables au centre desquels je fais un foyer pour symboliser l'unité de la parole.

J'aurai présenté les neufs notables face à des masques et entre les masques et les neufs notables j'aurai fait ce que j'appelle concrètement le point de connexion. Il s'agit de travailler directement sur une œuvre ancienne avec une technique qui vient de maintenant. J'interviens sur une œuvre d'hier pour en faire une œuvre globale qui n'ait ni d'hier, ni d'aujourd'hui. Ça

c'est ce que j'appelle le point de connexion, ce point de connexion me permet d'établir la logique du pourquoi est-ce que je ne signe pas mes œuvres. Je ne signe pas mes œuvres parce que les ancêtres n'ont pas signé et je continue dans l'esprit de la pensée ancestrale. A savoir, les œuvres appartiennent à la société, elles n'appartiennent pas à un individu. Donc je n'ai pas à revendiquer que c'est mon œuvre. C'est à la société de dire : « C'est l'œuvre de Sumégné ».

Joseph Francis Sumégné, Douala, 2014.

L'artiste travaille donc à représenter sa société, sa mémoire, son fonctionnement tout en restant une partie intégrante de la communauté. Il est le vecteur d'une transmission sans être détaché du corps social. *« Toute la statuaire que nous avons chez nous, les masques, ce ne sont pas des individus qui ont décidé de les faire. Ce sont des gens qui œuvraient pour une communauté. Ils n'ont pas décidé de faire des masques et des statues. Ils les faisaient pour les besoins d'une communauté. C'est aussi pour ça que ce sont des objets anonymes... qui ne sont pas signés. Parce que ces objets, dans leur fonction rituelle, appartenaient à cette communauté. »* (Manga, Yaoundé, 2015). Il apparaît ici que les artistes contemporains camerounais œuvrent dans deux catégories : celle, contemporaine, d'un individu exposant son travail sur la scène internationale, et celle de passeur, membre de sa société, dont le travail est destiné au collectif.

Toujours selon Lionel Manga, si un travail de mémoire cathartique autour de la période des Indépendances devait être mis en place, il faudrait que l'ensemble de la société s'en saisisse. L'artiste retrouverait alors son rôle social et traduirait ce mouvement global. *« L'art redeviendrait le porte-parole, le vecteur des affects d'une société. Notre société ne va pas s'améliorer. Elle sera toujours dans cet état, dans cette déshérence... parce que la déshérence est là, on ne peut pas la nier. Ce serait plutôt redonner à l'artiste, moderne ou contemporain, sans que cela soit le contemporain de là-bas [Occident], cette fonction de traducteur de médium, qui traduit les affects d'une communauté en signes. [...] Parce que ce qui est en jeu, c'est ces affects, qui ont été bloqués depuis une cinquantaine d'années, et qu'il faut les libérer, et que les processus de libération, de psychothérapie, les sociétés les connaissent. Ça passait par la musique, le tam-tam, les grands rituels, mais ils les connaissent. C'est pour ça que quand on guérissait quelqu'un on ne le guérissait pas tout seul, on le guérissait lui et toute sa famille. On savait que la maladie de quelqu'un d'ordre psychosomatique avait à voir avec tout un environnement. Ce qu'on soigne dans ces cas-là, c'est un ensemble de relations qu'on estime*

perturbées. Cette perturbation aujourd'hui est à l'échelle d'un concept nouveau qu'on appelle la nation camerounaise, mais on procéderait ou on procédera de manière locale ou localisée et ensuite peut-être on arriverait à un niveau plus global pour atteindre le niveau national. Partout on interviendrait avec des méthodes traditionnelles qui existeraient, qui ont toujours existé. » (Manga, Yaoundé, 2015).

1.3. Marge de manœuvre

Les artistes, porteurs de projets, se trouvent dans une situation difficile puisque leurs actions ne dépendent que de leur faculté à mettre en place un réseau, à mobiliser et à sensibiliser autour de leur concept. *« Moi je fais ça depuis les années 1980. C'était très fort à l'époque. Très dynamique. On a fait beaucoup de choses. Au début, quand on a commencé avec les Têtes brûlées¹³⁶ on était cinq. Mais petit à petit... ça a été énorme. Les gens venaient de partout... Jusque des États-Unis. Un jour, la salle ne suffisait plus, on a acheté la maison à côté et on a cassé l'arrière du bar. Oui, comme ça. Tu reviens et c'est cassé. On avait les moyens et ça allait très vite... On voulait ouvrir une chaîne de restaurants. Deux ou trois restos à Douala, le reste dans d'autres villes. Une dizaine de restos. Et quand tu viens tu manges très bien pour 300 FCFA.¹³⁷ Si tu veux ta nourriture avec un verre de vin : 500 FCFA.¹³⁸ On voulait acheter les champs pour cultiver la nourriture nous-même. Juste à côté. On avait des projets... Mais quand tu perds ta tête d'affiche » (Grand Edimo, Douala, 2015).* Les propositions de nouveaux modèles culturels ne manquent pas et les artistes se « débrouillent », échafaudent des modèles entrepreneuriaux pour se financer, développer des projets.

Dans cette « débrouille » destinée à proposer des voies d'émancipation économique et politique, les artistes dénoncent un État défaillant, et sur lequel on ne peut pas compter. *« Bon, [avoir] les moyens financiers [pour changer les choses] ça c'est plus fort que moi. Mais je pense que, à travers ce que je fais comme musique, on peut essayer de travailler les consciences des gens. Et dire aux gens qu'ils ont un potentiel et que c'est à eux de tout faire pour mettre en valeur ce potentiel, sinon personne ne le fera pour eux. »*, (Hobskur, rappeur, Douala, 2015). Déjà jeune, Hobskur raconte un positionnement de résistance quotidienne face « aux intérêts

¹³⁶Célèbre groupe de musique (bikutsi), les *Têtes Brûlées* évoluent autour de la figure de Épémé Zoa Théodore alias Zanzibar. Le groupe connaîtra un succès international, jusqu'à la mort subite du leader et bassiste, Zanzibar.

¹³⁷Environ 0,45 centimes d'euro.

¹³⁸Environ 0,75 centimes d'euro.

du pouvoir qui n'hésite pas à frapper, à torturer [...] et à tuer » (Morelle 2006 : 227). « Chez moi aussi on a eu un grand frère, faut que je l'appelle grand frère. [...] Il est tombé dans les griffes du commandement opérationnel¹³⁹ parce que Comme à l'époque on tuait tous les brigands, lui il a fait partie du lot. Je me souviens seulement qu'à cause de lui une fois, y a une jeune fille qui inspectait sur lui à une époque et elle est venue, j'ai eu la malchance qu'elle vienne chez moi. Elle m'a dit : « Est-ce que tu connais tel ... ? » Je lui ai dit : « Bah, même si je le connaissais je n'allais pas te montrer sa maison. » Et c'est après que je me suis rendue compte qu'en fait, c'était un anti gang. Mais on était très jeunes, elle n'aurait rien pu faire. Mais si j'étais déjà grand à cette époque, c'est qu'on allait me boucler. Parce que la manière de répondre que, même si je le connaissais je n'allais pas te montrer, prouve que tu le connais quand même, et que, tu sais justement, qui il est... » (Hobskur, Douala, 2015).

Inspiré par le rap français, Hobskur commence à écouter *NTM* et *l'École du Micro d'argent* du groupe IAM. Bien que réadaptées aux problèmes du quotidien de son quartier et aux réalités du Cameroun, ses premières chansons sont très clairement inspirées de ces artistes : le rappeur reprend le *beat*, et le vocabulaire des porte-paroles de la jeunesse des banlieues françaises des années 1990 – le « bloc », la « té-ci ». En s'appropriant ces chansons, Hobskur développe un discours paradoxal entre une volonté de rompre avec un système « imposé par la France », et pourtant très proche du rap français. Après les émeutes de 2008,¹⁴⁰ il tourne dans son quartier d'Oyak le clip de *Génération fuck les politiques* et crie sa révolte face à la répression des émeutes dites « de la faim » autour du refrain : « *C'est nous les voyous, mais qui les voleurs ?* »

¹³⁹Force paramilitaire rassemblant la police locale, nationale et l'armée. Le Commandement Opérationnel laissera derrière lui à Douala des milliers de cadavres, victimes d'exécutions extrajudiciaires (Malaquais 2002).

¹⁴⁰Les émeutes de 2008, aussi appelées « émeutes de la faim », sont déclenchées par la flambée des prix des denrées de premières nécessités dans de nombreux pays du monde (Manga et Mbassi 2017). Elles sont aussi des révoltes au projet de changement de la Constitution.



Figure 97 : Extrait du clip vidéo d'Hobskur tourné dans son quartier d'enfance, [Hobskur, Douala, 2011]. « Génération Fuck les politiques¹⁴¹ » : Tout au long du clip, Hobskur propose des formes de mobilisation : marquage de l'espace par des affiches collées sur les maisons (photo en haut à gauche), distribution de tracts (photo du milieu à gauche), rassemblement en groupe d'artistes et d'amis organisés (en haut à droite), ainsi qu'avec des habitants (en bas à droite). L'arrière-plan de son clip n'est pas non plus laissé au hasard. On y voit un accès aux services urbains vétustes, voire inexistant. C'est notamment le cas de la photo du milieu à gauche, qui montre l'accès à l'eau potable du quartier Oyack. Hobskur travaille toujours sur ces thématiques et sensibilise sur la situation des quartiers périphériques de Douala.

Poussé par le succès de ses titres, Hobskur envisage de continuer son chant en tant que porte-parole des « jeunes défavorisés ». Afin de poursuivre cet objectif, il s'inscrit en sociologie à l'université de Douala et crée une association dans le quartier de Bepanda. Médiatisée, son action intéresse des structures telles que l'Institut Français de Douala. Il initie des concerts à destination du nouveau public de l'IFC et représente les victimes d'inégalités sociales dans la ville. Dans ce cadre, il parle autant qu'il chante les injustices en ville. Entre autres actions, il projette également un documentaire de cinq minutes sur le déguerpissement forcé du quartier Mabanda¹⁴². Accompagné d'un guitariste et de trois choristes, il explique ce changement de style. « *C'est bien de crier, mais à la fin, qui t'écoute ?* » Petit à petit, la rage des premiers

¹⁴¹ Voir le clip vidéo en ligne au lien suivant : <https://youtu.be/fcgkOa34WeU>.

¹⁴² Déguerpissement d'un quartier de Bonabéri, Douala, 2014.

shows disparaît. Hobskur gagne en visibilité, mais le premier public du musicien se reconnaît moins dans ses compositions. Si les jeunes d'Oyak continuent de soutenir le « grand frère », d'autres se désolidarisent en raison de cette « institutionnalisation du rap d'Hobskur ».

Cet exemple est loin d'être le seul, et nombre d'artistes se voient encouragés ou forcés d'aller vers une normation (Foucault 1978) de leur discours pour être entendus, écoutés à d'autres échelles. L'institutionnalisation culturelle nationale et soutenue par des acteurs de la coopération contribue à mettre à mal des mouvements artistiques souvent porteurs d'une mémoire et d'une vision politiques de la ville. Face à un système économique, politique et social, à bien des égards autoritaire et fermé, l'idée d'une communauté artistique (Guinard et Morovich 2017) se désagrège au profit de trajectoires individuelles (Cuomo 2015) d'artistes développant de nouvelles stratégies pour accéder à de nouveaux publics.

Les choix du plasticien Hervé Yamguen sont, en cela, emblématiques. À la suite de nombreuses années de difficultés, de résistance à la précarité et d'un choix de vie en marge des critères de la réussite sociale au Cameroun, l'artiste est amené, par son histoire familiale, à changer entièrement son mode de vie pour devenir notable dans son village. Son travail en tant qu'artiste contemporain, est forcément influencé par l'initiation qu'il y reçoit. Cela l'éloigne de ses préoccupations pour la transmission en ville. Hervé Yamguen, artiste et récemment chef, est par là même influencé par l'initiation qu'il reçoit. « *Aujourd'hui, je ne peux plus m'asseoir avec n'importe qui. N'importe où.* », (Yamguen, Douala, 2015). En parallèle de l'acquisition de ce nouveau statut, le discours très clair d'un commissaire d'exposition à l'échelle internationale lui montre que son avenir sur cette scène est complexe, car ses œuvres ne répondent pas à la demande du marché de l'art global. Avec peine, Yamguen raconte ce dilemme de devoir orienter sa production pour des expositions et des résidences internationales. Après avoir été l'un des précurseurs et des initiateurs des mouvements hors-les-murs, il change de positionnement (Awondo et Manga 2016) et utilise ce mouvement, non plus comme un moyen de se rapprocher du public, mais comme un moyen de répondre aux nouveaux intérêts pour ces questions d'une élite internationale, de se conformer à des modèles en circulation du Nord vers le Sud (Jacquot 2007). Les enjeux ne sont plus seulement locaux (rapprochement vers les populations, médiation culturelle et formation des artistes de la ville), mais aussi globaux (production d'images, médiatisation et adhésion aux discours internationaux). Le besoin de s'en sortir, de produire un discours plus entendu et des œuvres pérennes poussent les artistes à se tourner vers un marché de l'art globalisé, fort éloigné des préoccupations

mémorielles et politiques de la ville et du pays. Le texte caché (Scott 2009) produit à l'échelle locale est abandonné au profit de codes prédéfinis par ce marché de l'art extraverti.

Les artistes sont ainsi déchirés entre le choix de leurs publics, de leurs discours et des scènes qui leur sont offertes. L'impossibilité de maintenir des espaces de création indépendants, sans qu'ils soient détruits, récupérés ou normalisés, empêche la production d'un discours politique alternatif, voire contestataire, sur le long terme¹⁴³. L'action de l'État autoritaire entraîne un renouvellement constant des pratiques de contournement des artistes qui, bien qu'elles restent éphémères et temporaires, se transmettent à l'échelle d'une histoire de l'art locale.

2. Les porteurs de mémoires et les nouveaux courants de mise en patrimoine

Le flou conceptuel qui marque le patrimoine à Douala n'est pas forcément déclenché par des revendications idéologiques et politiques. Parfois, c'est le courant de pensée qui influence la relecture de la mémoire. Ainsi, à Douala, la définition du concept évolue également selon l'appartenance générationnelle des personnes. Ma description de la société intellectuelle doualaïse est fondée sur l'observation de nombreux débats et de nombreux entretiens¹⁴⁴ (anciens combattants, journalistes, philosophes, plasticiens, cinéastes, etc.). Le fonctionnement en réseau de cette élite les amène à se côtoyer régulièrement. Concernant le patrimoine, trois discours se recoupent et trois générations se distinguent. Néanmoins, de multiples pistes permettraient de classer les acteurs du patrimoine en d'autres catégories.

2.1. Mémoires individuelles et collectives

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, suite à la libéralisation de la vie politique, la remise en cause de l'ordre colonial se cristallise autour du thème de l'indépendance nationale,

¹⁴³ L'utilisation des NTIC et l'accès à internet – plus généralisé, bien que contrôlé - apportent également une part de changement à ces affirmations, comme nous le verrons dans ce chapitre, dans la section 2 et la sous-section 2.2.

¹⁴⁴ Voir le court métrage de Jean-Pierre Bekolo filmant la discussion entre Mboua Massock, « Le Combattant », (ancien combattant de l'Indépendance et opposant au pouvoir en place), Lionel Manga (écrivain) et Mamane (chroniqueur RFI), diffusion de l'Institut Culturel Français lors de la conférence « Établir des ponts : le rôle de l'art et de la culture dans un monde globalisé – passé, présent et futur », archives Institut Goethe 2012.

divisant le champ politique et la société entre d'une part, la mouvance nationaliste et, d'autre part, le pouvoir colonial et les groupes qui constituent sa base sociale. Le parti politique UPC, Union des Populations du Cameroun, est créé à Douala, le 10 avril 1948, par un groupe de syndicalistes demandant l'élévation du niveau de vie des populations, l'obtention de l'Unification¹⁴⁵ et de l'indépendance du Cameroun.

Le dynamisme et la popularité sans cesse croissante du parti nationaliste sont tels, que l'administration française l'interdit en 1955 pour préserver ses intérêts locaux. Dès décembre 1956, le mouvement de revendication d'indépendance entre dans la clandestinité, prend le maquis et recourt à une insurrection armée. Ces événements marqueront le début d'une répression sanglante et d'un écrasement militaire par la France.

Face à cette répression, la France décide de confier le pouvoir à ses alliés locaux, qui, non seulement n'ont joué aucun rôle dans la lutte de libération, mais se sont opposés à l'idée même d'une indépendance elle (Joseph 1986). S'instaure alors un régime policier particulièrement brutal qui prend pour cible les nationalistes insurgés de l'UPC. Les appareils sécuritaire et judiciaire se construisent autour de la répression d'un « ennemi intérieur », du contrôle des opinions, de l'information et de la production du savoir en général¹⁴⁶. Le nouveau régime se maintient alors en étouffant l'expression de toutes formes de contestation et de désaccord, en abolissant le pluralisme politique, mais aussi en imposant une histoire officielle ayant pour objectif de criminaliser la lutte d'indépendance et de ceux l'ayant menée, pour, sur le long terme, la faire sombrer dans l'oubli.

