

EN DIRECT...

... du Togo



entretien avec Paul Ahyi, sculpteur

Paul Ahyi, peintre et sculpteur, professeur d'arts plastiques, diplômé de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, a bien voulu répondre à nos questions (1).

Il est relativement rare de voir des étudiants africains consacrer leurs études aux Beaux-Arts en France, relativement rare de voir des peintres-sculpteurs modernes africains, pouvez-vous nous parler des origines de votre vocation, et de ce qui vous a poussé à entreprendre cette carrière ?

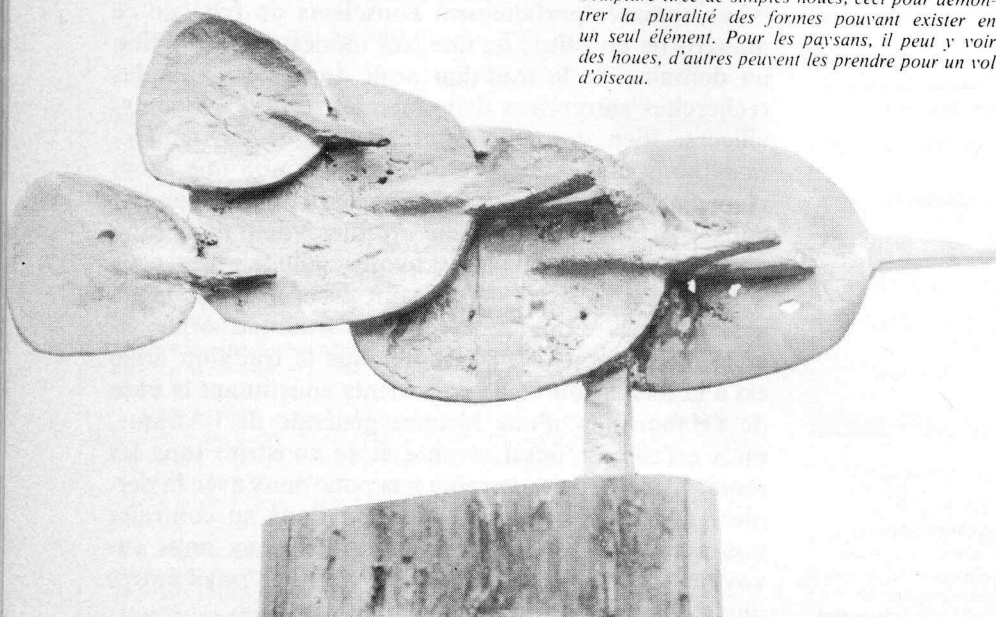
C'est très simple. Pour moi devenir un artiste plasticien s'inscrit dans le sillage naturel de mon existence pour la seule raison que tout jeune, j'ai dessiné, peint, sculpté, ou modelé. Mon père m'a laissé des dessins qu'il avait gardés, et que j'avais faits lorsque j'avais neuf, dix et onze ans. J'en ai encore qui montrent que même à l'insu de ma conscience, j'avais déjà démarré dans la voie de la création. Pour ma formation, j'ai cherché les voies qui pourraient me permettre d'aller le plus loin possible dans le domaine de l'art. C'est ainsi, qu'après mes études se-

condaires, j'ai préparé le concours des beaux-arts de Lyon. A Lyon, je n'ai fait que préparer ce que l'on appelait à l'époque le C.A.F.A.S., c'est-à-dire le certificat d'aptitude pour une formation artistique supérieure. Cela m'a permis d'entrer directement en atelier aux Beaux-Arts supérieurs de Paris. A Paris j'ai eu comme maître Souverbie qui était à l'époque chargé de l'atelier d'art monumental, et Lègue qui était un sculpteur de grand talent. A l'atelier, j'ai eu à préparer les différents certificats aboutissant au diplôme supérieur d'Arts plastiques et aux distinctions dans le domaine de la création. J'ai tout mis en œuvre pour atteindre un niveau que je crois solide, tout au moins en France, le niveau que l'on demandait à tout jeune ou à toute personne qui voulait avoir une formation artistique d'un certain rang, d'une certaine audience.

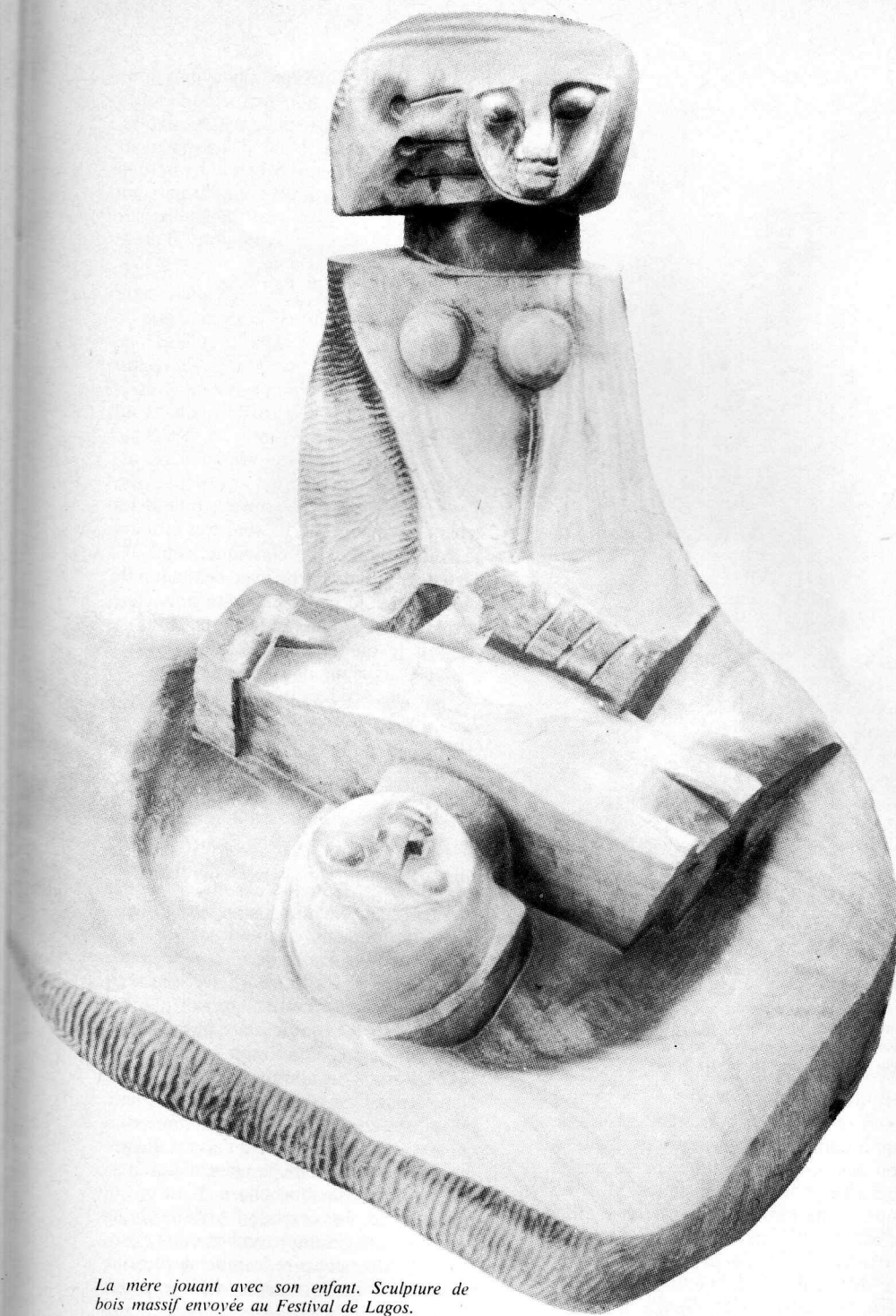
Comment avez-vous vécu vos années de Beaux-Arts ? Avez-vous trouvé que c'était difficile, avez-vous rencontré des obstacles ? Cela a-t-il été pour vous une période très enrichissante ?