C'est dans ce contexte que l'histoire de la lutte d'indépendance ainsi que les noms de ceux qui l'ont incarnée sont mis sous scellés. Cependant, le bannissement de cette histoire et l'interdiction de l'évoquer sont mis en échec par leur omniprésence dans la mémoire populaire et dans les imaginaires. Des références constantes par des allusions, des images, des symboles se retrouvent dans les productions artistiques et les récits des habitants.

¹⁴⁵ En 1916, lors de la Première Guerre mondiale, le territoire du « Kamerun », jusqu'alors protectorat allemand, est conquis par les troupes franco-britanniques en guerre contre l'Allemagne. Le « Kamerun » est ensuite divisé en deux zones inégales, placées sous régime de mandat par la Société des Nations, (et sous tutelle de l'ONU dès 1945). L'administration des 4/5ème du territoire est confiée à la France, tandis que le 1/5 restant est conservée par la Grande Bretagne.

¹⁴⁶ Abel Eyinga, Mandat d'arrêt pour cause d'élections. De la démocratie au Cameroun (1970-1978), Paris, L'Harmattan, 1978.

Chanter les héros de l'Indépendance¹⁴⁷

Ils ne questionnèrent point le mort.
Qui eût pu le faire ?
On n'offrit même pas de repas.
Nul n'expliqua pourquoi cet homme était couché là.
On ne chanta ni ne dansa.
Ils le séparèrent de son frère Yém Mback.
Ils mirent Yém Mback en terre chez les Catholiques
Qui avaient prêtés leur Dieu à nos oppresseurs.
Ils le placèrent à l'écart, loin du champ (*bum*) de son père.
Sa tombe ressemble à la tombe d'un homme « sans pays ».
Or le fils de Nyobè était bien un fils de chez-nous.
Il fut enterré comme un homme « sans pays ».
Voilà pourquoi personne ne crut jamais que Mpodol¹⁴⁸ était mort.
Ils voulurent se débarrasser de son sang.
Ils l'ont envoyé en terre avant que son corps n'ait refroidi.
Voilà pourquoi son sang continue de crier jusqu'à nous¹⁴⁹.

En partant de ces réminiscences mémorielles, il est possible de retracer les errances de cette histoire traumatique, présente sur les corps et dans les esprits de ceux l'ont menée, mais effacée ou interdite dans les lieux et espaces publics par des politiques urbaines et de patrimonialisation conçues et mises en œuvre par les élites dirigeantes (Mbembe 1986). Cette « mise en oubli » autoritaire ressurgit aussi dans le langage populaire, les productions artistiques, les rapports sociaux et les récits des habitants, toujours hantés par cette mémoire.

C'était le treizième jour
du neuvième mois de l'année 1958.
Mpodol avait accompli sa promesse.
Il s'offrit en sacrifice pour le *Kundè*.
J'ai choisi de renaître à mon pays.

¹⁴⁷ Chanson recueillie à Nkong-Kwalla, le 2 novembre 1981, in Mbembe 1986 : 69.

¹⁴⁸ *Mpodol* signifie « le sauveur » en langue bassaa. Cette appellation est utilisée pour désigner Ruben Um Nyobe. *Mpodol* a aussi été traduit comme « le prophète » (Mbembe 1986 : 61) ou « le porte-parole ».

¹⁴⁹ Chanson recueillie à Nkong-Kwalla le 2 novembre 1981 in Mbembe 1986 : 69.

Je me suis offert pour sa délivrance.
Quant à vous, réjouissez-vous aujourd'hui !
Réjouissez-vous !¹⁵⁰

Depuis les années 1960, danses, récits, chants, croyances, performances modernes et contemporaines racontent l'histoire, en y apportant une part d'imaginaire qui permet d'enrichir le discours politique et de le transmettre. Cette mémoire populaire entre en conflit avec les récits officiels couvrant la même période. Dans la production de l'espace, des lieux et dans leur dénomination – en zones urbaines et rurales – se joue le conflit des symboles et des signifiants se référant à cette histoire.

L'arrivée au pouvoir du Président Paul Biya, et l'avènement du multipartisme dans les années 1990, marquent le début d'un mouvement de réaffirmation de la diversité et de la richesse culturelle (Puepi et Njomgang 2003) bien que ces réappropriations puissent être instrumentalisées par le pouvoir d'État. Ainsi de nombreux lieux de célébration de mémoire, passant par des manifestations culturelles, ont été détournés dans la ville de Douala. Cette absence de traces s'inscrit dans une logique d'instrumentalisation de la mémoire et de gestion autoritaire de l'espace par le gouvernement.

La muséification s'intensifie à l'échelle mondiale et le Cameroun réunifié ouvre le Musée national de Yaoundé en 1988. Lors de la mise en place du projet gouvernemental de construction du musée, l'État, en la personne de son président, exprime la volonté de créer un modèle d'idéal unitaire, revenant sur l'idée de nationaliser des systèmes culturels gérés en amont par les chefferies, dans un pays en transition politique. Dès lors, la création du musée devient un enjeu politique. Comment créer un modèle unitaire national sans évoquer la construction étatique, et plus particulièrement l'histoire des Indépendances ?

La décision prise par les chargés du projet consiste à cibler le discours muséal sur l'esthétique des objets d'art exposés, en les présentant comme représentatifs de « groupes culturels » répertoriés selon leurs origines géographiques, choisissant ainsi une perspective anhistorique et contournant ainsi la dimension historique et politique des objets.

¹⁵⁰ Chanson recueillie à Bogso, le 24 novembre 1981 *in Mbembe 1986 : 67.*

« C'est à cette époque qu'est apparue la dénomination des Grassfield, que j'ai inventée d'ailleurs. Avec cette idée des populations de la forêt, du littoral, etc. C'était pour le musée. », (Loumpet, archéologue, Yaoundé, 2015¹⁵¹).

L'interdiction de parler d'un pan de l'histoire (Mbembe 1986) et la mise en avant de l'origine des artistes les dote d'un statut social marginal. L'effacement de certains récits de l'histoire nationale et l'instrumentalisation de la question ethnique participent de la situation autoritaire caractéristique du pays, empêchent les acteurs des luttes d'établir leur récit et ne permet que des discours alternatifs énoncés selon les marges de manœuvre et de laisser faire prévues par l'État. « En Afrique comme ailleurs, les contextes urbains, par les effets de juxtaposition et de sédimentation des « couches » d'histoire qu'ils rendent possible, sont saturés de discours affectifs sur le temps. [...] [La] ville néolibérale est propice non seulement à des attachements nostalgiques à des lieux en train de disparaître, mais aussi à des conflits où s'opposent politiques officielles de patrimonialisation et des « contre-nostalgies » populaires, qui font référence au passé pour défendre une urbanité alternative et inclusive. » (Lachenal et Mbodj-Pouye 2014 : 10).

2.2. Nouvelles possibilités de mise en patrimonialisation ?

Une lecture à valeur patrimoniale est constituée par des enfants de chefs traditionnels et des héritiers des lignages dualas. Suite à leur faiblesse numérique dans la ville, ils recréent des micro-territoires et réaffirment la mémoire de leurs ancêtres. Grâce à leur lien historique avec l'Occident, ils créent des fondations, des associations, des journaux et des espaces pour accroître la visibilité sur leur histoire douloureuse. La culture est pour eux un outil de réaffirmation. Ils se joignent à des courants forts de revendications comme celui de Cheikh Anta Diop, dont ils lisent les écrits et reprennent les théories pour redéfinir - parfois réinterpréter - leur histoire¹⁵².

¹⁵¹ Entretien avec Germain Loumpet, alors doctorant et Chargé de la muséographie du Musée national.

¹⁵² Voir le film *Racines au bord du fleuve* et la visite de la maison du professeur Valère Epée.

Le professeur Valère Épée et le courant Cheikh Anta Diop

Valère Épée, ancien professeur de l'Université de Douala, a mené des études de linguistique *duala*. Celles-ci prouvent une similitude étymologique entre l'égyptien antique et la langue *duala*. Elle s'explique par la présence des populations *dualas* dans l'Égypte antique.

Ces recherches sont encouragées par la révision historique que propose Cheikh Anta Diop, qui relie les origines de l'Égypte et celles du monde noir, et affirme que la civilisation égyptienne, née sur le continent africain, a dominé le monde méditerranéen oriental. Dans la même optique de recherche, Cheikh Anta Diop publiait en 1977 une thèse exposant une parenté entre l'égyptien ancien et les langues négro-africaines.

Kuma Ndoumbe, déjà mentionné, est un des protagonistes de ce courant de patrimonialisation. Il se bat depuis des années pour la reconnaissance des crimes coloniaux et l'émancipation d'une « aliénation culturelle ». Ainsi, en 2017, lors du colloque « Histoire et Mémoires » tenu à Yaoundé, il dit redouter « *le grand danger qui réside dans la reconstruction de la mémoire et qui est l'utilisation par les colonisés des instruments du colonisateurs* ». Aujourd'hui, il s'inscrit, avec d'autres acteurs, dans le courant de la restitution des œuvres (Savoy et Sarr 2018).

Une autre lecture est celle des anciens acteurs de la guerre d'Indépendance du Cameroun. Leur contestation face au patrimoine revendiqué est virulente. Selon eux, il faut en finir avec les symboles de l'oppression. Ceux-ci sont d'ailleurs souvent mis en rapport avec l'État actuel, coupable d'avoir écrasé le courant indépendantiste et nationaliste de l'UPC. Cette génération propose une construction de la mémoire qui ne repose pas sur des bases dites « importées ». Les principaux symboles que renie cette génération sont des symboles statuaires, comme le montre l'exemple de Mboua Massock et de la statue du Général Leclerc¹⁵³.

C'est donc au patrimoine en tant que support de mémoire que s'attaque cette génération, refusant que la mémoire et la légitimité de son histoire soient mises sous silence ou omises. Derrière la patrimonialisation se jouent des stratégies politiques : la valorisation du patrimoine colonial et du centre-ville est reçue par les Anciens Combattants comme la construction d'une

¹⁵³ Sur Mboua Massock et le Général Leclerc voir le chapitre 2, section 1, sous-section 1.3.

mémoire nationale falsifiée. Ainsi, par son esthétique, par l'histoire qu'elle raconte, mais également par sa place centrale dans la ville, la statue du général devient emblématique de l'oppression coloniale mais également de la lutte entre le parti au pouvoir, le RDPC, et les forces d'opposition demandant des monuments commémoratifs de l'histoire de leur parti.

David Ekambi est l'un de ces anciens combattants nationalistes. Emprisonné à vingt ans dans un camp de torture, il a lutté toute sa vie pour parler de la mémoire nationaliste camerounaise. Dans les années 2000, il publie le journal *Camaroes*¹⁵⁴. Sur toutes les premières pages, on peut y lire : « Pour nous, le retour à l'Égypte dans tous les domaines est la condition nécessaire pour réconcilier les civilisations africaines avec l'histoire, pour pouvoir bâtir un corps de sciences humaines modernes, pour rénover la culture africaine. Loin d'être une délectation sur le passé, un regard vers l'Égypte antique est la meilleure façon de concevoir et de bâtir notre futur culturel. L'Égypte jouera dans la culture africaine repensée et rénovée, le même rôle que les antiquités gréco-latines pour la culture occidentale. Cheikh Anta Diop. » A l'échelle du continent, David Ekambi croit à l'importance d'un mouvement panafricain. A l'échelle du Cameroun, il est profondément nationaliste au sens des protagonistes de l'Indépendance, soit d'un pays refusant les divisions linguistiques et ethniques. La culture est pour lui un outil de rassemblement.

¹⁵⁴ Je rencontre David Ekambi au *Marché des Arts Plastiques*, où il me demande d'écrire un article pour *Camaroes* sur cette initiative. On peut constater ici et à nouveau que tous les protagonistes de cette thèse se connaissent et évoluent au sein du monde de l'art à Douala.



Figure 98 : Annonce via Facebook d’une nouvelle formation communication par l’Association Mémoire et droits des Peuples. [Ekambi, consulté sur Facebook le 04 juillet 2019].

Suite à de nombreux échecs et désillusions dans le domaine politique, David Ekambi décide en 2017 d’ouvrir une association : *Mémoire et droits des peuples*. Son but est de former des jeunes aux métiers de la communication (figure 98). Il espère ainsi créer de l’emploi, mais également former la jeunesse aux médias. La formation, pratiquement gratuite pour les jeunes, s’appuie sur les financements des parrains de l’initiative et se tient dans les nouveaux locaux de la galerie MAM, lieu qui s’ouvre à l’entrepreneuriat via le Jokkolabs¹⁵⁵.

¹⁵⁵ La galerie MAM a ouvert une partie de son espace sous le nom de JokkoLabs : celui-ci a vocation à être privatisé par des acteurs privés (start-up, ou, comme ici, acteurs associatifs).

L'image et la progression des NTIC semblent d'ailleurs une véritable possibilité pour contrer la réservation du patrimoine, le manque de traces et pour permettre la réappropriation d'une histoire et des mémoires, notamment à Douala. Devant le manque de moyens et de scènes pour retranscrire la richesse du patrimoine, de nouvelles initiatives plus ou moins durables voient le jour. « *En fait, moi j'ai lancé le volet communication, pourquoi ? D'abord, je suis un artiste. Mais regarde ici, il y a un potentiel immense. Le Cameroun c'est quoi ? On parle de 275 ethnies. Et les gens ne connaissent pas. Il y a tellement de choses que tu peux relier. Tu sais, dans tous ces signes autour de nous, tu retrouves notre histoire, seulement les gens ne savent plus interpréter. Ils ne savent plus non plus puiser dedans pour créer. Les repères se perdent. C'est pour ça que moi je travaille à remettre ça en valeur. Le patrimoine est là. Mais qui le connaît ? [...] On a une base pour créer mais ici tout stagne parce que la tradition, on n'y touche pas, on laisse ça mourir à côté. Alors que c'est de la matière. C'est pour ça que à un moment tu te dis, je monte ma boîte, j'essaye. On a une richesse incroyable, il faut qu'on développe ça. Qu'on soit capable de mobiliser ça pour créer et arrêter de copier. Alors tu prends un autre boulot, tu cherches des financements, des bourses. En fait tu te bats pour ça.* » (Bertrand, Douala, 2016).

Jean-Pierre Bekolo, cinéaste, veut aussi retranscrire l'histoire pour la rendre accessible. Il crée en ce sens une série destinée à retracer l'histoire du Cameroun en commençant par la période coloniale : « *OUR WISHES* » est une série TV de 26 minutes en 10 épisodes qui proposent sous la forme d'un pilote que l'histoire nationale, ou encore le contenu patrimonial fasse son entrée sur nos chaînes de télévision. Je pense que nous sommes notre propre histoire. Si nous ne savons pas d'où nous venons, il faut savoir au moins où nous allons. Mais pire encore nous avons vécu récemment ce qu'on a appelé la crise anglophone ; cette crise nous a amené à comprendre combien l'histoire est importante. Pourquoi nous sommes nés au Cameroun, Pourquoi nous sommes francophones ou anglophones. L'histoire c'est elle qui tranche en fait. C'est elle qui appelle à comprendre ce qui se passe et peut être nous guider sur ce qu'il faudrait faire. Je pense que ce qui est important c'est l'histoire même si l'on pense que nous sommes l'un des rares peuples qui peuvent évoluer à l'aveugle sans consolider au fur et à mesure notre mémoire collective. C'est-à-dire qu'on comprenne bien, l'identité ethnique vous pouvez l'avoir parce que vous allez au village, parce ce qu'on vous la transmet d'une autre manière mais l'identité nationale chez nous est à construire. Mais au-delà de l'actualité, il y a des constantes dans la relation que nous Africains avons toujours eu avec l'occident. Je pense

à la corruption dont parle « OUR WISHES », le « dash » que les Allemands ont donné aux chefs pour signer le traité. Je pense à la dévaluation et à la dette pour faire pression sur ceux qui ne voulaient pas signer le traité. Il n'y a pas besoin de vous faire un dessin pour dire en quoi cette histoire coloniale qui est mal enseignée quand elle n'est pas enseignée du tout dans nos écoles est importante. Et cette série « OUR WISHES » est une forme de réinvention. Au-delà de toute cette histoire coloniale que nous prenons dans les archives et autres, nous devons aussi nous réinventer une nouvelle identité, ne pas se limiter à cette identité qui nous a été attribuée. Donc l'idée de ramener l'histoire sur la place publique, créer une conversation ne peut que nous enrichir, nous amener à prendre de bonnes décisions. ¹⁵⁶»

A l'occasion de la sortie de son album 1958, dans lequel il consacre une chanson à *Mpodol*, ainsi qu'une chanson au *Kunde*, Blick Bassy¹⁵⁷ convie le conteur Binda Ngazolo pour conter les épisodes de l'histoire du Cameroun depuis 1885. Cette volonté de donner une visibilité à l'histoire nationale camerounaise via un artiste s'inscrit dans la trajectoire que nous décrivons chez les artistes camerounais. D'ailleurs Blick Bassy peut raconter cette histoire car il est célèbre et parce qu'il est installé en France.

2.3. Afropolitanismes ?

La plus jeune génération a grandi dans un système politique autoritaire et cherche à rompre avec les systèmes de pensée et de réflexivité historique proposés. Intéressés par l'ensemble des théories des aînés, elle se définit récemment comme afropolitaine. Ces jeunes artistes refusent de se définir à partir de la rupture postcoloniale. « *A force de parler de colonisation, on en vient à se demander si nous ne sommes pas en train de nous coloniser nous-même* » (Tefolo, 2012, Douala). Ils se revendiquent comme panafricains, d'inspiration variée et de nombreux courants allant des écrits Cheik Anta Diop, au reggae, à la négritude voire même aux courants des luttes afro-américaines. Leur volonté semble moins être de se séparer de la culture héritée que de construire à côté, de revendiquer une spécificité, de relier les histoires et les mouvements. « *L'enjeu aujourd'hui, c'est d'entrer dans la globalité sans toutefois perdre*

¹⁵⁶ J.P. Bekolo à propos de *Our Wishes*, série télévisée, interview sur le site du Goethe Institut.

¹⁵⁷ Voir les vidéos réalisées par Blick Bassy et Binda Ngazolo :

<https://youtu.be/YV0uEFx5JZU>

<https://www.youtube.com/watch?v=vvTw8aLoxiE&feature=youtu.be>,

<https://www.youtube.com/watch?v=oaHljHW2HNo&feature=youtu.be>.

son originalité » (Eloundou, 2012, Douala). « S'appuyant sur la problématique des politiques identitaires, l'interrogation sur ce qu'on pourrait nommer le patrimoine Nègre et la façon dont les Afro-descendants s'y identifient a ouvert sur deux types de positionnements au cours des trois dernières décennies : il y a d'un côté une pensée de la différence s'adossant sur les avatars de l'africanité, et de l'autre des philosophies de la médiation, dont le travail intellectuel critique le discours de « clôture identitaire ». L'afropolitanisme comme idée de la façon dont les Africains et leurs descendants des diasporas font « communauté » et communient avec le monde surgit à l'interface des deux pôles évoqués. Il se veut lié à l'Afrique sans pour autant s'y réduire. Il ouvre dès lors sur une nouvelle politique identitaire à l'heure de la globalisation, privilégiant la fluidité et la modularité des appartenances. Mais réussira-t-il à faire école ? » (Awondo 2014 : 2).

Les lectures de ces jeunes artistes se différencient d'autres jeunes, dans la mesure où ils bénéficient de l'enseignement de leurs pairs au sein des générations précédentes. Les enseignements de l'université et les diplômes ne sont pas toujours pour eux signes d'une émancipation intellectuelle. Ils savent que les études dans leur pays sont également conditionnées par les moyens financiers, les réseaux et influencées par la politique. Observant leurs concitoyens et la société dans laquelle ils évoluent, ils manifestent leur volonté d'agir, de recréer des liens et de fournir de nouveaux cadres de référence par le biais de projets culturels qui réunissent toutes les lectures et tous les acteurs.

Leurs propositions culturelles sont de plus en plus ouvertes, collectives et éphémères. « Le cosmopolitisme africain peut-il accoucher d'une solidarité nouvelle à même de se constituer sinon en alternative crédible du panafricanisme et des autres africanités, du moins les actualiser ? » (Awondo 2014 : 2). Il s'agirait alors de mettre en place une utopie mobilisatrice. Julie Peghini, anthropologue en vacances à Douala, découvre le *Somewhere* qu'elle décrit comme un espace d'utopie - une utopie qu'elle raccroche à d'autres sur le continent. « *Cela me fait très plaisir car on s'est rencontré dans une utopie – Les Récréatâles de Ouagadougou – et on se retrouve dans une utopie.* », (Peghini, Douala, 2018).



Figure 99 : Le *Somewhere Bonassama*, un nouveau type de projet culturel¹⁵⁸, [Ghattas, Douala, 2018].

Conscients qu'ils peuvent disparaître du jour au lendemain, les artistes du Somewhere approche l'espace avec la volonté de créer un lieu atypique. On peut ici penser qu'en parallèle de fréquentes évictions, les artistes font aussi l'expérience d'une dé-spatialisation et d'une dématérialisation de la mise en valeur d'un patrimoine (ici ancien et contemporain) qui reste lié au traumatisme de la spoliation des objets et aux tentatives d'aliénation culturelle depuis des années. « Au demeurant, notre manière d'être au monde, notre façon « d'être-monde », d'habiter le monde – tout cela s'est toujours effectué sous le signe sinon du métissage culturel, du moins de l'imbrication des mondes, dans une lente et parfois incohérente danse avec des signes que nous n'avons guère eu le loisir de choisir librement, mais que nous sommes parvenus, tant bien que mal, à domestiquer et à mettre à notre service. La conscience de cette imbrication de l'ici et de l'ailleurs, la présence de l'ailleurs dans l'ici et vice-versa, cette relativisation des racines et des appartenances primaires et cette manière d'embrasser, en toute connaissance de cause, l'étrange, l'étranger et le lointain, cette capacité de reconnaître sa face dans le visage de l'étranger et de valoriser les traces du lointain dans le proche, de domestiquer l'in-familier, de travailler avec ce qui a tout l'air des contraires – c'est cette sensibilité culturelle, historique et esthétique qu'indique bien le terme « afropolitanisme ». (Mbembe *in Awondo 2014 : 9*).

¹⁵⁸ Les actions du Somewhere sont visibles sur le site instagram : <https://www.instagram.com/somewherebonassama/>

Manifeste du Somewhere

Depuis plusieurs années, friches, potagers sur les toits, recherche du lien de voisinage, lutte contre l'anonyme et l'individualisme des grandes villes entrent dans la grammaire de l'urbain. Le Somewhere s'inscrit dans ce courant, se place hors de l'espace, non pour lui échapper, mais pour être sa relecture d'un possible. Somewhere fait un clin d'œil à l'Ailleurs qui a trop bercé les décennies précédentes, et refuse les modèles occidentaux pour assumer son patrimoine meurtri qui n'en sera que plus intense, multidimensionnel, réinventé. C'est « quelque part » sans avoir jamais été plus dans le terrain, dans la compréhension des besoins locaux de la création.

Investir dans les hommes, pas dans les projets ! : par un lieu qui accueille et un lieu solidaire. Donner l'espoir de pouvoir créer, vivre ou passer son temps hors de la logique de projets impliquant une rentabilité, un stress qui pourraient tuer la création par la compétition. Le Somewhere est pensé comme un système de solidarité, un espace de discussion, d'échange de gestes créateurs. Face au manque d'espaces publics dans la ville au sens d'espaces partagés : le concept traduit spatialement la volonté d'un partage de pratiques. L'architecture du lieu, friche réinvestie par des créateurs, prend corps suivant les traces d'expériences créatrices en milieu urbain.

Cette proposition d'être ensemble résiste ou veut désespérément résister aux logiques de précarité, de tribalisme, de racisme, dans le contexte d'inégalités sans précédent de notre monde aux logiques capitalistes et néolibérales plus dévorantes que jamais. Somewhere peut être partout puisque c'est d'abord une création pour les hommes et par les hommes – et non un simple lieu.

Ainsi, les artistes du *Somewhere* déclinent à plusieurs reprises l'idée de s'organiser en association. En effet, la possibilité d'instaurer une hiérarchie (président, vice-président, trésorier), même fictive, endommage le réseau de solidarité déjà complexe à entretenir. L'expérience d'un lieu où d'autres logiques seraient en œuvre est déjà précaire en elle-même : le *Somewhere* propose son système de solidarité (vente de boissons pour l'achat de matériel de peinture, et pour permettre l'entraide (déjeuner à plusieurs, etc.)).

Autre logique difficile à négocier, celle de l'ancienneté de certains artistes que nous évoquions dans la section précédente : « *Le petit a trimé dans les ateliers. Il a tout fait pour devenir artiste. Il a beaucoup cherché à se rapprocher d'un artiste qui lui est déjà plus reconnu. Ce gars n'a cessé de casser le petit. Maintenant, l'artiste vient au Somewhere. Quand il est venu, le petit était mal, il a essayé de me dire : « Le grand là, je l'admire beaucoup. Mais il*

m'a trop cassé. A la fin, il me refusait même les pinceaux. » Comme il [l'artiste plus âgé] est venu [au Somewhere], lui [le jeune artiste] il est mal à l'aise parce qu'il veut apprendre. Je lui ai dit : « Ne doute pas de toi, sois confiant ». Maintenant, je vois à tout moment que l'artiste cherche à le casser sur des questions passées. Même au quotidien, le gars veut travailler. On va l'envoyer faire une commission. « Va chercher une roue ! » Je ne vois pas le rapport. A chaque fois je vois le petit, il pose ses tableaux, quand il veut travailler, on l'envoie. Et quand il part, dans sa commission, je sens comme il l'a dans son cœur. Il est gêné, il me le dit : « Le grand frère ne passe que du temps à me critiquer. Pour me dire que je n'ai pas encore muri » Hier des gens arrivent. Ils sont très intéressés par la toile du petit. Finalement, ils ont pris un petit tableau devant l'artiste. Et tout de suite l'autre se dit : « Ah mais moi aussi je devrais exposer ! » Moi j'appelle ça les gombistes. Ils ne fouinent que l'argent et ils veulent gagner tout. » (Eloundou, Douala, 2018).

Le *Somewhere* tente donc difficilement d'être un lieu d'échanges de pratiques et de vie pour les artistes. Le concept accroche très rapidement auprès d'un public varié. Le *Somewhere* se construit comme un lieu ouvert à tous : pas de liens de hiérarchies, pas de sélection. La construction de l'espace est lente - quelques aides apportées par des donateurs (artistes, personnalités politiques, expatriés), seulement du matériel - mais un investissement rapide détruirait ce concept. L'important reste la communauté du lieu.

Face à des systèmes comme la galerie qui isole les artistes (l'expression « l'écurie Doual'art » utilisée par certains artistes désigne les quelques gagnants d'un système fermé) le *Somewhere* décide de reconstituer un système de solidarité d'artistes, mais plus puissant grâce au lieu prêté par la chefferie. Il s'adapte au modèle de société puisqu'il permet à l'artiste de ne pas sortir du groupe. Le projet reste néanmoins éphémère et fragile. Le concept afropolitain est entaché par la possibilité pour les artistes de faire corps. « Aussi, pour que le vœu afropolitain soit viable, voire réalisable, encore faudrait-il qu'il y ait une synergie entre d'une part, la capacité de l'utopie à embrasser une certaine praxis ; et d'autre part, la perception par tous du bien-fondé d'une vision utopique. » (Awondo 2014 : 15).

Le système de solidarité des artistes est constamment mis à mal par le contexte de concurrence du marché de l'art extraverti. La sécurité d'un lieu artistique comme le *Somewhere* permet d'instaurer une solidarité plus forte dans le temps, et de réfléchir différemment au patrimoine à Douala. En effet, à partir de ce lieu sécurisé par la chefferie, les artistes créent un

collectif constitué d'artistes réguliers, alors que d'autres viennent quelques jours pour performer, filmer et peindre. L'espace est fortement cosmopolite, et réunit autour de la culture des personnes proposant des initiatives personnelles, comme les promenades fluviales pour visiter le patrimoine de Djébalé (figure 100).



Figure 100 : Publication du Somewhere-Bonassama. [Stéphane Eloundou, consultée sur facebook le 04 juillet 2019.]

En encourageant le petit entrepreneuriat, le *Somewhere* favorise des initiatives personnelles comme celle du marin M. Nkoulou, qui fait visiter le patrimoine de l'île de Djébalé¹⁵⁹.

Avec le *Somewhere* s'affirme l'idée que les lieux ne sont jamais permanents, donc qu'ils sont moins importants que la démarche. Le nom du lieu est d'ailleurs donné aux personnes qui

¹⁵⁹ Sur le patrimoine de l'île de Djébalé voire aussi le chapitre 2, section 2, sous-section 3.

l'occupent. Dans le quartier de Bonassama, on interpelle les artistes en pleine route par le nom de leur lieu : « *Somewhere !* ». Le lieu s'incarne dans la personne, et restera ancré dans la mémoire de ce fait. Ainsi, Stéphane Eloundou peut être appelé « Mac Coffee » ou « *Somewhere* » en fonction des gens qui ont connu son évolution dans la ville (du *Café artistique* au *Somewhere*). Le déplacement, souvent forcé et rapide des personnes et de leurs lieux d'exercice, est contredit par ces nominations. Ce qui constitue le patrimoine est représenté par la personne : son lieu (et l'expérience de cette personne constituée entre autres par le réseau qu'elle peut mettre en œuvre pour réinvestir des lieux), son discours et ses actions.

L'histoire de la construction du lieu compte autant que le lieu lui-même. Les témoignages montrent l'intérêt pour l'histoire de la création du collectif autant que pour ce qui s'y passe. En effet, le *Somewhere* a permis de constituer un groupe et de produire du lien, ce qui apparaît comme l'une des conditions du bon fonctionnement du lieu. « *Ce sont des sociétés qui détestent l'individualisme. Parce que dès que tu es individuel, tu casses le groupe. Et ces sociétés ne peuvent pas survivre sans le collectif.* » (Iyébi Mandjek, Paris, 2019). Le *Somewhere* propose un système de résilience qui repose sur le lien, sur l'humain. A partir de celui-ci, il permet aux artistes de se réapproprier l'histoire en construisant un futur et un passé simultanément. Finalement, dans le contexte de Douala, on peut se demander si patrimonialiser, ce n'est pas réécrire le passé de manière contemporaine et en se tournant vers l'avenir.

Conclusion troisième partie

La situation autoritaire complexifie l'émergence de lieux culturels auxquels adhère une large population. Depuis les années 2000, des artistes, surtout plasticiens, réinvestissent les espaces publics et se les approprient pour se rapprocher du public. Ces espaces, lieux de performances, de réflexion, voire de contestations, permettent aux pratiques artistiques de s'exprimer parfois sous la forme d'un texte caché.

En suivant une histoire de l'art locale, on se rend compte que l'ensemble du monde de l'art et son évolution à Douala a amené à la création de ces lieux inédits. Ainsi, les acteurs de ce monde de l'art se croisent, s'inspirent ou se confrontent. Finalement, l'ensemble de leur réflexion est réinterprété par la jeune génération qui propose de nouveaux modèles éphémères et constamment en recréation.

Qu'ils s'agissent de Kuma Ndoumbe, qui combat pour la restitution des œuvres de ses ancêtres, de David Ekambi qui se bat pour la reconnaissance du mouvement nationaliste camerounais ou des collectifs d'artistes qui gravitent autour du *Café Artistique* et du *Somewhere*, c'est l'ensemble de ces relations qui fait patrimoine à Douala.

Ainsi, les politiques culturelles que je mentionnais dans la première partie de ce travail sont reprises de différentes manières (restitution, NTIC, Afropolitanisme) par des acteurs qui choisissent de les incarner. Cela signifie qu'un courant culturel ne laisse pas sa place à un autre, mais qu'il s'hybride dans les pratiques.

Une forme d'afropolitanisme naît de l'ensemble de ces pratiques. Le *Café artistique* est ainsi une réponse aux besoins ressentis dans la sphère artistique, mais aussi selon Stéphane Eloundou au sein de la population. Le *Somewhere* est pensé à partir d'une succession d'échecs des pratiques artistiques informelles. Les *Kunde* et *Quartier Sud* se livrent à des patrimonialisations d'une histoire laissée de côté par les pouvoirs publics. Ces courants, en résistance, produisent des formes de patrimonialisation inédites.

Enfin l'individu - par exemple le concepteur du *Somewhere* -, est reconnu par la collectivité, qui le célèbre par des discours. On le nomme d'après comme le lieu et lorsque ce lieu disparaît, le nom de l'espace lui reste attribué. La patrimonialisation naît du discours sur

l'action menée et est incarnée dans la personne. J'étaye cette affirmation en revenant sur la mémoire et la cristallisation du récit autour de figures comme Ruben Um Nyobe et en montrant que le traumatisme a voulu qu'on raconte l'histoire de personnes pour transmettre une résilience et une histoire commune. C'est un aller-retour entre les mémoires individuelles et la mémoire collective.