Oui, ce fut une période très enrichissante, mais l'obstacle que vous pouvez déjà deviner est le suivant : c'est que j'étais Africain, donc issu d'une tradition, d'une forme de vie, qui n'était pas du tout celle que l'on a en France. J'étais parachuté dans un milieu totalement différent. Il y a eu coupure, d'autant plus que notre formation secondaire comportait des lacunes. La difficulté, c'est de pouvoir adapter cette formation africaine à certaines réalités européennes parce que l'art, après tout, c'est le reflet d'une civilisation. La civilisation européenne n'est pas identique à la nôtre, par conséquent il m'a fallu faire un grand effort pour me mettre dans la peau européenne, pour pouvoir être un étudiant valable, pour accomplir les études artistiques supérieures, pour me situer comme un élève régulier des Beaux-

Sculpture tirée de simples houes, ceci pour démontrer la pluralité des formes pouvant exister en un seul élément. Pour les paysans, il peut y voir des houes, d'autres peuvent les prendre pour un vol d'oiseau.



(1) M. Paul Ahyi a reçu la médaille d'or des Métiers d'art, Paris 1961, médaille de Peinture, Paris 1959, médaille et premier prix de sculpture du Togo 1965. Il est en outre chevalier des Arts et des Lettres 1975 (République française), officier de l'Ordre du Mono (Togo).



La mère jouant avec son enfant. Sculpture de bois massif envoyée au Festival de Lagos.

Arts européens. Parallèlement à cette démarche il fallait en même temps produire un autre effort qui consistait à maintenir, à préserver ma nature d'Africain. Parce que je sais que je suis venu en Europe acquérir une base, mais ce qui comptera plus tard, c'est ce que je pourrai en temps qu'Africain apporter, peut-être comme message, peut-être comme simple recherche, ou comme simple signe de mon appartenance à une civilisation de la fin du XX^e siècle. Et c'est important, parce que je crois que quand je rencontre des Européens de n'importe quel milieu, ce qui les intéresse ce n'est pas tellement mon acquis français, c'est ce que, en temps

qu'Africain, je pourrai leur apporter de positif. Si je suis l'ombre des Européens, je suis un raté parce que c'est mon « moi » qu'ils cherchent. Ils veulent que je sois moi-même, que je sois en mesure de leur apporter un enrichissement, quelque chose d'autre.

C'est cela, il fallait à la fois assimiler quelque chose d'étranger, et créer quelque chose de personnel. C'était certainement difficile et divergent.

Oui, c'est divergent et c'est très dur, parce que vous savez que généralement quand on présente un étudiant ou quelqu'un qui a fait les Beaux-Arts, la première réaction

est de dire : « Tiens, c'est un classique, un académique », etc., ce qui, en d'autres termes, correspond à un « raté », un raté dans ce que l'on pense que les Beaux-Arts déforment l'individu, et que l'individu ne peut être que l'ombre de son patron, et que ça tue la personnalité. En étant très conscient, j'ai voulu non seulement acquérir la connaissance que l'on donne dans cette école, mais préserver ce que je pourrai dire.

Et vos professeurs ? N'ont-ils pas trop cherché à vous assimiler ?

C'est très dur. Aux Beaux-Arts, on a commencé à relâcher un peu les brides lorsque j'y étais, mais néanmoins, quand un patron voit que vous n'êtes pas dans son sillage, il vous vide. Par conséquent, on a tout intérêt à ne pas être en guerre ouverte avec lui. Alors, la position doit être vague en apparence, vigilante sur le fond : veiller à ses études et préserver son fond africain.

Une fois que vous avez eu terminé les Beaux-Arts de Paris, avez-vous été dans d'autres pays étrangers ?

Une fois que j'ai eu terminé, je suis rentré dans mon pays parce que c'était juste au moment de son accession à l'indépendance, donc fin 1959, je suis rentré sur l'invitation de mon pays pour prendre part à ce que nous appelions l'édification nationale. Mais ensuite, j'ai été visité plusieurs pays sur l'invitation soit des gouvernements, soit des associations d'artistes. C'est ainsi que j'ai vu une bonne partie des États-Unis, et tout récemment en 1974, j'ai été invité par l'union des artistes soviétiques et là j'ai pu voir plusieurs grandes villes d'U.R.S.S. Cela m'a apporté pas mal d'enrichissement, et m'a permis de comparer, de faire la part des choses, parce qu'à travers les revues, les journaux, on n'a pas toujours la vérité, alors qu'en voyant les éléments devant ses yeux, on peut établir un certain jugement, se forger des critères ou tout au moins des points de vue.

Quels sont les pays qui, en dehors de la France et du Togo, ont des œuvres de vous ?

En dehors du Togo et de la France, l'Union soviétique a des œuvres de moi, les États-Unis aussi dans le domaine de la peinture, le Canada a une sculpture, et au Brésil, plus précisément à Sao Paulo, il y a deux peintures d'une certaine importance, mais mes œuvres se trouvent généralement chez des particuliers, sauf au Canada où elles sont dans le complexe édifié pour Expo 76. En Afrique, j'ai des œuvres assez importantes au Zaïre et en Côte-d'Ivoire, au Bénin également. En Côte-d'Ivoire, par exemple, c'est une sculpture en marbre qui pèse plusieurs tonnes sur le thème : « la terre et le ciel au mois de la séparation ». Donc un peu partout à l'heure actuelle en Afrique, on peut

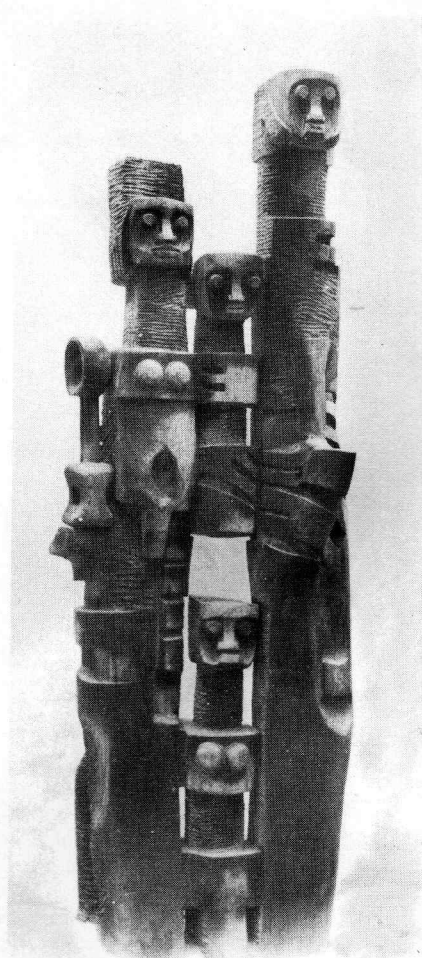
trouver des œuvres de moi. Quant à la Lybie, elle a un certain nombre de mes grandes réalisations en laiton, mais là, ce sont des commandes ou des dons de gouvernements.

Et maintenant, vous allez exposer au Festival de Lagos ?

Oui, je vais exposer au Festival de Lagos, et précisément je compte présenter des œuvres, qui, d'après moi, sont des œuvres engagées, engagées dans le sens des idées, et engagées dans le sens technique, parce que je pense qu'au festival de Lagos, il nous appartient de donner la mesure de ce que nous sommes capables aujourd'hui. Il ne s'agira pas de donner une mesure moyenne, mais de faire le maximum pour que cette négritude dont on parle tant, ne soit pas le refrain, la rengaine connue, mais qu'elle se branche ou s'oriente vers une autre définition qui permette non seulement aux nègres de se retrouver, mais à tous ceux qui ne sont pas nègres de s'intéresser à notre culture et de nous comprendre. Ceci m'oblige donc à fournir des œuvres déterminantes, même si sur le plan togolais, elles ne sont pas très connues ou même pas appréciées peu importe, j'ai voulu que leur langage soit un message et non une causerie de quartier. Je souhaite que ceux qui seront à Lagos puissent avoir là une idée de l'itinéraire de l'artiste africain à l'heure actuelle, dans le domaine des idées, dans le domaine de la recherche plastique pure.

Justement, je voudrais que vous me parliez un peu de cela. Vous êtes depuis longtemps déjà un peintre et un sculpteur très connu dans votre pays et ailleurs. Vos œuvres sont en ville au musée National, dans d'autres villes. Comment le ressentez-vous, n'y a-t-il pas là une tentation de se sentir arrivé à un aboutissement, qui vous empêcherait d'aller plus loin ?

Je ne le pense pas du tout, parce que moi, je remets journalièrement en cause mes créations et mes sources d'inspiration. J'essaie d'éviter comme le fait bon nombre d'artistes de fabriquer un système et de faire approuver ce système par la grande masse, car à partir de ce moment, c'est comme les gateaux, on en fabrique, on en fabrique... Et ça, je trouve que c'est très mauvais, il faut qu'un artiste ait le courage de se compromettre et de se remettre tout le temps en cause, parce qu'il ne me semble pas que le sentiment qui aurait pu animer un artiste dix ans auparavant soit toujours le même dix ans après. Il y a des contextes politiques qui modifient son attitude, il y a des acquisitions techniques qui peuvent également améliorer ou changer sa façon de créer. Je pense que si un artiste une fois qu'il a réussi à se faire découvrir, continue dans la même trajectoire à fabriquer ou à créer des œuvres identiques à tout moment, il est fini, et il vaut mieux



Sculpture représentant la famille, le père étant l'élément pilier, la mère, et les enfants, éléments de liaison entre les deux. C'est pour cette raison qu'ils ne sont pas portés mais placés en trait d'union. La matière est de bois calciné avec intervention en verroterie et en perles. Cette sculpture de 2,30 m a été envoyée au Festival de Lagos, 1977.

qu'il commence à vendre des chaussettes ou des pommes de terre, parce que là, il aura au moins une constance. Moi, je sais que je me remets en cause, et d'ailleurs, c'est la raison, une des raisons qui m'avait poussé à accepter l'enseignement, à m'orienter vers l'enseignement, pour être complètement dégagé de la contrainte de la clientèle et de la contrainte matérielle. Je veux avoir un minimum qui puisse m'assurer une certaine subsistance, mais avoir la main absolument libre. Je pense que précisément, il ne faut pas que le succès grise. Pour moi, ce n'est pas encore le succès, comme on dit, avec un S majuscule, mais mon désir le plus cher se situe à deux niveaux. Premièrement, promouvoir pour mon pays un certain essor dans le domaine artistique, parce que notre passé artistique est un peu flou. Il n'est pas aussi évident que ce que l'on peut trouver chez les Ashanti ou chez les Dogon par exemple... parce que notre pays est très étroit et a été très longtemps une terre de passage. On n'a pas de grands foyers artistiques. Mais dans le

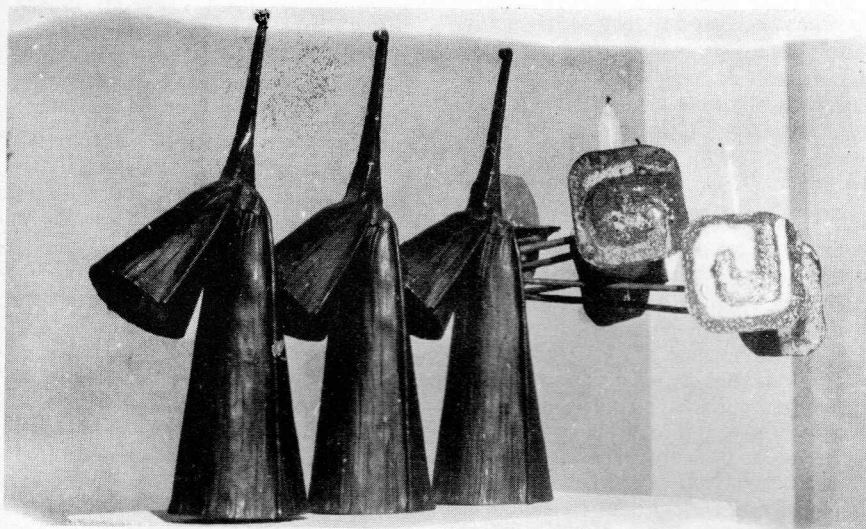
présent, je souhaite que nous puissions avoir une expression artistique assez affirmée, une vie artistique assez ouverte, parce que pour moi, un développement économique viable ne peut s'affirmer que dans la mesure où il est soutenu par une esthétique qui évidemment débouche sur une certaine éthique modulable avec le temps.

Donc pour moi, il y a avant tout cette promotion artistique. Deuxièmement, je ne pense pas qu'en revenant au Togo, ce soit pour, comme on dit, « faire du beurre ». La vie artistique est âpre, mais je crois que les autres artistes, en suivant cet exemple, pourraient tout au moins savoir ce que c'est qu'une véritable vie artistique. Vous, vous ne l'avez pas dit, mais je sais que très souvent quand les gens me rencontrent, ils sont très étonnés de voir quelqu'un de classique, enfin pas l'artiste à grande barbe avec beaucoup de whisky, etc. Je pense en toute honnêteté que le whisky, la grande barbe, tout ce qui fait le qualificatif classique de l'artiste, ne contribue pas à définir un talent. Ce sont des artifices que certains essaient de se forger pour avoir une étiquette. Je crois que ce n'est pas bon signe pour les jeunes, et c'est pourquoi j'essaie de mon mieux de leur donner une image assez simple de l'artiste.

Je comprends. Pourriez-vous nous dire dans quel sens vont vos recherches ?

Mes recherches vont dans plusieurs directions, notamment en matière de style, mais il ne faut pas confondre avec la notion de recette. Certains artistes sont arrivés à avoir des recettes. On sait que ça, c'est de tel, etc., je ne veux pas citer de nom. Mais moi, voici mon souci le plus cher : Lorsqu'on allume la radio, on découvre par exemple un rythme brésilien, un rythme tzigane ou bien un rythme africain, et bien lorsque quelqu'un est devant une de mes créations, je voudrais qu'il se sente devant quelque chose d'autre, qui porte un peu le sceau de l'Afrique. Je ne veux pas pour autant tomber dans l'exotisme facile : cette recherche de ce que nous appelons l'art nègre où il y a des masques, des choses de ce genre. Je pense que c'est une erreur fondamentale de dire que masques, statuettes aux formes enlaidies sont les marques de l'art nègre, parce que vivant dans un siècle qui est le mien avec ses réalités qui sont caractérisées par la présence du transistor, de la télévision, de l'avion à réaction, des fusillades...

Que je le veuille ou non, c'est le monde, il faut que j'en tienne compte. Mais vouloir me soustraire à ce monde pour essayer de me projeter dans un siècle qui n'est pas du tout le mien, dont j'ignore complètement les données, serait faire fausse route. C'est pourquoi je crois sincèrement que le besoin de créer « africain » doit prendre appui sur le présent, et sur un certain fond traditionnel. Comme vous



Bougeoir tiré des clochettes traditionnelles et paré d'éléments émaillés.

l'avez vu, je fais intervenir dans mes sculptures, des clous, des perles, etc. Ce sont des acquis du passé, ainsi que la protubérance des formes. Mais dire que pour que je sois Africain, il faut que je sois complètement et entièrement replongé dans le passé, je trouve que c'est faire fausse route. Donc, mes recherches vont dans la voie d'une certaine personnalisation de mon être africain, et aussi, dans la recherche du fonctionnel, parce que je crois qu'un artiste a également pour devoir de déteindre sur les objets usuels de son temps, comme les tapisseries, les menuisiers du temps de Louis XIV ont eu à créer des mobiliers, des styles. Je crois qu'un artiste africain doit avoir également comme mission de se projeter dans la forme usuelle. Et c'est pourquoi j'en crée énormément. Par exemple le tissu de la tenue des hôtes d'Air Afrique a été imaginé par moi. Pour plusieurs résidences, comme par exemple, le complexe du Conseil de l'entente, les mobiliers ont été conçus par moi. Je crois que c'est dans ce sens que la mission des artistes, si mission il y a, peut être très efficace pour la « masse », parce qu'il ne faut pas limiter la présence et l'activité de l'artiste aux tableaux et aux sculptures.