D'ailleurs, Joseph- Francis Sumegne et Lionel Manga mettent en avant l'importance du lien entre l'artiste et la société au Cameroun. Tous deux évoquent le rôle de l'artiste qui s'il n'est pas à l'avant-garde de sa société, doit être en son sein pour en interpréter les besoins et les signes. Leurs entretiens rappellent que l'artiste ne pourra pas avancer seul, et qu'il est d'abord, "traditionnellement" un porte-parole. Cette affirmation revient régulièrement dans mes entretiens. L'artiste ou le griot restent inextricablement liés aux pouvoirs, à la société, aux habitants. Néanmoins, l'évolution du monde de l'art ne leur permet pas toujours de garder ce rôle et rend ardue la tâche de se fédérer sur le temps long dans le contexte de précarité de Douala.

Les expressions culturelles exposées ici, mettent l'accent sur la collectivité, les besoins de la société et la transmission et semblent constituer un nouveau mode de patrimonialisation. Finalement, tout se passe comme si, la patrimonialisation résidait dans le dialogue entre tous ces acteurs du monde de l'art, toutes ces visions de l'histoire et de la mémoire. La possibilité de faire patrimoine réside alors dans la possibilité de faire corps et de créer à plusieurs.

Conclusion générale

Discuter du patrimoine comme d'un processus, en l'occurrence très fragmenté à Douala

Dans ce travail de thèse, je discute la notion de patrimoine. J'ai pris en compte son évolution et son application pour la ville de Douala, dans un contexte où les enjeux de mémoire sont forts et régulièrement instrumentalisés. Je m'intéresse à l'étude des patrimonialisations émanant de différents acteurs : étatiques avec les ministères, la Communauté Urbaine, les chefferies ; issus du monde associatif, notamment avec Doual'art et la Fondation Afric'Avenir ; ainsi que des projets de citoyens plus ou moins explicites et reconnus des artistes, des anciens soldats, des habitants. A travers l'étude de leur articulation, mais aussi de leur concurrence, je reviens sur ce qui fait patrimoine. La notion étant reconnue comme extensive et fluctuante, il m'a été possible d'envisager le patrimoine prioritairement sous l'angle du processus de sélection de l'objet. Ce travail permet de comprendre les pratiques politiques pour l'affirmation identitaire, la captation économique et les logiques foncières comme des effets de ce processus de mise en patrimoine. Étudier les processus de patrimonialisation c'est savoir que toutes les patrimonialisations ne se valent pas et qu'elles révèlent des rapports de pouvoir au sein des espaces.

Un décalage avec une histoire patrimoniale européenne

Telle qu'elle s'est développée en Europe, la notion de patrimoine incorpore l'idée de son intérêt pour l'unification des populations, plus spécifiquement les objectifs de construction d'une nation. Néanmoins au Cameroun, et ici à Douala, le patrimoine ne deviendra pas un objet servant les idéaux d'un État nation ; il aura au contraire des difficultés à émerger du fait de la division des mémoires entre différents groupes aux intérêts divergents. A l'échelle du continent africain, le patrimoine a pu être influencé par les imaginaires coloniaux et mis en valeur par et pour les puissances coloniales. Dans ce contexte, la rentabilité de la culture est essentielle puisqu'elle questionne en filigrane la possibilité de produire une image, de valoriser une histoire, de patrimonialiser.

Le patrimoine comme facteur de développement et à Douala d'aménagement

Les appropriations et les réappropriations culturelles postcoloniales sont pensées concomitamment à l'évolution de la notion de patrimoine comme outil de développement économique favorable à la croissance économique. Après les Indépendances, les pays francophones du continent formulent une politique publique de développement culturel centralisée et aidée par la France. A Douala, la notion de patrimoine fait son retour dans les plans d'aménagement urbain en tant que ressource non renouvelable exploitée pour son intérêt touristique et son attractivité économique. La ville fait face à de fortes contraintes en matière d'aménagement : l'augmentation de la population due à l'attractivité de la capitale économique d'une part, et les crises politiques successives d'autre part amènent le gouvernement à geler les crédits et les investissements pour la ville. La problématique du patrimoine est finalement abordée depuis les plans d'aménagement et d'urbanisme des années 2010 dans un contexte de reprise des politiques et des investissements en matière d'aménagement urbain. Le PDU à l'horizon 2025 prévoit la construction d'un Central Business District pour faire de la capitale économique une vitrine internationale. La problématique patrimoniale est au cœur des enjeux en matière d'aménagement à Douala puisque le Central Business District se trouve dans le quartier central et historique de Bonanjo. Ici, le patrimoine majoritairement le bâti colonial allemand puis français devient un enjeu dans le cadre de la rénovation du quartier.

Résistances et formes alternatives de patrimoine

Les premiers inventaires du patrimoine ciblent le patrimoine bâti du centre-ville. Les monuments laissés par les gouvernements successifs restent très présents dans le centre-ville. La représentation des héros français de la Seconde Guerre mondiale déclenche des actions de contestation mettant en évidence la dissonance de ce patrimoine pour les populations locales. Les processus de patrimonialisation soulèvent des revendications, des refus ou des réappropriations de la part des populations de Douala. Le patrimoine bâti colonial est un patrimoine dissonant (Guinard 2011) pour une population victime des crimes de cette période. Le réinvestissement de la notion, principalement par les pouvoirs publics, puis, enfin, par la Communauté Urbaine de Douala, financée par des bailleurs de fonds internationaux comme l'AFD, s'éloigne de plus en plus des attentes de la population. Les premiers inventaires n'aboutissent pas, certains sont abandonnés, d'autres échouent, car le statut foncier de ces bâtiments empêche leur réquisition par l'État en amont d'une labellisation et d'une valorisation.

Si elles n'aboutissent pas, les actions pour une patrimonialisation, lancées par l'État dans les années 2000, inspirent de nouveaux acteurs locaux à s'investir pour la visibilité et la reconnaissance de certaines mémoires urbaines. Mon étude s'intéresse dès lors aux autres acteurs et à d'autres processus relevant d'une dynamique patrimoniale.

Le patrimoine d'une élite urbaine au défi de l'autochtonie

La patrimonialisation devient pensée par des acteurs locaux, notamment avec des associations soutenues par la coopération culturelle entre l'Europe et l'Afrique. L'association Doual'art propose par exemple de revenir sur l'histoire de la ville, de marquer les bâtiments à patrimonialiser et d'encourager la création d'une nouvelle identité urbaine. L'ONG met en lien l'histoire du Cameroun avec celle de l'arrivée des colonisateurs allemands et s'appuie entre autres sur des financements allemands pour mettre en valeur cette partie de l'histoire des deux pays. Ces discours font ressortir des conflits, dans un contexte où la mémoire de certaines périodes de l'histoire du pays reste occultée. Seule une élite urbaine à l'instar des chefferies et des descendants de familles princières de la ville y trouve une représentation mémorielle. En effet, certains d'entre eux parviennent à tisser des liens avec des Instituts ou des Fondations, à faire reconnaître leur droit de mémoire et à financer des programmes tel que le projet « Douala, ville d'art et d'histoire » de Doual'art. Dès lors, le patrimoine devient lié à des mémoires de familles et de groupes en particulier, entraînant la mise en visibilité de tensions et de conflits dans l'espace urbain. Le patrimoine paraît instrumentalisé par une élite locale et les actions mises en place ne font pas l'unanimité. « Le procès généralisé en patrimonialisation, après ses visées universelles successives centrées sur le classement, aboutit à ce qui peut être son instrumentalisation inverse : la proclamation de l'unique au nom d'un principe universel. Contradiction ou ambivalence ? Le patrimoine culturel commun de l'humanité par la contribution de chacun, à la mode Senghor, peut tout aussi bien alimenter des postures de combat ou au moins de revendications individualisantes comme l'autochtonie. » (Louiset et Retaillé 2017).

La place des chefferies, et la reconnaissance de l'histoire des grandes familles dualas sont les topoï de l'histoire de la ville. Bien que le rôle de ces dernières ne soient pas remis en cause, elles perdent leur poids politique à Douala en manquant de s'ouvrir au caractère fortement cosmopolite que connaît aujourd'hui l'espace urbain. Le patrimoine des élites est un patrimoine autochtone. A son caractère spirituel, mémoriel et sacré s'ajoute l'idée de la primauté pour

l'accès et le contrôle de l'espace d'une élite, dans une ville dont elle serait la fondatrice. L'urbanisation de la ville de Douala se fait autour du fleuve et de l'espace portuaire ; le récit proto-colonial de l'installation des populations dualas sur la rive explique la toponymie des quartiers centraux de la ville. La résistance duala lors de l'arrivée des colons allemands, puis français, est le récit le plus transmis sur cette période de l'histoire de la ville. Ainsi les populations dualas affirment par le récit de leur histoire une primauté sur le foncier. Face à la dépossession foncière – entraînée par les crises économiques successives qui ont poussé les dualas à vendre leurs parcelles – la patrimonialisation sert des revendications foncières et identitaires. La culture – via les discours sur la ville, les récits dits traditionnels, les festivals rituels – est utilisée pour légitimer une place et un pouvoir en ville, également capter une rente économique. Peu à peu, les référents culturels duala apparaissent comme un patrimoine à maîtriser pour avoir accès à la citoyenneté, soit une forme de reconnaissance. En outre, les élites urbaines, notamment les descendants de lignages dualas, ont une influence sur la manière de gouverner la ville. A travers l'étude de temps et de lieux à valeur patrimoniale se dessinent des rapports de pouvoirs très inégaux entre populations se revendiquant comme autochtones ou allogènes dans la ville. Jouant de leur statut de descendants des lignages princiers dualas, des élites urbaines tiennent aujourd'hui une place de choix dans les prises de décisions en matière de politique culturelle.

Le patrimoine au prisme des mémoires collectives

L'enjeu de la patrimonialisation devient aussi celui de la mémoire et notamment de la mémoire collective. Cette mémoire collective semble ressurgir également dans les espaces publics, notamment depuis les années 2000. « Si le mot de « monument » domine le champ depuis son invention, à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e, jusque dans les années 1940, celui de « patrimoine » prend le relais à partir des années 1960. Sur cette base, il est raisonnable de penser que ce changement de terminologie marque et accompagne la transformation du régime mémoriel dominant. Le monde passerait ainsi d'une mémoire monumentale à une mémoire patrimoniale, monument et patrimoine désignant deux manières de faire lieu. Ce constat conduit alors à une question : et si le Monde contemporain était, encore, celui de l'émergence d'un nouveau régime de mémorisation ? Que cela voudrait-il alors dire ? » (Lazzarotti 2017 : 5).

D'autres acteurs investissent le champ du patrimoine : les artistes contemporains se donnent pour rôle de réinvestir des espaces alternatifs hors-les-murs pour proposer des mises en patrimonialisation informelles. Des espaces comme le *Café artistique* deviennent des lieux qui portent une parole critique sur l'autoritarisme de l'État camerounais et sur la société, au sein de laquelle l'histoire violente des Indépendance du pays a été occultée par les institutions gouvernementales. Ces lieux restent néanmoins dépendants du gouvernement de la ville de Douala, ce qui limite leur portée et les rend éphémères. Cependant, ce caractère éphémère les amène constamment à réfléchir sur leur ville et l'intérêt de produire des pratiques artistiques. Collectivement, toujours dans la recherche de référents culturels et de mémoires à retransmettre, ils interrogent la place de la culture dans leur société et font de leur travail un vecteur de lien social (Guinard et Morovich 2017). Dans ce contexte, apparaît un patrimoine informel qu'ils portent principalement. Ce patrimoine se produit hors-les-murs, sans critères de sélection autre que l'adhésion des habitants. Ces réalisations complexes à mettre en place dans le contexte autoritaire de la ville de Douala, se heurtent aux conditions du pouvoir de l'État central – police, préfecture, Communauté Urbaine de Douala -, et des logiques de quartiers – chefferies, élites urbaines, caïds. Cependant, même présentées dans ce contexte, les œuvres artistiques amènent à discuter de la mémoire collective.

Patrimoine par le bas

Or, l'État camerounais, par son action autoritaire, a engendré une omerta concernant l'histoire nationale qui se traduit par l'impossibilité de conserver les traces de certains mouvements, de lieux, de personnes ... La mémoire collective ne se fixe pas, car l'État ne met pas en place de politique de mémoire, voire transforme et nie cette dernière. « La destruction du patrimoine matériel, « authentique » ou non, passé ou présent, comme l'effacement de la mémoire jusqu'à la suppression de ses supports vivants, procède d'une volonté de nier l'existence. Encore une fois, par-delà les critiques qui peuvent être adressées aux voies de la patrimonialisation, sa négation vaut l'effacement des lieux autant que l'effacement de la mémoire ou de l'histoire. Et là il faut s'entendre. Par la patrimonialisation, des sites ont d'abord été privilégiés comme hauts lieux. Puis la reconnaissance du patrimoine immatériel a imprimé un mouvement à ce qui pouvait rester figé. Alors la manifestation patrimoniale peut prendre place partout où elle est activée, en possible production permanente de lieux. À l'inverse, la négation du patrimoine donne à voir plus loin que la sélection et la purification. Elle vise à simplement supprimer la possibilité de faire lieu en empêchant toute rencontre, de quelque

forme qu'elle soit. » (Retailé 2017). Lors de représentations et de performance, les mémoires ressurgissent. L'histoire est transmise par des chants, des danses, des rythmes, des œuvres. Le travail des artistes pour faire advenir cette mémoire, retrouver des signes et les jouer en ville, se fait de plus en plus entendre. Néanmoins, c'est bien le réinvestissement par les habitants d'un lieu, d'une performance et d'une œuvre, qui en fait une patrimonialisation collective. Autour d'une danse, chacun amène sa mémoire, son histoire, ses connaissances et ses non-dits, favorisant des moments cathartiques forts. En revivant durant un temps leur mémoire individuelle, les habitants dévoilent la mémoire collective.

Enfin, cette adhésion des habitants, et la manière dont ils raconteront l'évènement, semblent les actions les plus proches d'un processus de patrimonialisation. Le patrimoine est fixé dans la parole, le souvenir et se transmet pour servir dans la société de demain. Cette mémoire n'est plus disputée, et chaque personne s'y retrouve. « *Qu'est-ce que je vais prendre pour comparer ça ? D'autres danses ? Là je crois que c'est le questionnement autour de ... ça peut être soit les parents, soit j'ai cherché, j'ai cherché, je n'ai pas trouvé. Et avec les torches, tu vois, les lumières... La lampe, c'est la recherche pour mieux voir dans l'obscurité. Il y a tout un questionnement derrière ça. [...] Et tous on se retrouve, ce n'est pas un problème de tribu, ce n'est pas un problème de race, parce que tu vois... tu as vraiment... c'est la genèse.* » (Eloundou, à propos de la performance des *Kunde* au *Marché des Arts Plastiques*, Douala, 2011). La transmission de cette recherche de soi fait sens. L'acte artistique devient alors une action dans le présent qui évoque un rapport au passé pour construire l'avenir. « Ce qu'il s'agit de mettre en place, c'est moins une histoire événementielle qu'une histoire des représentations, une histoire inscrite dans le présent qui lie les événements politiques du passé aux enjeux sociaux et culturels contemporains, parmi lesquels, ici, les productions artistiques africaines. [...] Un des canaux propices à mieux cerner la diffusion de ces récits collectifs est celui de la culture populaire. Celle-ci peut largement être considérée comme un fait social total à une échelle inédite, comme le précise Karin Barber : « *Popular arts penetrate and are penetrated by political, economic, and religious institutions in ways that may not always be predictable from our own experience*¹⁶⁰. » » (Mourre 2012 : 410).

¹⁶⁰ « Les arts populaires pénètrent et sont pénétrés par le politique, l'économique, et les institutions religieuses, d'une manière qui, d'après notre propre expérience, n'est pas toujours prévisible. »

Le patrimoine se pense alors comme un rapport du passé pour faire le futur et non d'un passé qu'on rendrait présent. Suite aux politiques d'oubli et d'occultations des mémoires et aux manipulations de l'histoire nationale par le pouvoir d'État, les habitants, dont les artistes, écrivent leur passé pour se construire un avenir. Les textes cachés (Scott 2009) provoquent des mises en patrimonialisation inédites. En filigrane, l'analyse des « pouvoirs de l'imagination (comme double capacités à se souvenir du passé et à désirer le futur) » (Appadurai 2001 : 34) en prêtant attention aux études urbaines dans leur historicité et aux nouveaux agendas urbains destinés à rendre la ville compétitive et attractive, permettent de cerner l'objet patrimoine dans une ville du Sud.

Bibliographie

AKA-EVY Jean-Luc, De l'art primitif à l'art premier (From Primitive Art to First Art). *Cahiers d'études africaines*, 1999, p. 563-582.

AMOUGOU Emmanuel, Les Sciences sociales et la question patrimoniale in AMOUGOU, Emmanuel. *La Question patrimoniale : De la « patrimonialisation » à l'examen des situations concrètes*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2004, p. 7-18.

— — —. *Sciences sociales et patrimoines*. Éditions L'Harmattan, 2011.

APPADURAI Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris, Payot, 2001.

AMSELLE Jean-Loup, *Logiques métisses : anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*. Paris, Payot, 1990.

AWONDO Patrick, L'afropolitanisme en débat. *Politique africaine*, 2014, n° 4, p. 105-119.