Et à certains lieux comme les musées ?

Oui, l'objet dans un musée n'a pas un impact suffisant sur la grande masse, et c'est pourquoi je crois qu'il faut intervenir dans le domaine de l'usuel, d'où mon souci de créer, pour magnifier des formes au bénéfice de l'industrie.

Vous faites beaucoup de vases éclairants ?

Oui, les vases éclairants de la galerie São-Ifê. Cette galerie que j'ai lancée, a pour simple ambition de diffuser des formes usuelles tirées des éléments locaux pour inciter nos artisans à sortir un peu des

sentiers battus. Je prends par exemple un cas que vous pouvez vérifier, c'est que les marmites, les jarres que vous verrez sur les marchés, depuis des décennies, sinon plusieurs siècles, ont toujours profilé les mêmes formes, alors qu'avec un peu d'imagination, on aurait pu faire évoluer leurs formes. Cette galerie São-Ifê a précisément pour mission de suggérer dans le domaine de la céramique, de la tapisserie, etc., quantité d'idées pour que les artisans les exploitent. Ce n'est pas un brevet que je demande, non, je veux au contraire leur montrer qu'avec les mêmes terres, les mêmes fibres, etc., on peut modifier l'objet.

Vous avez été assez impressionné par le bois brûlé. Il y a plusieurs de vos sculptures faites de bois brûlé, qui sont très belles.

Oui, au point de vue technique, j'ai essayé de lancer, d'exploiter plus précisément, un effet tiré de la nature, le bois calciné. J'avais trouvé sur un champ calciné, brûlé par le feu de brousse, des bois. Et la matière, la texture qui se dégage de cet ensemble, m'a tellement saisi, que j'ai voulu non plus avoir du bois calciné au hasard, mais du bois calciné évoquant des formes, et c'est ainsi que maintenant j'ai repris la sculpture du bois, mais avec intervention du feu. Avant j'avais beaucoup sculpté sur bois, mais j'avais abandonné le bois pour le marbre, le laiton et je suis revenu au bois par le feu.

Vous menez de front peinture et sculpture, y a-t-il corrélation entre ce que vous trouvez dans chaque domaine, ou êtes-vous plus sculpteur que peintre ou l'inverse ?

De tempérament je dois avouer que je suis plutôt sculpteur, mais je fais les deux. J'ai aussi pratiqué le vitrail et la cé-

ramique. Pour moi, c'est très simple, c'est le sujet qui définit la matière dans laquelle je dois le traiter. Donc, si le sujet me semble plus plein, plus riche en sculpture, je le traite en sculpture, mais si je vois que c'est par la couleur ou par une certaine texture que je pourrai mieux atteindre mon but, alors je peins.

Je trouve effectivement que dans vos peintures, on sent le sculpteur, c'est sûr.

C'est certainement dû au fait que dans l'atelier de Souverbie où j'ai travaillé, qui est un atelier d'art monumental, les petits effets de peinture de chevalet sont supprimés parce qu'il faut tout de suite voir l'œuvre à une grande échelle.

Vous m'avez montré une sculpture de bois brûlé, mais j'ai vu l'autre jour aussi une peinture brûlée, faites-vous là une recherche ?

Je fais une recherche, parce que j'ai vu que l'on est arrivé à l'heure actuelle à coller même de la chaussette sur des tableaux, et faire passer cela pour de l'expression artistique. Cela m'a semblé un appauvrissement de l'imagination, on peut chercher des matériaux et des textures plus nobles, sans être obligé d'aller coller des chaussettes sur la peinture. C'est là que j'ai vu qu'en faisant intervenir le feu en peinture, je crée une matière toute différente. Il est vrai que la pyrogravure existait ; c'est une pointe rougie au feu que l'on passe sur une surface, mais cette fois-ci, ce n'est plus la pyrogravure comme dans le temps, c'est le chalumeau qui attaque la surface, et l'on obtient des effets que je pense de plus en plus intéressants. Mon grand souci maintenant, c'est de trouver des peintures qui sous l'effet de la chaleur se fixent au bois, et avec le concours de certains amis, je suis arrivé à découvrir quelques pigments qui sous l'action de la chaleur éclatent et peignent le bois, je ne suis pas encore arrivé à l'aboutissement de cette technique. Je suis en pleine recherche.

Vous menez encore de surcroît des activités de formation, quelles sont-elles exactement ?

Je suis pour l'instant professeur d'art plastique au lycée de Tokoin, mais à partir de cette rentrée, j'ai commencé à donner des cours à l'École internationale d'architecture, qui est une école créée par l'Ocam, et là je m'occupe de la section « perception et approche de l'expression créatrice ». C'est ce qui complète, tout au moins dans l'immédiat, mes activités dans le domaine de l'enseignement, mais néanmoins, parallèlement à ça, je publie assez régulièrement des articles sur l'art, parce que je crois qu'il est important que je montre ou que je révèle certains problèmes esthétiques ou certains aspects même de la vie artistique en Afrique. Ces questions ont été trop galvaudées, ou en tous cas mal abordées par certains qui en

voyant deux ou trois bricoles vendues aux aéroports, racontent toutes sortes de choses fausses.

Où publiez-vous vos articles ?

Un peu partout, je n'ai pas d'organisme fixe. Pendant près de deux ans, j'ai publié dans « Présence chrétienne », dans la revue du Conseil de l'Entente, dans un certain nombre d'autres. Et quelquefois je fais des exposés, je participe à des séminaires...

Il y a une autre question que je voudrais poser. Est-ce que vous sentez que se suscitent justement des vocations artistiques autour de vous grâce à votre enseignement ?

Beaucoup.

Vous ne vous sentez pas seul ?

Ah non, je ne veux pas être seul. Il y a une chose que je veux expliquer. On me demande souvent et encore ce matin : « mais vous ne craignez pas la concurrence ? », je dis : « Quelle concurrence ? » Il ne peut pas y avoir de concurrence, car je veux que nous soyons des centaines, et c'est la raison pour laquelle je me suis lancé dans l'enseignement. En débarquant au Togo en 1959, il n'y avait même pas de boutiques spécialisées où l'on pouvait acheter du papier canson, maintenant on a même des magasins d'articles pour décorateurs... Donc pour moi, tout est bénéfique. Au mois d'août dernier, vingt de mes anciens élèves étaient en vacances au Togo, et j'ai tout fait pour qu'ils réalisent une exposition globale, pour que les gens sentent que sous peu ils vont se lancer dans la bagarre, et que le Togo disposera de nouveaux artistes. Dans ce domaine il y a facilement une quarantaine de bacheliers que l'on a envoyés pour recevoir des formations solides. Je dis bacheliers ou ayant des diplômes similaires, parce que je suis un peu contre tous ceux qui, parce qu'ils ont raté dans d'autres voies veulent se lancer dans l'art, pensant que même en faisant n'importe quelle barbouille, ils peuvent le faire admettre au public. L'option artistique est presque un sacerdoce, on ne peut pas se lancer dans cette carrière si on n'a pas grand-chose dans le ventre.

C'est sûr, c'est une carrière solitaire. Et ces étudiants qui font leurs études à l'étranger, où vont-ils ?

En France, en Allemagne, en Union soviétique et aux États-Unis pour l'instant. Moi-même j'ai bénéficié d'une bourse A.O.F. à l'époque. Maintenant on fait tout pour que les jeunes bacheliers qui ont poursuivi leurs études artistiques jusqu'au baccalauréat, s'ils veulent s'orienter vers quelque forme d'art, arts plastiques, 7^e art, architecture ou ingénierat des Arts et Métiers, puissent le faire. Et cette année, on en a même envoyé deux pour faire des études de conservateurs de musées.

Lorsque vous exposez, dans votre galerie, ces objets usuels, est-ce que vous avez suffisamment de passage de la masse des artisans, qui puisse s'inspirer de ce que vous faites là, est-ce que ça ne reste quand même pas réservé à un public sélectionné ?

Non. C'est l'acquisition qui peut être réservée à une certaine catégorie parce que ce sont des objets utilitaires, certes, mais des pièces uniques qui sont par conséquent chères. Mais au point de vue message, ça commence à avoir son effet, parce que si vous passez à travers la ville, vous verrez par exemple des gens qui se promènent avec des tableaux comportant des perles, ou des coquillages. Et les centres d'artisanat qui existent à l'intérieur commencent à enrichir leur collection, et même les simples potiers ou potières commencent à varier leur production.

Y en a-t-il qui viennent dans votre galerie ?

Ah oui, ils viennent parce que c'est libre et qu'ils peuvent apprendre.

Ont-ils l'idée d'y aller pour en discuter ?

Discuter, parfois. Mais vous savez les gens n'aiment pas être redevables à quelqu'un, moi ça m'importe peu. L'essentiel est que la personne ait mis les pieds dans la galerie, et que ces formes tirées des argiles de chez nous puissent lui parler. Et qu'en s'en retournant cette personne dise qu'un vase pour retenir de l'eau, des fleurs, cela peut s'étudier de plusieurs façons.

Est-ce que vous voyez quelque chose à ajouter ?

Oui, moi je dirai tout simplement qu'il faudrait que l'on s'intéresse davantage à ce que l'artiste africain d'aujourd'hui pense de la création et de la vie artistique, parce que parfois, c'est très affligeant d'entendre ou bien de lire des propos que des gens éminents en matière de critique ou bien de journalisme tiennent sur la vie artistique africaine de nos jours. Ces personnes pensent que l'art africain n'a existé que pour ceux du passé, et que ce que l'on fait maintenant, n'est pas de l'art africain. Je crois que c'est une erreur fondamentale, et il serait intéressant de révéler : quelle est la signification de l'acte de créer par exemple, et à quoi correspond l'art africain d'aujourd'hui. Cela permettra à tout le monde de connaître la nouvelle signification de l'art dans la société africaine actuelle, la vie de l'artiste africain d'aujourd'hui, et quel est le rôle, le nouveau rôle, qu'il commence à jouer dans les sociétés africaines. C'est très important, et il faut que dans ce domaine un travail d'information et même de vulgarisation soit fait.

Ce serait un point de vue à développer, peut-être le ferez-vous un jour pour nous.

Je le souhaite aussi, parce que l'art en Afrique n'est pas le superflu ou un rajout à la vie. Il est la vie parce que intimement mêlé à la vie. Il est essence et stimulant de la vie.

Propos recueillis
par Denyse de Saivre.

... du Niger

Centre d'études linguistique et historique par tradition orale (C.E.L.H.T.O.)

Ce fut en 1964 que la quatorzième session de la Conférence générale de l'Unesco décida d'inclure, dans le programme prioritaire de l'organisation, le projet d'Histoire générale de l'Afrique dont les problèmes de mise en œuvre furent examinés au cours de réunions internationales d'experts tenues à Abidjan, Niamey et Ouagadougou.

Dans le cadre de ce projet, l'Afrique nigéro-soudanaïenne retint l'attention des spécialistes surtout en raison de l'abondance et de la variété des sources orales, écrites, archéologiques et sculpturales dont elle dispose.

Les besoins de coordonner la collecte et l'analyse de ces sources relatives à l'histoire de nationalités souvent identiques de part et d'autre des frontières politiques des nouveaux États soudaniens rendirent nécessaire la création du Centre régional de documentation pour la tradition orale (C.R.D.T.O.) établi en 1968 à Niamey, et devenu récemment : Centre d'études linguistique et historique par tradition orale (C.E.L.H.T.O.). Chargé de la mise en œuvre du plan régional de recherches sur la tradition orale et de la coordination des projets de coopération entre les instituts et universités de la région, le Centre s'adresse notamment aux États suivants : Cameroun, Côte-d'Ivoire, République

populaire du Bénin, Gambie, Ghana, Guinée, Haute-Volta, Libéria, Mali, Mauritanie, Niger, Nigeria, Sénégal, Sierra-Leone, Tchad et Togo.

Aux termes de ses statuts provisoires, il établit et exécute son programme « en consultation avec les États membres et en collaboration avec leurs instituts nationaux de recherche. Il exerce ses activités dans le cadre des programmes établis en accord avec les États membres et approuvés par l'Unesco ».

A cet effet, il édite un bulletin de liaison, accorde des bourses de recherches aux institutions nationales des États membres, apporte son aide à des chercheurs individuels, organise des stages de formation technique et publie, dans le cadre de ses collections **Langues africaines** et **Cultures africaines**, des ouvrages largement diffusés en Afrique et dans le reste du monde.

Il a été également prévu à la réunion de Niamey l'implantation d'au moins trois autres centres pour l'ensemble du continent, ainsi que l'organisation d'un stage de formation de techniciens africains dans le domaine de la tradition orale.

Par ailleurs et afin que puissent être dressés des plans de collecte des traditions orales, les spécialistes réunis à Niamey avaient proposé à l'Unesco : « l'organisation, à Ouagadougou, dans le courant de 1968, d'une réunion des responsables des instituts et centres de recherche africains, afin d'examiner les problèmes de mise en œuvre du projet régional de la vallée du Niger ».

Cela s'imposait d'autant plus que seuls les responsables peuvent engager leurs institutions. Aussi, l'objectif de la réunion a-t-il été :

- Une mise au point sur l'état des recherches déjà effectuées ou en cours, l'accent étant mis sur les problèmes de contact entre la vallée du Niger et les pays du sud : dispersion des Mandé, Songhay, Peuls, Mossi, Mamproussi, Dagomba, Gourmantché, etc. ;

- Une planification ou tout au moins une coordination des travaux de recherche, au niveau national et régional, prévue pour la période 1969-1970. A cet effet, les instituts et centres seraient priés de préparer un état détaillé de leurs besoins en spécialistes, équipement et moyens de transport ;

- Une confrontation des méthodes d'approche dans l'enquête auprès des peuples à étudier, notamment par une comparaison des questionnaires utilisés pour la collecte des traditions orales.

A la réunion d'experts sur la coordination et la planification de la collecte de la

tradition orale en Afrique, tenue à Ouagadougou du 29 juillet au 2 août 1968, ont participé non seulement les directeurs des instituts et centres nationaux de recherche, mais encore des observateurs, spécialistes de l'histoire ou d'autres disciplines, de l'Afrique occidentale et de l'Afrique orientale. L'ordre du jour comportait, entre autres :

- État des recherches sur la tradition orale déjà effectuées ou en cours dans les différents pays de la vallée du Niger ;

- Établissement d'un plan coordonné à l'échelon régional dans le domaine de la tradition orale :

- choix des thèmes et programmes de recherches prioritaires ;
- organisation de la coopération entre instituts d'études africaines.

Les participants ont donc pris connaissance de l'état des travaux sur la tradition orale dans quelques pays de la vallée du Niger. En outre, ils ont établi un plan de recherches sur des thèmes nettement définis et suivant des aires culturelles déterminées. Ce programme concerté permet d'entreprendre dès à présent une vaste campagne de collecte des traditions orales. Enfin, la rencontre des directeurs d'instituts d'études africaines leur a donné l'occasion de débattre des modalités de coopération entre leurs institutions respectives (1).

(1) Cf. plus loin « D'un livre à l'autre » : *La tradition orale problématique et méthodologie des sources de l'histoire africaine*, édité par Diouldé Laya, Centre d'Études linguistique et historique par Tradition orale, Niamey, Niger, 1972, ainsi que la liste des publications du centre.