AWONDO Patrick et MANGA Jean-Marcellin, « Devenir rappeur engagé » : l'émergence controversée du rap dans l'espace public camerounais. *Politique africaine*, 2016, n° 1, p. 123-145.

BABELON Jean-Pierre, CHASTEL André, *La notion de patrimoine*. Paris, Éditions Liana Levi, 1994.

BALANDIER Georges, Économie, société et pouvoir chez les Duala anciens (Economy, Power and Society among the Ancient Duala). *Cahiers d'études africaines*, 1975, p. 361-380.

BAYART Jean-François, La société politique camerounaise (1982-1986). *Politique africaine*, 1986, n° 22, p. 5-35.

BAYART Jean-François, MBEMBE, Achille, et TOULABOR Comi, *Le politique par le bas en Afrique noire*. Éditions Karthala, 2008.

BECKER Howard S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1982.

— — —. *Outsiders*, Paris, Éditions Métailié, 1985.

BETI Mongo, *Main basse sur le Cameroun*. Éditions La Découverte, 2010.

BOURDIEU Pierre, Le capital social : notes provisoires. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1980, vol. 31, n°1, p. 2-3.

BULOT Thierry, VESCHAMBRE Vincent, Introduction. La rencontre entre sociolinguistes (urbains) et géographes (sociaux) : hasard ou nécessité épistémique ? *Mots, traces et marques (Dimensions spatiale et linguistique de la mémoire urbaine)*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2006, p. 7-14.

CALAS Bernard, MARCEL Olivier, DELFOSSE Claire, Patrimonialisations en Afrique. Lieux d'exception, normes et marginalités. *Géographie et cultures*, 2011, n° 79, p. 5-10.

COURADE Georges, CAZES Georges, « Les masques du tourisme. » *Revue Tiers Monde*, 2004, n° 178, p. 247-268.

COURADE Georges, SINDJOUN Luc, Le Cameroun dans l'entre-deux. *Politique africaine*, 1996, n°62, p. 1-12.

COUSIN Saskia, L'Unesco et la doctrine du tourisme culturel. Généalogie d'un « bon » tourisme. *Civilisations. Revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines*, 2008, n° 57, p. 41-56.

CUD, « Étude de faisabilité sur la préservation/valorisation du patrimoine de Douala », 2009.

CUOMO Anna, Des artistes engagés au Burkina Faso. *Afrique contemporaine*, 2015, n° 2, p. 89-103.

DAVALLON, Jean, *Le don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Lavoisier, Paris, 2006.

DELTOMBE Thomas, DOMERGUE Manuel, TATSITSA Jacob. *Kamerun ! : une guerre cachée aux origines de la Françafrique, 1948-1971*. La Découverte, 2019.

DESSAJAN, Séverine, *Les Duala et le Ngondo, ou comment une assemblée traditionnelle permet à un peuple du Cameroun d'affirmer son identité*. Thèse de doctorat. Paris, EHESS, 2000.

DI MÉO Guy, « Processus de patrimonialisation et construction des territoires », *Actes du colloque Patrimoine et industrie en Poitou-Charentes : connaître pour valoriser*. Poitier, 2007.

DOHO Gilbert, *Poésie et Luttes de Libération au Cameroun*. Éditions Ifrikiya, 2007.

DUALA MANGA BELL Rudolph, *Les grandes figures historiques du Cameroun*, collection Biographies, Edition MEDIA CAMEROUN, p. 2-3.

DULUCQ Sophie, « Découvrir l'âme africaine ». Les temps obscurs du tourisme culturel en Afrique coloniale française (années 1920-années 1950). *Cahiers d'Études africaines*, 2009, vol. 49, n° 193-194, p. 27-48.

EKWALLA Moïse, « SAWA BA BOTEDI NDE WENI E? BA BOKI PE NDE NENI E? D'où viennent les populations côtières du Cameroun et comment leur implantation s'est-elle effectuée ? », non publié, s. d.

EYINGA Abel, *Mandat d'arrêt pour cause d'élections. De la démocratie au Cameroun (1970-1978)*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1978.

FOONDÉ Jean-Philémon Megopé, *Douala : Toponymes, histoire et cultures*. Éditions Ifrikiya, 2011.

FOUCAULT Michel, *Sécurité, Territoire, Population Cours au Collège de France, 1977-1978*. 2004.

FOUCAULT Michel, *Les Hétérotopies-Le Corps Utopique*. Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2009.

FOURNET-GUERIN Catherine, « Vivre le quartier à Tananarive. De la remise en cause d'un mythe urbain universel », *Espaces et sociétés*, vol. n° 126, no. 3, 2006, pp. 69-86.

GERVAIS-LAMBONY Philippe, Nostalgies citadines en Afrique Sud. [en ligne], <https://www.espacestems.net/articles/nostalgies-citadines-en-afrique-sud/>, 2012.

GHATTAS Maïa, « Quand l'art fait le portrait de sa ville. », in Tchumtchoua Emmanuel, Dikoumè Albert (dir.), *Douala : histoire et patrimoine*, Edition Clé, Yaoundé, 2014

GHATTAS Maïa, Un art de résister ? Marges de manœuvre et mémoires à Douala. *L'Espace Politique. Revue en ligne de géographie politique et de géopolitique*, 2018, n° 35.

GOUELLAIN René, *Études des traditions orales Duala*. Yaoundé, IRCAM, 1956.

— — —, *Douala : ville et histoire*. Institut d'Ethnologie, Musée de l'Homme, Paris, 1975.

GRANGE Daniel-Jacques, POULOT Dominique, *L'esprit des lieux : le patrimoine et la cité. Colloque international, Conservatoire d'Art et d'Histoire, Annecy, septembre 1995, organisé par le Centre de recherche d'histoire de l'Italie et des pays alpins*. Presses Universitaires de Grenoble, 1997.

GRAVARI-BARBAS Maria, GUICHARD-ANGUIS Sylvie (ed.). *Regards croisés sur le patrimoine dans le monde à l'aube du XXIe siècle*. Presses Paris Sorbonne, 2003.

GUINARD Pauline, L'art public de l'apartheid à Johannesburg, un patrimoine ? Le cas de la statue de Carl von Brandis. *Géographie et cultures*, 2011, n° 79, p. 89-108.

GUINARD Pauline, MOROVICH Barbara, Arts, mémoires et engagement au Drill Hall (Johannesburg) : L'invention d'un patrimoine incertain. *L'information géographique*, 2017, vol. 81, n° 2, p. 121-145.

LE HÉGARAT Thibault, *Un historique de la notion de patrimoine*, [en ligne], <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01232019>, 2015.

LOUISET Odette, RETAILLE Denis, « Postface : le patrimoine des autres », *L'Information géographique*, vol. 81, n° 2, 2017, pp. 146-156.

HOBBSAWM Eric, RANGER Terence, *L'invention de la tradition*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

JACQUOT Sébastien, Pour une définition relationnelle des termes Nord et Sud : Gênes et Valparaiso. *Autrepart*, 2007, n° 1, p. 181-194.

JOSEPH Richard, *Le mouvement nationaliste au Cameroun : les origines sociales de l'UPC*. Éditions Karthala, 1986.

EL KADI Galila, OUALLET Anne, COURET Dominique, Le patrimoine moderne dans les villes du sud : une articulation en cours entre mémoires locales, modernités urbaines et mondialisation. *Autrepart*, 2005, n° 1, p. 3-12.

LACHENAL Guillaume, MBODJ-POUYE Aïssatou, Restes du développement et traces de la modernité en Afrique. *Politique africaine*, 2014, no 3, p. 5-21.

LAZZAROTTI Olivier, Le patrimoine, une mémoire pas comme les autres. *L'information géographique*, 2017, vol. 81, n° 2, p. 12-31.

LESSING Doris, « Les espions que j'ai connus », in *Nouvelles africaines*. vol. 3, La Madone noire., 1988.

LEVY Jacques, LUSSAULT Michel, *Logiques de l'espace, esprit des lieux. Géographie à Cerisy*. Collection « Mappemonde ». Paris, Belin. 2000.

LIMOUZIN Jacques, ICHER François, *Regards sur le patrimoine*, Montpellier, CRDP académie de Montpellier, 2008.

LINDELL, Ilda, The multiple sites of urban governance: insights from an African city. *Urban Studies*, 2008, vol. 45, n° 9, p. 1879-1901.

LOUMPET Germain, « Patrimoine culturel et stratégies identitaires au Cameroun, analyse d'un mécanisme intégratif transposé ». *Enjeux. Bulletin d'Analyses Géopolitiques pour l'Afrique Centrale*, 2003, p. 15-36.

MAINET Guy, *Douala : croissance et servitudes*. Éditions L'Harmattan, 1985.

MALAUQUAIS Dominique, « Blood Money - A Douala Chronicle », [en ligne], https://www.africancitiesreader.org.za/reader/chapters/14_DM.pdf, 2002.

— — —, Villes flux. *Politique africaine*, 2005, n° 4, p. 15-37.

— — —, Une nouvelle liberté ? Art et politique urbaine à Douala (Cameroun). *Afrique histoire*, 2006, vol. 5, n° 1, p. 111-134.

— — —, Douala en habit de festival. *Africultures*, 2008, n° 2, p. 83-92.

MANGA Jean-Marcellin, MBASSI Alexandre Rodrigue, De la fin des manifestations à la faim de manifester : revendications publiques, rémanence autoritaire et procès de la démocratie au Cameroun. *Politique africaine*, 2017, n° 2, p. 73-97.

MAUREL Chloé, Le rêve d'un « gouvernement mondial » des années 1920 aux années 1950. L'exemple de l'Unesco. *Histoire@ Politique*, no 1, [en ligne], www.histoire-politique.fr, 2010.

MBARGA Alphonse Bernard Amougou, A travers les dénominations des rues et des quartiers de la ville de Douala : la quotidienneté comme univers de sens. *Anthropologie et Sociétés*, 2013, vol. 37, n° 1, p. 195-213.

MBEMBE Achille, Pouvoir des morts et langage des vivants : Les errances de la mémoire nationaliste au Cameroun. *Politique africaine*, 1986, n° 22, p. 37-72.

Ministère des Affaires Étrangères et de la Coopération Internationale, « Politiques culturelles en Afrique. Recueils de textes de références. » in *Acerca*, Madrid, OCPA. 2009.

MORANGE Marianne, SPIRE Amandine. Le droit à la ville est-il soluble au Sud ?, *Métropolitiques*, [en ligne], <https://www.metropolitiques.eu/Le-droit-a-la-ville-est-il-soluble.html>, vol. 22, 2014.

MORELLE Marie, *La rue des enfants, les enfants des rues : Yaoundé et Antananarivo*. CNRS Éditions, 2016.

MORELLE Marie, PLANEL Sabine, Appréhender des « situations autoritaires ». Lectures croisées à partir du Cameroun et de l'Éthiopie. *L'Espace Politique. Revue en ligne de géographie politique et de géopolitique*, 2018, n° 35.

MOURRE Martin, Les ressacs de la mémoire collective. Étude de cas à partir de la répression de Thiaroye 44 au Sénégal. *L'Afrique d'une génération à l'autre*, 2012, p. 401-37.

NIMIS Érika, Le patrimoine photographique malien et ses enjeux. Des relectures exogènes à une réappropriation malienne. *Continents manuscrits. Génétique des textes littéraires–Afrique, Caraïbe, diaspora*, 2014, n° 3.

ONGLA MAYI, « Pré-inventaire du patrimoine immobilier dans la province du Littoral », 2004.

ONGLA MAYI, « Rapport de la mission d'information professionnelle sur le patrimoine architectural au Sénégal et au Bénin », 2008.

OLINGA Joseph Malgloire, DE PADOUE NSEGBE Antoine, TCHIADEU Gratien Mavie, MBAHA Joseph Pascal, DZALLA NGANGUE Guy Charly, « Douala : une ville d'occupation et d'immigration », in Tchumtchoua Emmanuel, Dikoumè Albert (dir.), *Douala : histoire et patrimoine*, Édition Clé, Yaoundé, 2014.

POMMEROLLE Marie-Emmanuelle, La démobilisation collective au Cameroun : entre régime postautoritaire et militantisme extraverti. *Critique internationale*, 2008, n° 3, p. 73-94.

PUEPI, Bernard, NJOMGANG Henri, *Le Cameroun : arts, histoire et traditions*. Éditions L'Harmattan, 2003.

RETAILLE Denis, « Éditorial », *L'Information géographique*, 2017, n°2, Vol. 81, p.3-3.

SAVOY Bénédicte, SARR Sarr, « Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle », [en ligne], http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_fr.pdf, 2018.

SCHLER Lynn, *The Strangers of New Bell - Immigration, Public Space and Community in Colonial Douala, Cameroon, 1914 - 1960*. South Africa, University of South Africa, 2008.

SCOTT James, Infra-politique des groupes subalternes. *Vacarme*, 2006, n° 3, p. 25-29.

— — —, *La domination et les arts de la résistance : fragments du discours subalterne*. Éditions Amsterdam, 2009.

SÉRAPHIN Gilles, *Vivre à Douala (Cameroun) : l'imaginaire et l'action dans une ville africaine en crise*. Thèse de doctorat. Paris 1, 1999.

SIMONE AbdouMaliq, *For the city yet to come: Changing African life in four cities*. Duke University Press, 2004.

SINDJOUN Luc, Le champ social camerounais : désordre inventif, mythes simplificateurs et stabilité hégémonique de l'État. *Politique africaine*, 1996, n° 62, p. 57-67.

SINOÛ Alain, Enjeux culturels et politiques de la mise en patrimoine des espaces coloniaux. *Autrepart*, 2005, n° 1, p. 13-31.

SKOUNTI Ahmed, TEBBAA Ouidad, *De l'immatérialité du patrimoine culturel*, Actes du colloque de juin 2009 à l'Université Cadi Ayyad de Marrakech, Publication de l'UNESCO, Marrakech, 2011.

SMITH Laurajane, Heritage and its intangibility. *Ahmed Skounti y Ouidad Tebbaa: De l'immatérialité du patrimoine culturel*, p. 10-20, in SKOUNTI Ahmed, TEBBAA Ouidad. (dir.) *De l'immatérialité du patrimoine culturel*, Actes du colloque de juin 2009 à l'Université Cadi Ayyad de Marrakech, Publication de l'UNESCO, Marrakech, 2011.

SOULILLOU Jacques, *Douala, un siècle en image*, 1982.

KASFIR Sidney Littlefield et HAAS Pascale, *L'Art contemporain africain*. Thames & Hudson, 2000.

TORNATORE Jean-Louis, « « L'esprit de patrimoine » ». *Terrain. Revue d'ethnologie de l'Europe* 55, 2010, p. 106-27.

VESCHAMBRE Vincent, Le processus de patrimonialisation : revalorisation, appropriation et marquage de l'espace. *Cafés géographiques*, 2007.

VOLVEY Anne, HOUSSAY-HOLZSCHUCH Myriam, La rue comme palette. La Pietà sud-africaine, Soweto/Warwick, mai 2002, Ernest Pignon-Ernest. *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims*, 2007, vol. 33, n° 129, p. 145-174.

WARNIER Jean-Pierre, *Le Roi-pot. Corps, culture matérielle et technologie du pouvoir*, 2009.