... du Congo

musique traditionnelle réalités congolaises d'aujourd'hui

RÉFLEXIONS

Dans un de ses romans (1), l'écrivain Han Suyin décrit de manière saisissante le débarquement des touristes occidentaux dans un pays du tiers-monde : « Des Américains. Un murmure respectueux s'éleva et flotta parmi les mendiants, maintenant multipliés, cohue où se mêlaient les âges et les sexes. Puis, ainsi qu'une bourrasque soudaine, ils déferlèrent en direction de l'avion, agitant une crête écumante de mains, comme pour agripper l'opulence qui descendait l'échelle de l'appareil. »

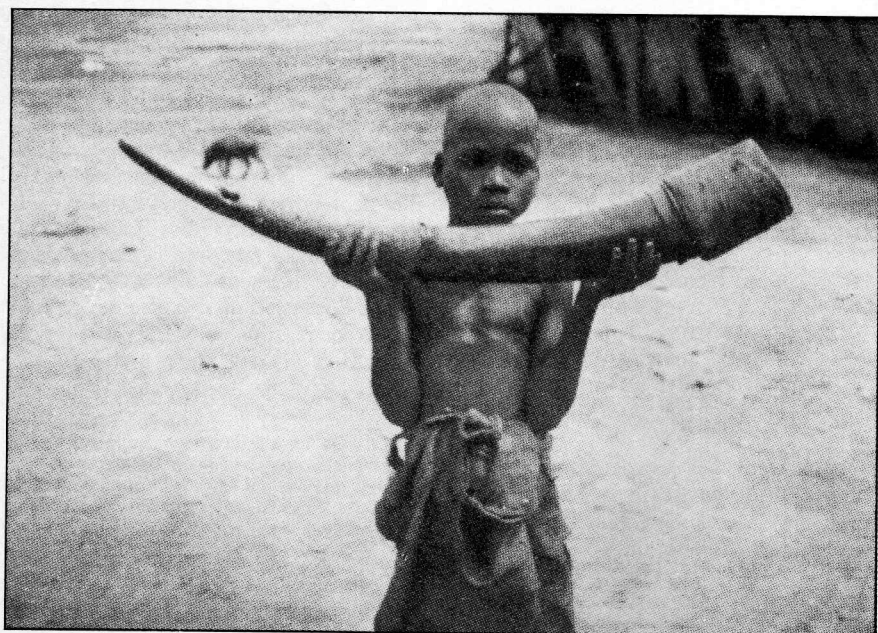
Un tel spectacle n'a que très peu de chance de se produire aujourd'hui en République populaire du Congo, compte tenu des options politiques de ce pays, et qui semblent pour le moins incompatibles avec la gigantesque entreprise de « touristification » multinationale que nous connaissons actuellement grâce aux mass media. Le tourisme devient une entreprise florissante, portée sur les ailes des avions « charters » qui déversent dans les capitales de l'hémisphère sud les nouveaux messies, généreux distributeurs d'une manne providentielle, et orchestrée par le ballet des devises étrangères. En contrepartie, les pays du tiers monde vendent leur soleil, leur exotisme, se laissent « enchaîner » par l'oncle Hill Tom (2) qui, à l'occasion, n'hésite pas à s'affubler de la robe du père Noël.

Sans doute, il existe à Brazzaville, la capitale politique de la République populaire du Congo, un Office national congolais du tourisme (O.N.C.T.), et un ministère qui s'occupe des questions d'urbanisme, d'habitat et de tourisme.

Mais tout se passe comme si les pouvoirs publics congolais, soucieux de sauvegarder « la part de l'âme » en ce qui concerne les choix économiques dictés par une volonté politique, recherchent une formule susceptible de concilier avec bonheur la mise en exploitation industrielle de leur tourisme et les exigences d'indépendance nationale et de dignité de leur peuple. Il est significatif à ce sujet qu'une ancienne carte touristique, sur laquelle figuraient en bonne place, à côté de la flore et de la faune locales, les pygmées considérés comme simples curiosités, ait été retirée de la circulation depuis plusieurs années. Au touriste qui débarque à Brazzaville, on lui fera écouter des ensembles de musique folklorique, visiter à travers le territoire des sites, dont certains sont grandioses comme les gorges de Diosso dans la périphérie de Pointe-Noire (capitale économique et port maritime congolais), ou des réserves comme celle du Mont-Fouari, mais certainement pas une peu-

(1) « La montagne est jeune », Stock/Livre de Poche, 1974, p. 40.

(2) Allusion plaisante à la chaîne internationale des hôtels bien connus, que je ne nomme pas pour ne pas faire de publicité.



plade « primitive » dont l'intégration dans la communauté nationale se fait, au demeurant, de manière progressive.

Le feuillage change, les racines restent

Après quatre-vingt ans de colonisation (3), dans quel contexte peut-on situer la musique traditionnelle au Congo ? Il est permis de dire que, malgré l'implantation de l'école coloniale qui date du début de ce siècle, cette loi vérifiée en biologie peut être également retenue lorsqu'il s'agit des faits culturels : « le feuillage change, mais les racines restent ». Avec la colonisation, qu'est-ce qui a changé au Congo ? Il y eut la route tracée par l'administrateur blanc qui faisait ainsi d'une pierre deux coups, ouvrant d'une part une voie de transport pour l'évacuation des produits vers la côte par l'automobile qui allait remplacer en partie dans les années 1930 le système du portage dénoncé par André Gide après son voyage au Congo, et permettant d'autre part un meilleur contrôle tant administratif et démographique que fiscal des populations dites indigènes. Il y eut la voie ferrée Congo-Océan construite de 1924 à 1934 et reliant Brazzaville à Pointe-Noire sur une distance de 500 km, axe économique d'une importance majeure pour la mise en coupe réglée du pays.

Le système qui était ainsi mis en place pour un double quadrillage – politique et économique – du pays commandait tout naturellement l'existence de centres nerveux, principaux et secondaires, unis dans un réseau de connexions qui permit à tout moment la circulation des directives, la collecte des informations et la

chaîne des autres actes réglementaires destinés à prendre en main, sous une autorité commune, le destin des populations regroupées dans un même territoire. Les centres principaux prirent une importance croissante. Brazzaville fut fondée en 1880, et les premiers travaux pour le tracé du périmètre urbain ne commencèrent qu'en 1884 ; puis d'autres localités comme Tchifungula et Loubomo accédèrent à la dignité urbaine respectivement sous le nom de Pointe-Noire, Dolisie.

Génés par les tam-tams nocturnes

Ce sont les travailleurs manuels, notamment ceux qui venaient de l'enfer des chantiers du Congo-Océan (4) qui ont, les premiers, peuplé ces agglomérations urbaines. A l'inverse du savetier de la fable (5), même s'ils avaient leur « âme », ils conservaient leurs traditions, et notamment leurs chansons. Georges Balandier (6) signale que les autorités coloniales facilitèrent le regroupement de ces hommes par affinités régionales. Il était alors courant, tous les dimanches, de venir assister aux tremoussements des groupes folkloriques sur les places publiques de Brazzaville où les batteurs de tam-tams, autant que les danseurs, rivalisaient d'ardeur sous la canicule tropicale, heureux de reconstituer pendant de longues heures leur unité et leur identité tribales. Si, en Amérique, l'esclave dut abandonner les instruments de musique nègre et en adopter

(4) On estime généralement que la construction de cette voie ferrée a coûté la vie à 17 000 hommes. Cf. : « ... Voyez quand même la barrière de cristal que l'homme a fermée devant l'homme, il restera pris par les rubans (...) de chemins de croix, de chemins de fer... » (Paul Éluard : *Capitale de la douleur*).

(5) Le savetier et le financier.

(6) *Sociologie des Brazzaville noires*.

d'autres pour ne pas déranger le sommeil du maître (7), il est intéressant de signaler qu'un historien de la ville de Brazzaville, Roger Frey, administrateur, attribue la naissance de l'arrondissement le plus peuplé de la capitale congolaise (8) à des raisons similaires.

C'est parce qu'ils étaient « gênés par les tam-tams nocturnes », que les commerçants européens regroupèrent en 1909 « leurs manœuvres sur une pente d'où naît Poto-Poto » (8 bis).