Table des matières

<i>Résumé</i>	4
<i>Abstract</i>	5
<i>Remerciements</i>	6
<i>Sommaire</i>	8
<i>Sigles et abréviations</i>	9
Introduction	11
Méthodologie	17
Travailler sur l'élite, construction d'un objet de recherche politique	17
Participer ou changer de rôle ?	23
Les étrangers	28
Recueillir la matière	30
Restituer dans les institutions	32
Conclusion	36
Première partie	40
Le patrimoine, marqueur de l'histoire et outil d'aménagement urbain	40
Chapitre 1	41
Retour sur la notion de patrimoine et de ses usages dans une ville du Sud	41
1. <i>Appréhension de la notion de patrimoine à partir du terrain</i>	42
1.1. Le patrimoine dans les sciences humaines et sociales : de l'objet au processus	42
1.2. Production occidentale d'un patrimoine mondial ?	47
1.3. L'exemple du Cameroun	53
2. <i>Les enjeux des politiques culturelles au Sud</i>	57
2.1. Patrimoine et tourisme	57
2.2. Faire une politique culturelle africaine commune : une utopie panafricaine ?	60
2.3. Les enjeux des politiques culturelles sur la production artistique	66
Conclusion chapitre 1	71
Chapitre 2	73
Aménagement et patrimoine : évolution d'une conscience patrimoniale au Cameroun	73
1. <i>Histoire urbaine et patrimoine : une ville marquée par le récit des lignages</i>	74
1.1. La formation de la ville : premier mythe de l'histoire urbaine	74
1.2. L'histoire de la résistance, second « mythe fondateur » de Douala	82
1.3. La succession des puissances coloniales et le patrimoine de guerre	93
2. <i>Lectures de ville et évolution des visions patrimoniales</i>	104
2.1. Les enjeux de l'aménagement de la ville de Douala depuis l'Indépendance	105
2.2. Études des plans de patrimonialisation formels	113
2.3. Patrimoine et marketing territorial : nouveaux enjeux	125
Conclusion première partie	140
Deuxième partie	142
Le patrimoine comme mode de contrôle de l'espace	142
Chapitre 3	143

La notion de patrimoine dans les pratiques locales de gouvernement.....	143
1. <i>Le patrimoine et le rôle des chefferies « gardiennes de la tradition »</i>	143
1.1. Appropriations et réappropriations urbaines.....	144
1.2. Le patrimoine immatériel du Ngondo.....	149
1.3. La légitimité des chefs et le patrimoine.....	168
2. <i>Le patrimoine autochtone</i>	171
2.1. Se maintenir à Douala.....	172
2.2. Le patrimoine : un instrument de l'autochtonie ?	186
2.3. Ville, villages et quartiers	194
Conclusion chapitre 3	199
Chapitre 4.....	201
Culture, fabrique politique et matérielle de la ville.....	201
1. <i>La ré-instrumentalisation de la notion de patrimoine par les élites</i>	201
1.1. Initiatives privées de mise en patrimoine	202
1.2. La fabrique du patrimoine dans l'espace urbain	207
1.3. Patrimoine et influence sur les modes de gouvernement de la ville	217
2. « <i>Mise en art</i> » <i>des espaces publics : étude de procédés de réinvestissement de l'espace urbain</i>	219
2.1. Stratégie d'accès à l'espace urbain et réception des œuvres.....	219
2.2. Les traces des gouvernements et des résistances en ville	223
2.3. Toponymie et patrimoine.....	227
Conclusion de la deuxième partie	230
Troisième partie	232
Patrimonialisation informelle en contexte autoritaire	232
Chapitre 5.....	233
Un art de résister ? Marges de manœuvre et mémoire à Douala	233
1. <i>Sortir des murs : la genèse du Café artistique</i>	233
1.1. Histoire du hors-les-murs dans les quartiers centraux de la ville de Douala.....	234
1.2. Les conditions d'implantation du Café artistique	237
1.3. Performer dans l'espace public ?.....	240
2. <i>Les conditions de maintien d'une scène en centre-ville</i>	243
2.1. Stratégies d'accès à l'espace public.....	243
2.2. Enjeux de la production d'un discours politique en ville.....	246
2.3. Déguerpissement.....	250
Conclusion chapitre 5	254
Chapitre 6.....	255
Évolution de la scène artistique	255
1. <i>Le rôle politique de l'artiste et sa place dans la société</i>	255
1.1. Le monde de l'art et les acteurs culturels à Douala.....	255
1.2. La construction du statut d'artiste.....	263
1.3. Marge de manœuvre.....	273
2. <i>Les porteurs de mémoires et les nouveaux courants de mise en patrimoine</i>	277
2.1. Mémoires individuelles et collectives.....	277

2.2.	Nouvelles possibilités de mise en patrimonialisation ?	281
2.3.	Afropolitanismes ?	286
	Conclusion troisième partie	293
Conclusion générale		295
	Discuter du patrimoine comme d'un processus, en l'occurrence très fragmenté à Douala	295
	Un décalage avec une histoire patrimoniale européenne	295
	Le patrimoine comme facteur de développement et à Douala d'aménagement	296
	Résistances et formes alternatives de patrimoine.....	296
	Le patrimoine d'une élite urbaine au défi de l'autochtonie	297
	Le patrimoine au prisme des mémoires collectives.....	298
	Patrimoine par le bas	299
Bibliographie		302
	<i>Table des matières.....</i>	<i>309</i>
	<i>Table des figures</i>	<i>312</i>
	<i>Liste des annexes.....</i>	<i>316</i>
	Annexe 1 : Entretiens mobilisés	317
	Annexe 2 : Les objectifs de la Charte culturelle pour l'Afrique de 1976	321
	Annexe 3 : Le Fonds Interculturel africain de 1980.....	324
	Annexe 4 : Lettre pour l'occupation d'un espace à Bonassama - <i>Somewhere</i>	327
	Annexe 5 : Dossier artistique des <i>Kunde</i>	328

Table des figures

FIGURE 1 : CARTE ADMINISTRATIVE DU CAMEROUN.....	16
FIGURE 2 : LE MEDJANG [ENSEMBLE DE BALAFON, TAMBOUR ET MARACAS] DANS LA COUR DE L'HOTEL DE LA GENDARMERIE DE BONASSAMA. [GHATTAS, DOUALA, 2016].....	21
FIGURE 3 : PROPOSITION POUR UNE PATRIMONIALISATION, [ATELIER D'URBANISME DE CERGY, DOUALA, 2016].....	34
FIGURE 4 : LES CASES DE LA MEMOIRE, [ATELIER D'URBANISME DE CERGY, DOUALA, 2016]...	35
FIGURE 5 : PROPOSITION POUR UNE PATRIMONIALISATION, [ATELIER D'URBANISME DE CERGY, DOUALA, 2016].....	35
FIGURE 6 : LISTE DES LIEUX ET DES PROCESSUS ETUDIES POUR LEURS VALEURS OU REVENDICATIONS PATRIMONIALES.....	37
FIGURE 7 : LOCALISATION DES QUARTIERS CIBLES POUR L'ETUDE DE PROCESSUS DE PATRIMONIALISATION. [GHATTAS, 2019].	38
FIGURE 8 : LISTE INDICATIVE DES 20 BIENS QUE LE CAMEROUN SOUHAITE VOIR INSCRITS SUR LA LISTE DU PATRIMOINE MONDIAL PAR LE CAMEROUN SUITE A LA DERNIERE REVISION DU 07/12/2018.....	48
FIGURE 9 : GRAPHIQUE DES BIENS DEMANDANT A ETRE INSCRITS SUR LA LISTE DU PATRIMOINE MONDIAL PAR LE CAMEROUN SUR LE SITE DE L'UNESCO SUITE A LA DERNIERE REVISION DU 07/12/2018.	48
FIGURE 10 : BUDGETS DU MINISTERE DE LA CULTURE.....	54
FIGURE 11 : CONTEXTE INSTITUTIONNEL ET TEXTES DE REFERENCES POUR LE PATRIMOINE A L'ECHELLE INTERNATIONALE, CONTINENTALE ET NATIONALE.....	66
FIGURE 12 : LA DESCENDANCE D'EWALE ET LES PREMIERS VILLAGES DUALAS.	78
FIGURE 13 : CARTE DES VILLAGES DUALAS. [MAÏA GHATTAS, 2019].	79
FIGURE 14 : SCHEMA D'URBANISME DE DOUALA REALISE PAR LES ALLEMANDS EN 1910. [GHATTAS, 2019].....	84
FIGURE 15 : LA RESISTANCE BELL AU PROJET ALLEMAND D'AMENAGEMENT A DOUALA. [GHATTAS, 2019].....	90
FIGURE 16 : T-SHIRT SERIGRAPHIE RETRACANT LA DESCENDANCE DU CANTON BELL ET PRIS EN PHOTO DANS LE QUARTIER DE BALI. [GHATTAS, DOUALA, 2012].	93
FIGURE 17 : CARTES DES DOMINANTES ETHNIQUES FORTES A DOUALA.	95
FIGURE 18 : PHOTOGRAPHIES DE LA CHAMBRE DE COMMERCE DE DOUALA. [GHATTAS, DOUALA, 2018].....	97
FIGURE 19 : PHOTOGRAPHIE DE LA STATUE DU GENERAL LECLERC ET DE LA FRESQUE. [GHATTAS, DOUALA, 2016].....	100
FIGURE 20 : PHOTOGRAPHIES DIFFUSEES SUR LA PAGE FACEBOOK D'ESSAMA EN JUILLET 2017.	101
FIGURE 21 : PHOTOGRAPHIE DE LA STATUE DE JOHN NGU FONCHA.	102
FIGURE 22 : LA STATUE DU SOLDAT INCONNU, BONANJO, [GHATTAS, DOUALA, 2016].....	103
FIGURE 23 : ÉVOLUTION DE LA POPULATION ET PERSPECTIVES DEMOGRAPHIQUES A 2025, [GHATTAS, 2019].....	105
FIGURE 24 : CARTE DE L'EXPANSION URBAINE DE DOUALA DEPUIS LES ANNEES 1950, [GHATTAS, 2019].	107
FIGURE 25 : CREATION DE CENTRES SECONDAIRES A L'HORIZON 2025, [GHATTAS, 2019].....	111
FIGURE 26 : PHOTOGRAPHIE ÉGLISE DJEBALE, [GHATTAS, DOUALA, 2015].	112
FIGURE 27 : LISTE DES SITES REFERENCES DEPUIS LES ANNEES 1990 JUSQU'AUJOURD'HUI....	118
FIGURE 28 : INVENTAIRE DU PATRIMOINE DE DOUALA REALISE EN 2009, [GHATTAS, 2019].....	119

FIGURE 29 : FONCTION ET STATUT FONCIER DES LIEUX RECENSES PAR L'ÉTUDE DE FAISABILITE SUR LA PRESERVATION/VALORISATION DU PATRIMOINE CULTUREL DE LA VILLE DE DOUALA, CUD, 2009.....	121
FIGURE 30 : INTERIEUR DU BATIMENT DE L'ANCIENNE POSTE, DANS LE QUARTIER DE BONANJO, [GHATTAS, DOUALA, 2013].....	123
FIGURE 31 : ÉTUDE DE FAISABILITE SUR LA PRESERVATION/VALORISATION DU PATRIMOINE CULTUREL DE LA VILLE DE DOUALA.....	124
FIGURE 32 : SCHEMA SUR LE ROLE DES COLLECTIVITES TERRITORIALES.	127
FIGURE 33 : SCHEMA SUR LE ROLE DES COLLECTIVITES TERRITORIALES DECENTRALISEES..	127
FIGURE 34 : ÉTUDE POUR LE CENTRE INTERNATIONAL DE CONFERENCE.....	130
FIGURE 35 : PLAN DE LA MAISON DE LA CULTURE SAWA.....	131
FIGURE 36 : PHOTOGRAPHIE DU MUSEE MARITIME DE DOUALA, [GHATTAS, DOUALA, 2016].	132
FIGURE 37 : PHOTOGRAPHIE DU PLATEAU DE BONANJO, DOUALA, 2017.	133
FIGURE 38 : PHOTOGRAPHIE AERIENNE DU PLATEAU DE BONANJO, DOUALA, 2017.	133
FIGURE 39 : CENTRAL BUISNESS ET SAWA BEACH, [GHATTAS, 2019].....	135
FIGURE 40 : ÉTUDE DE FAISABILITE POUR LA ZONE D'IMPLANTATION DU CBD.....	136
FIGURE 41 : LA ZONE D'IMPLANTATION DU CBD.....	137
FIGURE 42 : VUE SUR LE QUARTIER ESSENGUE DIT QUARTIER BAFIA, [GHATTAS, DOUALA, 2013].	138
FIGURE 43 : LA CARRIERE DU QUARTIER BAFIA, [GHATTAS, DOUALA, 2013].....	138
FIGURE 44 : SITE WEB OFFICIEL DE LA COMMUNAUTE URBAINE DE DOUALA CONSULTE LE 20 JUN 2017.....	152
FIGURE 45 : PHOTOGRAPHIE DU NGONDO, [GHATTAS, DOUALA, 2014].....	153
FIGURE 46 : PHOTOGRAPHIE DU <i>NGONDO</i> , [GHATTAS, DOUALA, 2014].	153
FIGURE 47 : PHOTOGRAPHIE DU <i>NGONDO</i> , [GHATTAS, DOUALA, 2014].	154
FIGURE 48 : PHOTOGRAPHIE DU GAGNANT DE LA LUTTE DU <i>NGONDO</i> . [GHATTAS, DOUALA, 2013].	155
FIGURE 49 : PHOTOGRAPHIE DU <i>NGONDO</i> , [GHATTAS, DOUALA, 2014].	155
FIGURE 50 : PROSPECTUS RETROUVE A LA COMMUNAUTE URBAINE DE DOUALA, DOUALA, 2016.	157
FIGURE 51 : VUE DEPUIS LE PONT COTE BONABERI, [GHATTAS, DOUALA, 2016].....	158
FIGURE 52 : CARTE DU CHANGEMENT DE SITE DU <i>NGONDO</i> , [GHATTAS, 2019].....	160
FIGURE 53 : PHOTOGRAPHIE DU NGONDO, [GHATTAS, DOUALA, 2014].....	162
FIGURE 54 : T-SHIRT DU NGONDO 2016 DISTRIBUE SUR LA RIVE GAUCHE, A BONABERI, [GHATTAS, DOUALA, 2016].....	162
FIGURE 55 : PHOTOGRAPHIE DU <i>SOMEWHERE – BONASSAMA</i> , [ELOUNDOU, DOUALA, 2018].....	164
FIGURE 56 : PHOTOGRAPHIE DE LA PREPARATION DE LA PARADE NAUTIQUE DU <i>NGONDO</i> AU <i>SOMEWHERE - BONASSAMA</i> , DECEMBRE 2018, [ELOUNDOU, DOUALA, 2018].....	164
FIGURE 57 : LETTRE DE COMPTE-RENDU AU CHEF DE BONASSAMA SUR LA TENUE DU <i>NGONDO</i> AU <i>SOMEWHERE</i> , ECRITE LE 4 JANVIER 2019 POUR LE <i>NGONDO</i> DE DECEMBRE 2018.	167
FIGURE 58 : ÉCOLE D'ETE DUALA DE BALI, AU PARC DES PRINCES DE BALI, [GHATTAS, DOUALA, 2014].	170
FIGURE 59 : DRAIN MBANYA, [GHATTAS, 2019].....	174
FIGURE 60 : PHOTOGRAPHIE DU DRAIN MBANYA, DEIDO, VALLEE DES TROIS BOUTIQUES, BESSENGUE, [GHATTAS, DOUALA, 2016].....	176
FIGURE 61 : PHOTOGRAPHIE DU DRAIN MBANYA, DEIDO, VALLEE DES TROIS BOUTIQUES, BESSENGUE, [GHATTAS, DOUALA, 2016].....	177
FIGURE 62 : PHOTOGRAPHIE DE LA MOSQUEE, A PROXIMITE DU DRAIN MBANYA, VALLEE DES TROIS BOUTIQUES, BESSENGUE, [GHATTAS, DOUALA, 2016].....	178
FIGURE 63 : DRAIN BONASSAMA, [GHATTAS, 2019].....	179

FIGURE 64 : PHOTOGRAPHIE DU DRAIN DE BONASSAMA A BONABERI, [GHATTAS, DOUALA, 2018].	180
FIGURE 65 : PHOTOGRAPHIE DU DRAIN DE BONASSAMA A BONABERI, [GHATTAS, DOUALA, 2018].	181
FIGURE 66 : LA DESCENDANCE DE DOUALA MAKONGO ET L'ORIGINE DE CONFLITS AU SEIN DES LIGNAGES DUALAS.	183
FIGURE 67 : PHOTOGRAPHIE DU PORTAIL DE LA MAISON DE KUMA NDUMBE. BONABERI, [GHATTAS, DOUALA, 2018].	184
FIGURE 68 : PHOTOGRAPHIE DU PORTAIL DE LA FONDATION AFRIC'AVENIR DE KUMA NDUMBE, BONABERI, [GHATTAS, DOUALA, 2018].	185
FIGURE 69 : L'ANCIEN ABATTOIR. [GHATTAS, DOUALA, 2018].	187
FIGURE 70 : ORGANIGRAMME DEIDO.	192
FIGURE 71 : PHOTOGRAPHIE DU CENTRE D'ART DOUAL'ART, [GHATTAS, DOUALA, 2011].	204
FIGURE 72 : PHOTOGRAPHIE DE LA PAGODE.	205
FIGURE 73 : LA PAGODE APRES SA TRANSFORMATION EN CABARET, DOUALA, 2015.	206
FIGURE 74 : PHOTOGRAPHIE D'UNE ARCHE DE LA MEMOIRE DEVANT L'ANCIEN COMMISSARIAT, [GHATTAS, DOUALA, 2015].	208
FIGURE 75 : PHOTOGRAPHIE D'UNE ARCHE DE LA MEMOIRE DEVANT L'ANCIEN COMMISSARIAT,	208
FIGURE 76 : TABLEAU COMPARATIF ARCHES DE LA MEMOIRE, DOUAL'ART ET ÉTUDE DE FAISABILITE SUR LA PRESERVATION/VALORISATION DU PATRIMOINE A DOUALA.	210
FIGURE 77 : PROJET DE SIGNALISATION DOUAL'ART S'INSCRIVANT DANS LE PROGRAMME « DOUALA, VILLE D'ART ET D'HISTOIRE ».	211
FIGURE 78 : PROJETS ARTISTIQUES DU SUD 2013, OU SONT DESIGNES TOUS LES PARTENAIRES ET FINANCEURS DE L'ONG.	214
FIGURE 79 : CARTE DES ŒUVRES HORS-LES-MURS DURANT LES SALONS URBAINS DE DOUALA PAR L'ONG DOUAL'ART, [GHATTAS, 2019 D'APRES MAKING DOUALA 2007 – 2013, DOUAL'ART, 2013].	216
FIGURE 80 : DOUAL'ART ET LA CUD.	218
FIGURE 81 : LA STATUE DE LA NOUVELLE LIBERTE DE JOSEPH-FRANCIS SUMEGNE, ROND-POINT DEIDO, [GHATTAS, DOUALA, 2011].	220
FIGURE 82 : <i>L'ARBRE A PALABRE</i> , DOUAL'ART.	223
FIGURE 83 : PHOTOGRAPHIE DE LA COLONNE PASCALE DE PASCAL MARTHINE TAYOU LORS DU SUD 2010, [GHATTAS, DOUALA, 2011].	224
FIGURE 84 : LES HEROS DE L'INDEPENDANCE DU CAMEROUN. [GHATTAS, DOUALA, 2012].	228
FIGURE 85 : LETTRE D'INFORMATION POUR SQUAT'ART 2.	236
FIGURE 86 : LETTRE (RECTO-VERSO) REDIGEE PAR LE PRINCE RENE BELL.	238
FIGURE 87 : PHOTOGRAPHIES PRISES AU CAFE ARTISTIQUE, AU LIEU-DIT ANCIEN SECRETARIAT BALI, [ELOUNDOU, DOUALA, 2013].	239
FIGURE 88 : PHOTOGRAPHIES DU <i>MARCHE DES ARTS PLASTIQUES</i> , [GHATTAS, DOUALA, 2013].	242
FIGURE 89 : RACINES, DOSSIER DEPOSE PAR MAURO LUGARESI ET STEPHANE ELOUNDOU POUR LE SUD 2013.	245
FIGURE 90 : PLAN DE SCENE <i>KUNDE</i> .	248
FIGURE 91 : PHOTOGRAPHIES DES DANSEURS DU <i>KUNDE</i> , [GHATTAS, DOUALA, 2011 & 2013].	250
FIGURE 92 : PERFORMANCE CE SOIR, JE T'OUVRE UNE PORTE D'EXPLORATION.	252
FIGURE 93 : CARTE ESPACES ARTISTIQUES HORS-LES-MURS, [GHATTAS, 2019].	261
FIGURE 94 : PATRIMONIALISATIONS A DOUALA, [GHATTAS, 2019].	262
FIGURE 95 : PHOTOGRAPHIE DE CYRILLE DANIEL BOUMBI, UN DES FONDATEURS DU GROUPE <i>KUNDE</i> , [GHATTAS, DOUALA, 2015].	270
FIGURE 96 : PHOTOGRAPHIE DES <i>KUNDE</i> (GROUPE DES JEUNES), [GHATTAS, DOUALA, 2016].	271

FIGURE 97 : EXTRAIT DU CLIP VIDEO D’HOBKUR TOURNE DANS SON QUARTIER D’ENFANCE, [HOBKUR, DOUALA, 2011].	275
FIGURE 98 : ANNONCE VIA FACEBOOK D’UNE NOUVELLE FORMATION COMMUNICATION PAR L’ASSOCIATION MEMOIRE ET DROITS DES PEUPLES. [EKAMBI, CONSULTE SUR FACEBOOK LE 04 JUILLET 2019].	284
FIGURE 99 : LE <i>SOMEWHERE BONASSAMA</i> , UN NOUVEAU TYPE DE PROJET CULTUREL, [GHATTAS, DOUALA, 2018].....	288
FIGURE 100 : PUBLICATION DU <i>SOMEWHERE-BONASSAMA</i> . [STEPHANE ELOUNDOU, CONSULTEE SUR FACEBOOK LE 04 JUILLET 2019.].....	291

Liste des annexes

<i>Liste des annexes</i>	316
Annexe 1 : Entretiens mobilisés	317
Annexe 2 : Les objectifs de la Charte culturelle pour l’Afrique de 1976	321
Annexe 3 : Le Fonds Interculturel africain de 1980	324
Annexe 4 : Lettre pour l’occupation d’un espace à Bonassama - <i>Somewhere</i>	327
Annexe 5 : Dossier artistique des <i>Kunde</i>	328

Annexe 1 : Entretiens mobilisés

N°	Nom	Statut	Méthode	Lieu	Date
1.	Ousmane Manamabi	Délégué de la Culture pour la Région du Littoral	Entretien	Douala	2011
2.	Lionel Manga	Ecrivain	Entretien	Douala	2011
3.	Marilyn Douala Bell	Directrice ONG Doual'art	Entretien	Douala	2011
4.	Didier Schaub	Directeur ONG Doual'art	Entretien	Douala	2011
5.	Suzanne Kala Lobe	Journaliste	Entretien	Douala	2011
6.	Majesté Matemb	Chef de quartier Shell New Bell	Entretien	Douala	2011
7.		Habitant de New Bell	Conversation informelle	Douala	2011
8.	Stéphane Eloundou	Plasticien	Entretien	Douala	2011
9.	Joseph Ongla Mayi	Secrétaire général à la documentation du Ministère de la Culture pour la région du Littoral	Entretien	Douala	2011
10.		Anciens soldats Upécistes	Entretien groupe	Douala	2011
11.	Boris Nzebo	Plasticien	Conversation informelle	Douala	2011
12.	Stéphane Eloundou	Plasticien	Conversation informelle	Douala	2011
13.	Chef Ekwalle Essaka	Chef de premier degré de la chefferie supérieure de Déido	Entretien	Douala	2012
14.	Ntone Edjabe	Journaliste	Conversation informelle	Douala	2012
15.	Stéphane Eloundou	Plasticien	Conversation informelle	Douala	2012
16.	Stéphane Eloundou	Plasticien	Entretien	Douala	2012
17.	Merlin Tefolo	Plasticien	Conversation informelle	Douala	2012
18.	Hervé Yamguen	Plasticien	Conversation informelle	Douala	2012
19.	Valère Epée	Ecrivain	Entretien	Douala	2012
20.	Olivier Iyébi Mandjek	Géographe	Entretien	Yaoundé	2012
21.	Jean Yango	Directeur Atelier d'aménagement CUD	Entretien	Douala	2016
22.	Marilyn Douala Bell	Directrice ONG Doual'art	Entretien	Douala	2012
23.	Didier Schaub	Directeur ONG Doual'art	Entretien	Douala	2012
24.	Mbappe Lea Daniel	Habitant Déido	Entretien	Douala	2012
25.	Louise Abomba	Evenementiel	Entretien filmé	Douala	2013
26.	Hervé Yamguen	Plasticien	Conversation informelle	Douala	2013
27.	Jean Yves Douala Bell	Chef de premier degré chefferie Bell	Conversation informelle	Douala	2013
28.	Franck Ngouma	Membre du <i>Kunde</i>	Entretien filmé	Douala	2013
29.	Stéphane Eloundou	Plasticien	Entretien	Douala	

30.	Basile Kollo	Délégué du Gouvernement de la Communauté urbaine de Nkongsamba	Conversation informelle	Nkongsamba	2014
31.	Cyrille Daniel Boumbi	Membre du groupe <i>Kunde</i>	Conversation informelle	Douala	2014
32.	Stéphane Eloundou	Plasticien	Conversation informelle	Douala	2014
33.	Stéphane Eloundou	Plasticien	Entretien	Douala	2014
34.		Plasticiens	Entretien groupe	Douala	2015
35.	Joseph-Francis Sumégné	Sculpteur	Entretien filmé	Douala	2015
36.	Hobskur	Rappeur	Entretien filmé	Douala	2015
37.	Germain Loumpet	Archéologue	Entretien	Yaoundé	2015
38.	Suzanne Kala Lobe	Journaliste	Conversation informelle	Douala	2015
39.	Rasta	Étudiant en philosophie	Conversation informelle	Douala	2015
40.	Kouam Tawa	Dramaturge	Conversation informelle	Ouagadougou	2015
41.	Calvin Yug	Musicien	Entretien filmé	Douala	2015
42.		Habitant de Bonamikano	Conversation informelle	Douala	2015
43.	Marilyn Douala Bell	Directrice ONG Doual'art	Intervention publique	Yaoundé	2015
44.	Hervé Youmbi Hervé Yamguen	Artistes plasticiens	Entretien groupe	Douala	2015
45.		Habitant de Bali	Conversation informelle	Douala	2015
46.		Habitant	Conversation informelle	Douala	2015
47.	Stéphane Eloundou	Plasticien	Entretien	Douala	2015
48.	Cheumbi Muna	Président Arterial Cameroun	Entretien	Douala	2015
49.	Maljam	Fondateur et directeur Africréa	Entretien	Yaoundé	2015
50.	Philippe Nanga Edimo	Consultant pour la construction du pont sur le Wouri	Entretien	Douala	2015
51.	Lady B	Rappeuse	Entretien filmé	Douala	2015
52.	Grand Edimo	Photographe et cinéaste	Entretien	Douala	2015
53.	Bertrand	Cinéaste	Conversation informelle	Douala	2016
54.	Vincent Ndoumbe	Cinéaste	Conversation informelle	Douala	2016
55.	Stéphane Eloundou	Plasticien	Conversation informelle	Douala	2016
56.	Stéphane Eloundou	Plasticien	Entretien	Douala	2016
57.	Don Kaya	Rappeur	Conversation informelle	Douala	2016
58.		Chefs bassaa	Entretien groupe	Yaoundé	2016
59.	Maljam	Fondateur et directeur Africréa	Entretien	Yaoundé	2016
60.	Lionel Manga	Ecrivain	Conversation informelle	Douala	2016

61.	Simon	Journaliste et spécialiste du patrimoine	Entretien itinérant	Douala	2016
62.	M.	Habitante	Conversation informelle	Douala	2016
63.		Directeur de l'AFD Cameroun	Participation observante	Douala	2016
64.	Jean Yango	Directeur de la DEPIDD, ancien Atelier d'aménagement CUD	Participation observante	Douala	2016
65.	M. Moukouri	Chargé de mission CUD	Entretien	Douala	2016
66.		Premier notable de la chefferie de Bonateki	Entretien	Douala	2016
67.	Cyrille Daniel Boumbi	Membre du groupe <i>Kunde</i>	Conversation informelle	Douala	2016
68.	Joseph Olinga	Géographe à la DEPIDD	Conversation informelle	Douala	2016
69.		Habitant de Bonamikano	Conversation informelle	Douala	2016
70.	Caroline	Guide de Doual'art	Observation participante visite guidée	Douala	2016
71.		Habitant	Conversation informelle	Douala	2017
72.	George Ndooh Collins	Fondateur et directeur de Média Plus	Conversation informelle	Douala	2017
73.	Philippe Nanga Edimo	Consultant pour la construction du pont sur le Wouri	Entretien	Douala	2017
74.		Habitant Bonamikano	Entretien	Douala	2017
75.		Habitante autochtone	Conversation informelle	Douala	2017
76.		Habitant Déido	Conversation informelle	Douala	2017
77.	Kiki Elame	Batteur, directeur de chez Kiki et du festival Balama	Observation participante réunion d'organisation festival Balama	Douala	2017
78.		Habitant drain Mbanya	Entretien	Douala	2017
79.	Nji Nsangou Njikam Mama	Chef Bamoun chefferie de Bessengue	Entretien	Douala	2017
80.		Habitant	Conversation informelle	Douala	2017
81.		Habitant Déido	Entretien	Douala	2017
82.	Lionel Manga	Ecrivain	Conversation informelle	Douala	2017
83.	Stéphane Eloundou	Plasticien	Entretien	Douala	2017
84.		Habitant	Conversation informelle	Douala	2018

85.	M.	Chef de projet drain Bonassama	Entretien	Douala	2018
86.		Habitant de Bonassama	Entretien	Douala	2018
87.		Boucher et président du marché de Bonassama	Entretien	Douala	2018
88.	Tété Ndooh	Premier notable de la chefferie de Bonassama	Conversation informelle	Douala	2018
89.	Chief Kingué Ejangué Théodore	Chef de premier degré Bonabéri	Entretien	Douala	2018
90.		Habitant de Bonassama	Conversation informelle	Douala	2018
91.	Bougnia	Notable de la chefferie de Bonassama	Conversation rapportée	Douala	2018
92.	Stéphane Eloundou	Plasticien	Conversation informelle	Douala	2018
93.	T.	Professeur de Karaté	Conversation informelle	Douala	2018
94.	Maman Fatou	Habitante originaire de Yaoundé et propriétaire d'un terrain à Bonamikano	Entretien	Douala	2018
95.	Olivier Iyébi Mandjek	Géographe	Entretien	Paris	2019

Annexe 2 : Les objectifs de la Charte culturelle pour l'Afrique de 1976

Les **objectifs de la Charte** sont les suivants:

- libérer les peuples africains des conditions socio-culturelles qui entravent leur développement;
- réhabiliter, restaurer, sauvegarder, promouvoir le patrimoine culturel africain;
- affirmer la dignité de l'homme africain et les fondements populaires de sa culture;
- combattre et éliminer toutes les formes d'aliénation et d'oppression culturelles;
- favoriser la coopération culturelle entre les États africains en vue du renforcement de l'Unité Africaine et d'une meilleure compréhension entre les peuples;
- développer dans le patrimoine culturel africain toutes les valeurs dynamiques et rejeter tout élément qui soit un frein au progrès.

En adoptant la Charte, les Chefs d'État se sont solennellement souscrits aux **principes fondamentaux** suivants:

- accès de tous les citoyens à l'éducation et à la culture;
- libération du génie créateur du peuple et respect de la liberté de création;
- respect des spécificités et des authenticités nationales dans le domaine culturel;
- intégration sélective de la science et de la technologie moderne dans la vie culturelle des peuples africains;
- échange et diffusion des expériences culturelles entre États africains dans le domaine de la décolonisation culturelle sous toutes ses formes.

Les États africains ont reconnu la nécessité de prendre en considération les **identités nationales** dont le renforcement ne devrait pas se réaliser au détriment des **diversités culturelles** existant à l'intérieur du pays. Ils ont convenu à élaborer des politiques culturelles nationales en vue de satisfaire les besoins culturels par l'optimisation de l'utilisation des ressources matérielles et humaines disponibles et d'intégrer le développement culturel dans le programme général du développement économique et social.

La Charte de 1976 a identifié les **priorités** suivantes en ce qui concerne les politiques culturelles:

- la transcription, l'enseignement et le développement de l'utilisation des langues nationales de manière à en faire des langues de diffusion et de développement des sciences et de la technique;

- la collecte, la conservation, l'exploitation et la diffusion de la tradition orale;
- l'adaptation des programmes d'enseignement aux besoins du développement et aux réalités socio-culturelles nationales et africaines;
- la promotion des activités culturelles, l'encouragement des artistes et l'aide à la création populaire;
- la protection des artistes créateurs et des biens culturels;
- le développement de la recherche permanente et la création de centres de recherches dans le domaine de l'action culturelle;
- la recherche sur des bases scientifiques modernes dans le domaine de la médecine populaire et de la pharmacopée africaine.

En ce qui concerne les moyens de mise en œuvre des objectifs et des priorités définies ci-dessus, les États se sont proposés d'entreprendre les actions suivantes:

- Introduire de la culture africaine dans tous les systèmes nationaux d'enseignement;
- Créer des institutions appropriées pour le développement, la préservation et la diffusion de la culture;
- Former à tous les niveaux de cadres compétents;
- Sensibiliser et mobiliser tous les citoyens en vue de leur participation consciente à l'action culturelle;
- Affecter un budget répondant aux besoins de la culture et de la recherche en sciences humaines, en sciences de la nature et en technologie;
- Financer les programmes culturels à partir, et essentiellement, des ressources nationales pour la réalisation de certains projets culturels;
- Assurer la décolonisation totale des moyens d'information et accroître la production d'émissions radiophoniques et télévisées ainsi que la production de films, de livres, de manuels scolaires, de disques, etc.
- Soutenir les moyens collectifs de création ainsi que les créateurs individuels par des mesures appropriées (compétitions, prix; mesures fiscales, assistance financière, bourses, session de formation, fonds nationaux pour la promotion de la culture et des arts);
- Préparer une convention africaine de droit d'auteur, créer des bureaux nationaux du droit d'auteur et favoriser la création de sociétés d'auteurs chargés d'assurer la défense des intérêts moraux et matériels des créateurs d'œuvres de l'esprit;
- Protéger le patrimoine culturel africain sur le plan juridique pratique en temps de paix et en temps de guerre;
- Obtenir que ces biens culturels, notamment les archives, les objets d'art et d'archéologie, dont l'Afrique a été spoliée, lui soient restitués;
- Promouvoir la coopération culturelle au niveau interafricain et sur le plan international par le lancement d'activités conjointes (festivals, sympo-

siums, expositions artistiques) et des discussions périodiques sur des questions d'importance, échanges de personnes, d'informations, de documentation et de matériels culturels, création de centres de recherche culturelle aux niveaux national, régional et pan-africain, etc.);

- Créer un Fonds inter-africain pour la promotion des études et programmes culturels;
- Créer des institutions régionales spécialisées pour la formation des cadres culturels.