La nuit, toute l'Afrique danse

A ce propos, la célèbre boutade de l'explorateur Henry Morton Stanley n'a pas fini de faire fortune : « La nuit, toute l'Afrique danse ». La plupart des Européens y ont vu moins une manifestation de personnalité culturelle qu'une confirmation des thèses de Gobineau sur les prédispositions du nègre à l'art et à la sensualité. Cela est confirmé par Léon-François Hoffmann qui, dans un ouvrage fort intéressant, s'est attaché à faire une recension de l'image du Noir dans l'imaginaire collective française, et notamment du Noir qui danse (9). En fait, la danse, dans toute société structurée et productrice de culture selon la définition de Maquet – « la culture, c'est la manière de vivre d'un groupe » – ne peut être comprise que dans une intrication intime avec le chant, la musique et même l'ensemble des superstructures de cette collectivité organisée (9 bis). Vouloir s'attacher à un seul aspect du système, serait se condamner à n'avoir qu'une vue partielle et partielle d'un problème culturel qui ne se prête à une interprétation correcte, objective que si on le considère comme quelque chose de multidimensionnel.

En 1977, quelle est la place de la musique traditionnelle au Congo ? Tel est, en somme, l'objet du présent article qui n'est qu'une timide approche de la question. Pour tenter d'en faire le tour, il nous paraît utile d'examiner successivement :

- l'origine des instruments de musique traditionnelle ;
- les instruments et leur aire de diffusion à travers le territoire congolais ;
- la politique culturelle du Congo et la place de la musique traditionnelle dans la vie nationale.

(7) Roger Bastide : « Les Amériques noires », Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1967.

(8) Poto-Poto, troisième arrondissement de Brazzaville qui en compte six.

(8 bis) Roger Frey : « Brazzaville-Paris », Libr. Autonome, 1954.

(9) L.F. Hoffmann : « Le nègre romantique », Personnage littéraire et obsession collective. Paris, Payot. « Le regard de l'histoire », 1973 : p. 68, 214 à 219.

(9 bis) Cf. André Schaeffner : « La musique d'un groupe humain, c'est la voix de ce groupe, et c'est ce groupe même. »



ORIGINE DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

En ethnomusicologie, on a l'habitude, au Congo, de se reporter aux travaux de Herbert et Éliane Barrat-Pepper qui, au début des années 1940, vinrent effectuer une longue mission d'études sur les « linga » ou tambours parlants des Bandas et Afrique équatoriale française (10) à l'invitation du gouverneur général Félix Éboué, lui-même musicologue amateur à l'époque où il était administrateur des colonies en Oubangui-Chari (11). Auparavant, Stephen Chauvet (12) avait ouvert la voie à des organographes comme J.-N. Maquet (13) et André Schaeffner (14) que les amateurs de cette question pourront consulter avec profit.

Parler de l'origine des instruments de musique traditionnelle, c'est faire un peu d'histoire, et, sans peut-être remonter jusqu'à l'âge de fer, jeter néanmoins un rapide coup d'œil sur les sociétés congolaises – il y eut plusieurs royaumes et chefferies connus – à partir du moment où la maîtrise des forgerons se développa de manière assez marquée pour que fût possible la fabrication, non seulement des

outils agricoles, mais aussi des premiers instruments de musique. Faute de pouvoir dater avec précision cette époque, nous nous bornerons à mettre en avant des vues générales, comme nous l'ont d'ailleurs conseillé deux historiens congolais (15). Nous dirons donc avec Gordon Childe (16) que toutes les sociétés « ont à réagir autant à leur milieu spirituel qu'à leur milieu matériel, et c'est pourquoi elles se sont donné un équipement spirituel sans se contenter d'un matériel d'armes et d'outils ». Et même si les instruments de musique n'entrent pas à première vue dans la catégorie des outils de type fonctionnel, leur fabrication établit sans conteste un raffinement certain dans les mœurs en tant qu'elle illustre un développement mental déjà tourné vers la satisfaction des besoins subjectifs. Comme l'écrit Gaston Bachelard (17) : « La conquête du superflu donne une excitation spirituelle plus grande que la conquête du nécessaire. L'homme est une création du désir, non pas une création du besoin. »

Au Congo, les sociétés connues au moment du contact avec l'Europe étaient probablement « prométhéennes » au sens que donne Gurvitch à ce mot, c'est-à-dire capables de se transformer elles-mêmes.

Ce qui nous intéresse donc en fait, c'est moins l'origine des instruments de musique traditionnelle, que l'attestation de leur existence par les premiers historiens qui ont foulé le sol congolais (18), et que nous signale le chercheur congolais

Théophile Obenga (19). Nous n'avons pas voulu dresser une liste exhaustive de ces instruments, et nous renvoyons les connaisseurs à l'ouvrage d'André Schaeffner (20).

LES INSTRUMENTS ET LEUR AIRE DE DIFFUSION

Une récente exposition organisée en 1972 par la direction générale des Affaires culturelles (direction des musées) à Brazzaville a permis au public de se faire une certaine idée des instruments de musique traditionnelle qui sont encore fabriqués de nos jours, mais seul un nombre limité en a été présenté aux visiteurs. Dans la catégorie des idiophones, on trouve au Congo – les instruments interfèrent du reste d'une région à une autre – des xylophones dans la région de la Sangha, des tambours de bois dans la région de la Bouenza, le double gong, le *m'kwaka*, sorte de grattoir musical avec fente, le *sansi* du sous-groupe des *sanza* dans le Pool, la Bouanza (21) et les Plateaux, tandis qu'au Kouilou le même instrument s'est appelé « *loangobania* », les calebasses et les hochets dans les plateaux. Dans le groupe des aérophones, on trouve dans plusieurs régions congolaises des cornes d'animal utilisées comme instrument d'appel, de ralliement. Mais c'est dans la région des plateaux que l'organographe et musicologue (22) Pepper a étudié un orchestre original, composé de cinq joueurs de trompe « traversière » en ivoire, cinq musiciens qu'il appelle un « étrange orgue humain » car chacun d'eux ne peut tirer de son instrument qu'un seul des éléments sonores de la gamme pentatonique (23) utilisée couramment en Afrique noire.

On songe à cet apologue de Jules Verne dans sa nouvelle M. Ré-Dièse et Mlle Mi-Bémol où l'on voit un maître de musique, un peu sorcier, réparer l'orgue du village et l'enrichir d'un nouveau registre, celui des voix enfantines, résultat qu'il obtient par une séquestration monstrueuse. Il a en effet enfermé chaque enfant du village

(18) W.G.L. Randles : *L'ancien royaume du Congo des origines à la fin du XIX^e siècle*, Paris, La Haye, Mouton et Co., 1968, « Les instruments de musique », p. 84. L'auteur renvoie à d'autres historiens.

(19) *L'Afrique précoloniale centrale*.

(20) *Op. cit.*, pp. 29, 76, 77, 83.

(21) Les *Bembé* ont une *sanza* dont les lamelles sont en lattes de palmier. Lire de Bertil Söderberg : « Les instruments de musique au bas Congo et dans les régions avoisinantes », Stockholm, 1956.

(22) Il faut préciser que :

– le musicologue s'occupe de la science de la théorie, de l'esthétique et de l'histoire de la musique ;

– l'organologie est l'étude des instruments de musique ;

– ceux qui pratiquent l'organologie sont des organographes.

(23) Pent : élément savant signifiant cinq, pentatonique : cinq tons.

(10) Qui comprenait les colonies suivantes : Tchad, Oubangui-Chari aujourd'hui Empire centrafricain, Gabon et Moyen-Congo aujourd'hui République populaire du Congo.

(11) *Musique et pensée africaines. Rapport sur les moyens musicaux de communication de la pensée humaine chez les indigènes de l'Afrique centrale* (« *Présence Africaine* », n° 1, 1947, chronique, p. 149-157).

(12) *Musique nègre* (Paris, Soc. d'Ed. Géogr., marit. et colon. 1929).

(13) *Note sur les instruments de musique congolais* (Bruxelles, Acad. des Sc. colon. 1958, 2^e édition).

(14) *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale* (Paris-Mouton. La Haye, 1968).

(15) Les professeurs D. N'Goïe-N'Galla et Boussoukou-Boumba, de l'Université de Brazzaville.

(16) « De la préhistoire à l'histoire », Paris, Gallimard, Idées, 1961, p. 28.