Annexe 3 : Le Fonds Interculturel africain de 1980

Comme il a été proposé dans la Charte, le Fonds culturel interafricain a été créé par l'Assemblée des Chefs d'État et de gouvernement de l'OUA réunie à sa 17^e session à Freetown, Sierra Leone (1-4 juillet 1980). Cet événement a offert une nouvelle opportunité aux États africains à faire réexaminer les priorités et les objectifs de politique culturelle quelques années après AFRICACULT et l'adoption de la Charte.

Selon la définition des statuts du Fonds, le développement culturel doit poser les fondations d'une identité culturelle africaine dynamique, basée sur *les valeurs du patrimoine* et les précieuses ressources de la *créativité*.

Tel que défini par ses statuts, le Fonds, constituant une stratégie régionale de développement culturel, doit encourager et soutenir les initiatives visant à

- (a) Identifier, restaurer, préserver, réhabiliter et promouvoir l'héritage culturel africain dans ses manifestations matérielles, intellectuelles, morales, artistiques et concrètes.
- (b) Promouvoir l'artisanat ainsi que les technologies et les services ruraux;
- (c) Utiliser les langues africaines en tant qu'outil moderne de travail, de communication et de diffusion du savoir en vue de permettre qu'elles puissent exprimer les sentiments réels des peuples; traduire dans ces langues des œuvres littéraires, historiques, philosophiques et scientifiques appartenant au patrimoine commun de l'humanité;
- (d) Encourager le développement des études africaines dans des domaines tels que la médecine traditionnelle, la pharmacopée, l'artisanat, la technologie, l'art, la tradition orale, l'histoire et la philosophie africaine;
- (e) Combattre toute forme d'aliénation et d'oppression culturelles; intégrer la technologie dans l'univers culturel des Africains;
- (f) Encourager l'innovation, la créativité et l'initiative, notamment en organisant des concours et en instituant des prix pour chercheurs et inventeurs;
- (g) Créer un mécanisme et des organes appropriés chargés d'intégrer les œuvres de la culture dans le monde des industries et des entreprises ainsi que dans l'environnement quotidien et social;

- (h) Développer les industries culturelles en Afrique ainsi qu'un accès plus direct et plus grand au public par le biais des moyens audiovisuels et des moyens de communication de masse.

Les statuts soulignent que ces objectifs peuvent être obtenus par des publications culturelles et scientifiques, des recherches, des débats, des échanges de vue, des voyages, des activités culturelles et des programmes culturels radiodiffusés ainsi que par l'établissement et l'expansion de réseaux de centres culturels et maisons de la culture et locaux; par des réunions, la documentation et la diffusion de programmes scientifiques et culturels.

Quant à la coopération culturelle, l'objectif est d'éveiller auprès des jeunes États africains une conscience nationale et continentale, restaurer et consolider l'unité culturelle africaine en respectant et reconnaissant les spécificités régionales, nationales et locales.

En outre, la coopération culturelle doit contribuer à actualiser les valeurs africaines pour permettre à l'Afrique d'évoluer avec le temps.

A ce propos, le Fonds a pour objectif d'aider à

- (a) Créer et maintenir des institutions, associations et groupes pan-africains;
- (b) Développer les échanges culturels par le moyen d'expositions, symposiums, séminaires, projections de films et échanges de personnes pour promouvoir une compréhension mutuelle accrue;
- (c) Faciliter, entre les pays différents, la circulation des experts, documents et des réalisations sur la base d'expériences authentiques et significatives;
- (d) Développer l'échange de programmes économiques, sociaux, culturels et éducatifs entre les compagnies africaines de radio, de télévision et de cinéma;
- (e) Encourager les associations, institutions et groupes régionaux et pan-africains à échanger des idées, à harmoniser leurs actions, et, si possible, de préparer des programmes conjoints en vue d'accroître leur efficacité;
- (f) Promouvoir «une pédagogie nouvelle axée sur l'Unité africaine» de manière à ne pas la considérer comme le ressort exclusif des seuls cercles politiques. A cet effet, encourager les écoles, les milieux professionnels et politiques ainsi que le public en général de se réapproprier les valeurs traditionnelles africaines de la solidarité et du respect mutuel.

La coopération intra-africaine ne doit pas être limitée aux élites. Elle concerne les peuples, les ouvriers, les paysans et artisans qui, eux-aussi, veulent partager leur savoir et savoir-faire. En particulier, ces couches de la population devraient pouvoir se familiariser avec les réalisations de leurs confrères vivant ailleurs dans des environnements similaires.

Les ressources du Fonds sont destinées à soutenir et à promouvoir des recherches et des programmes dans les domaines suivants:

- (a) Transcription, enseignement et promotion de l'utilisation de langues nationales;
- (b) Collecte, préservation, utilisation et diffusion de la tradition orale;
- (c) Adaptation des programmes scolaires aux exigences du développement et des réalités socio-culturelles;
- (d) Promotion des activités culturelles, des artistes créateurs et les activités culturelles parmi le peuple;
- (e) Protection et encouragement des créateurs et de la création de biens culturels;
- (f) Ré-acquisition des objets d'arts africains ayant une valeur importante;
- (g) Construction d'un musée des arts africains;
- (h) Développement de la recherche et des centres de recherche dans le domaine des activités culturelles;
- (i) et de la recherche scientifique moderne sur la médecine traditionnelle et de la pharmacopée africaine.

Annexe 4 : Lettre pour l'occupation d'un espace à Bonassama - *Somewhere*

Douala, le 29 Août 2017,

L'artisan et artiste :
Stéphane ELOUNDOU
Tél. : 696359764
eloundou.stephane@gmail.com

A
Sa Majesté le Chef Kingue Ejangue
De Bonassama - Douala IV et environs

Objet: Demande d'autorisation à occuper temporairement l'espace de l'ancien abattoir

Majesté,

Dans le souci de mener une action citoyenne et de mettre en partage le talent des artisans et artistes confirmés amateurs d'art et jeunes du quartier désirants apprendre dans les domaines de l'art et la culture sawa, nous venons respectueusement auprès de votre haute personnalité solliciter l'autorisation à occuper temporairement l'espace de l'ancien abattoir.

L'idée étant de rendre agréable le site par l'aménagement et le jardinage et de permettre d'élaborer des ateliers de peinture, de lecture, de théâtre, de conte et de musique favorables à l'insertion des jeunes camerounais. Ces moments de création pouvant aboutir à des présentations et expositions ainsi qu'à des échanges autour de l'importance de la transmission entre les générations et à la sensibilisation des jeunes au patrimoine culturel et artistique. Nous souhaitons, sous votre haute autorité, mettre en valeur la production artisanale et culturelle.

Dans l'espoir que notre demande retiendra favorablement votre attention, nous vous prions d'agréer, Majesté KINGUE EJANGUE, Chef de Bonassama, l'expression de notre plus haute considération,

Stéphane ELOUNDOU

Annexe 5 : Dossier artistique des *Kunde*



Cie KUNDE/ danses et musiques ethniques



(Cameroun) Danses et musiques Basàa

Troupe de musiques traditionnelles et danses ethniques du Cameroun
Valoriser les musiques et de la danses traditionnelles des tribus issues de la grotte
mythique **Ngog li tuba** du Cameroun. Patrimoine culturel en voix de disparition
Renaissance des peuples Bantu du Cameroun

Dossier Artistique

Cie KUNDE

Contact : (+237) 99 95 53 02
(+237) 77 68 35 30
(+237) 33 08 31 85

Email : lequipeodusudinfo@icloud.com



KUNDE en quelques mots

À l'initiative, une rencontre de trois jeunes artistes NGOUME, BIBOUM, MANAL. Partageant la passion commune du rythme et de la danse traditionnelle **basàa** qu'ils héritent par initiation auprès de leurs grands parents. L'envi de mettre à profit les multiples expériences acquises auprès des griots et patriarches au cours de leurs multiples voyages, va donner naissance au groupe **Kunde**, en 2006.

Kunde qui signifie en langue Basàa "**la liberté, l'indépendance, le droit**", est le nom de ce groupe de percussionnistes et danseurs africains originaire de la grotte mythique de **ngog li tuba** dans la tribu des NSAA.

Kunde s'est fixé pour principal objectif de se poser comme étant ces dignes héritiers détenteurs de l'authenticité musical des peuples basàa et de participer à ce titre à des échanges, rencontres professionnelles valorisant les richesses artistiques et culturelles des musiques et danses traditionnelles africaines en voie de disparition. Ceci leur a d'ailleurs valu le prix de griots gardiens de la tradition au festival **Mbok liaa** par la classe patriarcale Basàa

Après plusieurs ateliers avec des grands maîtres de danse et de percussion tels que : **NKONG U SI** (percussionniste), **BIKOKO** (griot chanteur), **BIKOLA** (grand maître des mélodies basàa), **DONGO** (maître balafoniste), **UKOO** (maître des flûtes). Il participe en **2007** à l'atelier « Je percute, tu percutes... », organisé par le CCF de Douala avec quatre spectacles de restitutions. Ils multiplient des échanges avec des professionnelles tels que Calvin Yug, Guy Wongan (le percussionniste de Manu DIBANGO), participent aux rencontres culturelles tels que : **le soir au village** à l'espace **Oyenga** à Yaoundé, **les nuits des musiques Africaines** à **Malmi nân**, Festival **LITEN LI NGOG** à Douala Bercy.

Au fil du temps, cette petite équipe dont la détermination, le professionnalisme et l'amour du travail constituent un véritable leitmotiv, a pu élargir l'espace de sa tente. Elle embarque aujourd'hui dans sa pirogue, plusieurs jeunes professionnels de la danse et des percussions, sortis du moule traditionnel qu'ils appellent **L'Equipe du sud**, pour une belle aventure avec sa création baptisé **Mingèn** au service de la culture et de l'art.

La création **Mingèn**, est le dessin des objectifs artistiques de **Kunde** : redonner aux peuples de la grotte et à l'Afrique sa fierté, sa dignité et son amour propre. Construire entre tradition et modernité, des passerelles sur lesquelles l'Afrique trouvera son chemin spécifique et son autonomie dans la rencontre, restaurer le passé afin de mieux envisager le futur.



UNE DESCRIPTION DU REPERTOIRE DE DANSES, DE MUSIQUE ET DE CHANTS

Notre proposition

Musiques, danses, percussions traditionnelles

Musique

Kunde propose une musique traditionnelle inspirée des griots basàa tel que le Nkouk, hongo, Makunè, Assiko, Koo, Musiques festives, entraînant ou de complaintes, élaborées aux couleurs de la sensation. Une symbiose dans le dialogue entre les percussions (Tam-tam, tambour, bendè, balafon, flûte, Hiloun, calebasse, flûte, Corie ...) Une musique faite de Polyrythmie, chants polyphoniques, avec des cellules rythmiques très complexes créant ainsi une couleur sonore qui vous plonge dans un espace de soir au village dans la forêt équatoriale. Un véritable orchestre traditionnel auquel on associe des voix chaudes, douces, stridentes et hautement perché pour construire le présent en passant par le passé.

Danses

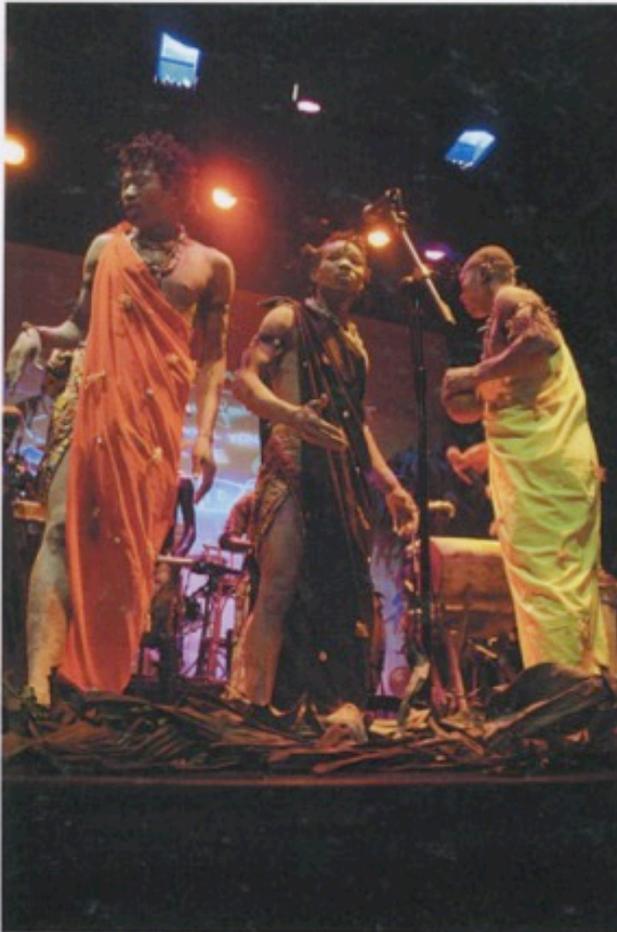
Cinq styles de danses sacrées de la tribu basàa seront à l'honneur pour cette saison ; entre autre :

- le **Makunè** : danse de réjouissance initiée à l'origine par des jeunes pour dire et transmettre en mélodie leur mécontentement.
- **Le hongo** : une danse exécutée lorsque l'homme est face à une situation donnée, telle que le décès d'un être chère. Le danseur exprime sa douleur par une gestuelle qui décrit qu'elle place occupait l'être disparu dans la famille, dans sa vie, pour la société.
- **LE NKUG** est une danse qui permet de créer une passerelle entre les monde des vivants et celui des morts, presque un rite de guérison, une pratique permettant le rétablissement, d'un état des choses dans une communauté donnée.
- **L'ASSIKO** qui n'est autre qu'une danse qui démontre une épreuve de force entre les danseurs rivalisant d'adresse. C'est une danse très festive et une danse de spectacle.
- **KOO** : sorte de déclamations, de chants de complaintes des femmes appartenant à une caste féminine.

Percussions

Les percussions utilisées par les musiciens de kunde, sont des instruments jadis utilisées par des musiciens initiés, chacun des instruments portant une double dimension : une visible et une autre cachée, il s'agit : du « Nku » (tamtam), le « Mbè » (tambour) « Bendè » (le fer) et le plus vieux instrument : la paume de main...

C'est sur ce langage musical dynamique, que les danseurs et percussionnistes exposent des formes d'expressions où corps et esprit s'équilibrent, pour exprimer la joie de vivre et les émotions qui restituent l'individu dans son univers originel. Une danse Epoustouffant qui ne laisse personne indifférent et qui invite à bouger
Dépaysement assuré ...



Les costumes

- Sandja mbog

Généralement un morceau pagne enveloppant une partie ou tout le corps, il peut autrement se nouer autour des reins, ou à défaut, se faire passer par-dessus une épaule. Il est le symbole vivant de la tradition Basàà qui en a fait son accoutrement de prédilection pour la bonne et simple raison que, véritable maître de la côte camerounaise dans le passé, ce peuple fut le premier à connaître le pagne que seuls les hauts dignitaires traditionnels et les riches étaient en droit de porter.

- Les Toges de différentes couleurs

Après le pagne traditionnel arrivèrent de nouveaux modèles d'habits et aussi de nouveaux accoutrements qui furent arborés diversement par les différentes classes de la société, notamment les griots, les savants, etc. la toge exprime simplement une situation moins sacrée, contrairement au pagne traditionnel qui est resté une affaire de rituel sacré des hauts dignitaires.

Quant aux couleurs, elles symbolisent les trois grandes confréries de la congrégation traditionnelle Mbog basàà, ainsi d'ailleurs que leurs attributs et aussi parfois leur ordre de grandeur respectifs.



Corps couvert d'argile blanche (par les danseurs, couvert de charbon d'ébène noire par les musiciens).

La danse comme l'ensemble des savoirs dans nos sociétés antiques relevaient du secret. Le secret quant aux contenus et quant à l'identité de ses adeptes. Les raisons en sont multiples. D'où ils se dispensaient toujours dans des cadres spéciaux prévus pour cela et par des gens non identifiables qui symbolisaient autrement les génies.

Parallèlement, la loi de l'analogie gouvernant nos traditions voudrait qu'« une chose ne peut naître que d'une chose semblable ». D'où pour exécuter les danses anciennes qui avaient la vocation de rituel d'invocation des dieux ou des génies, il fallait se mettre dans la peau des dieux, incarner le mieux ceux-ci. C'est dire que les matières et les couleurs sont généralement celles qui s'apparentent le mieux à la nature des forces avec lesquelles on voudrait se lier. C'est le cas de l'argile qui serait indiqué pour le contact avec les entités de la terre, tout comme le charbon produit par l'ébène est favorable à l'affirance d'un groupe spécifique d'entités de la terre et vice versa.