(17) « La psychanalyse du feu », Paris, Idées, Gallimard, 1949, p. 34.

dans un tuyau d'orgue, et lui fait chanter en permanence la même note en actionnant une touche du clavier. Si Jules Verne dénonçait, selon toute évidence, la réduction de l'homme à un simple mécanisme, l'« orchestre » du plateau Koukoya, lui, peut heureusement se reconstituer ou se disloquer sans qu'aucune contrainte ne soit exercée sur ses musiciens. Signalons également, pour revenir aux aérophones, la grande richesse des trompes Ba-Bembé (24).

Les membranophones (tam-tams) existent dans toutes les régions du Congo car ils sont l'accompagnement naturel de la danse et de toutes les manifestations nécessitant une instrumentation – nous entendons par là l'agencement des voix et des instruments de musique pour des danses sacrées ou profanes, funèbres ou diaboliques, etc. – de l'activité sociale collective.

Les cordophones, notamment l'arc musical et même le pluriarc, la harpe à cinq cordes, la lyre à trois cordes existent surtout dans la région des plateaux, chez les Batéké qui, d'après Balandier, constituaient une société plutôt fermée, « une de celles qui sont les moins dégradées en cette partie de l'Afrique centrale » et qui s'est efforcée de « limiter les contacts avec les Européens en se repliant et en maintenant une sorte de conservatisme défensif » (24 bis). Ceci expliquerait en partie pourquoi cette région est un véritable musée par la richesse de ses objets culturels.

POLITIQUE CULTURELLE ET MUSIQUE TRADITIONNELLE

En République populaire du Congo les structures culturelles doivent, pour paraphraser un sociologue, être « étudiées en opposition plutôt qu'en position ». La tutelle politique de l'ancien colonisateur une fois disparue en principe au moment de la remise en 1960, des instruments de la souveraineté internationale au Congo, les dirigeants actuels, qui veulent édifier avec leur peuple un type nouveau de société sur les fondements idéologiques du marxisme-léninisme, opposent à la culture coloniale par essence réductrice, assimilatrice et même totalitaire, une culture nouvelle à édifier sur les ruines de l'ancienne et qui sera nécessairement « anti-impérialiste, anti-colonialiste, anti-néocolonialiste ». A cette volonté politique de « re-personnalisation » correspond une pratique appropriée qui se propose de redonner leurs lettres de noblesse à toutes les manifestations culturelles jadis niées sinon minimisées par le système colonial.

(24) Album 33 tours : *Musique Kongo* (ba-bembé, ba-congo, ba-congo-n'séké, ba-lari : production Ocora par Charles Duvelle).

(24 bis) « *Sociologie actuelle de l'Afrique noire* », Paris, P.U.F., 1963, p. 304.

Dans cette optique, la musique traditionnelle a été réhabilitée sans réserve, et l'on peut citer à ce propos Béla Bartók (25) le grand compositeur hongrois (1881-1945).

Depuis plusieurs années, le temps d'occupation d'antenne de la musique traditionnelle sur les ondes de la radiodiffusion nationale congolaise est devenu considérable. Dans la seule ville de Brazzaville, on compte plus de quatre-vingts groupes folkloriques reconnus par les Affaires culturelles. L'émission radiophonique « chantons et dansons congolais » est l'une des plus appréciées par le vaste auditoire des paysans.

La fermeture de la Socodi (société congolaise du disque) n'a donné à cette entreprise, en proie à de sérieuses difficultés financières dès sa naissance et désireuse de rentabiliser à tout prix sa production au cours de sa brève existence, ni le temps, ni la possibilité de promouvoir un programme de travail en direction de ces conserves sonores de la musique traditionnelle que sont les campagnes, les groupes folkloriques, dépositaires naturels de cette richesse. Dès lors, l'appel de S. Chauvet (26) n'a rien perdu de son actualité :

« C'est pourquoi il serait infiniment désirable qu'il soit entrepris, sur la musique nègre, une véritable enquête systématique (...) menée par des enquêteurs non seulement compétents, mais aussi munis d'appareils enregistreurs. Cette étude, d'un intérêt considérable, présente, d'ailleurs, un caractère d'urgence, car, sous l'influence, dissolvante, de la civilisation, frelatée, que les Européens introduisent, progressivement, jusqu'au centre de l'Afrique, la musique nègre ne tardera pas à s'abâtardir, puis à disparaître... » Quarante-sept ans après que cette sonnette d'alarme ait retenti, on peut constater que les influences occidentales se sont tellement enracinées en Afrique que, dans la plupart des cas, elles ont provoqué une déculturation (27) prononcée. En outre, le poste récepteur à transistor, s'il met le paysan en liaison instantanée avec la ville, l'enserme par ailleurs dans un réseau de réactions et de comportements inhabituels dont les effets, pour n'être pas immédiatement mesurables, n'en sont pas moins réels. Dans les centres urbains, il est même devenu difficile d'établir dans quelle mesure lequel, des musiques étrangères ou du folklore local, a le plus d'influence sur l'autre. Quoi qu'il en soit, un certain syncrétisme est décelable et nous ne prendrons que l'exemple du « ménestrel » congolais Albert N'Kibi dit « De la Poussière » qui

(25) « Dans les pays qui manquent d'une tradition musicale, ou lorsque cette tradition est trop faible, le folklore prend alors une immense signification, et son rôle est irremplaçable. »

(26) Op. cit. p. 10.

(27) Phénomène provoqué par un contact culturel sur un groupe, qui change profondément sa culture propre et peut aller jusqu'à sa disparition.

joue de l'arc musical et qui, sur un fond musical incontestablement dérivé du folklore bembé (28), a mis des paroles en français « acculturé », tandis que les répons se font en bembé. En voici un échantillon :

- je t'aime ma belle
- Hé, hé Loussial'la
- Je t'aime ma séré (29)
- Amie dé l'écolé
- Il faut que jé t'eu trouvé (30)
- Ton mari ma bellé
- Qu'est-ce qu'il voulait dire ?
- Qu'est-ce qu'il voulait faire ?
- Pourquoi t'eu surveiller?... etc.

Ce que la Socodi n'a pu faire, un jeune technicien congolais Andoche N'Toumi, spécialisé dans la prise du son, l'a fait en produisant plusieurs 45 tours de musique folklorique aux Éditions Antou. Il prépare actuellement deux albums en 30 cm.

Au Congo même, les musiciens de variétés modernes ne savent pas toujours, à l'exception de certains ensembles comme le Super-Boboto, exploiter la veine en provenance de cette intarissable « banque du son » que constitue le folklore. Une école de musique rendrait à cet égard de précieux services à nos artistes en leur donnant l'occasion d'estimer à sa juste valeur notre patrimoine folklorique. Le Congolais Emile Oboa, ancien instituteur et journaliste, l'un des plus dynamiques chefs de groupes vocaux religieux (la célèbre Chorale des Piroguiers qui a enregistré dans les années 1940 la non moins célèbre « Messe des piroguiers » harmonisée, sauf erreur de notre part, par Mme Barrat-Pepper), prépare actuellement une licence de musicologie à l'Université de Vincennes. Il faut espérer qu'à son retour, le Congo se dotera de structures susceptibles de combler cette lacune.

En conclusion de ce trop rapide survol de notre sujet, nous aimerions pouvoir paraphraser l'historien et dire de la culture ce que celui-là disait de l'histoire : « Elle ne progresse pas, elle s'élargit, ce qui signifie qu'elle ne perd pas en arrière ce qu'elle conquiert en avant. » Nous souhaitons par-là que toutes les richesses artistiques créées par notre peuple, avant-hier et aujourd'hui ne puissent pas s'exclure les unes les autres mais, au contraire, qu'elles s'enrichissent mutuellement dans un mouvement osmotique toujours renouvelé dans le temps et dans l'espace pour le plus grand bien de la culture congolaise à l'universel « rendez-vous du donner et du recevoir ».

Sylvain Bemba,

(écrivain congolais vient d'écrire « 50 ans de musique zaïro-congolaise moderne », encore inédit).

(28) Groupe ethnique de la République populaire du Congo.

(29) Ma chère.

(30) Trouver au sens biblique de connaître.