

CHRONIQUES

musique, francophonie et identités culturelles



Pierre Akendengue et Francis Bebey, chanteurs et artistes africains, se sont exprimés dans un entretien avec D. Pellegrini sur le français, sur leur langue maternelle, et sur leur engagement personnel.

D.P. — En quoi le français est-il utile à votre mode d'expression ?

P.A. — Le français peut avoir une certaine utilité. Quand je chante en français, c'est par exemple pour atteindre un certain auditoire à qui je veux faire partager une émotion ; dans ma langue maternelle, cet auditoire serait exclu. De plus, je veux avoir le courage de mes opinions quand je chante en français.

F.B. — J'écris mes romans en français, peut-être parce que le roman est un genre explicitement européen que l'Afrique ne connaissait pas avant l'arrivée des Européens : le français est ma seconde langue maternelle..., mais quand il s'agit de chansons ou de

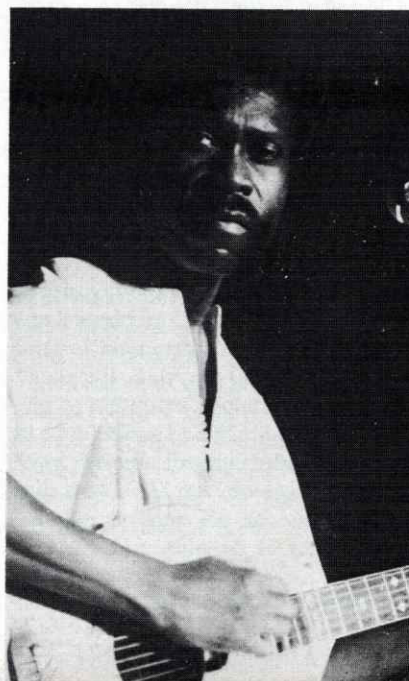
contes, ça change : je raconte beaucoup d'histoires dans ma langue, le douala, et les gens de chez moi en sont très heureux.

D.P. — Votre opinion sur la francophonie ?

F.B. — Écoutez, il y a des mots qui naissent, qui évoluent et qui mourront de leur belle mort ! La francophonie pour moi n'est pas celle des politiciens ; la francophonie, c'est le français comme outil de travail et de développement : nous devons nous armer du français, qui ne doit pas uniquement être « la belle langue » apportée par la colonisation. Mon point de vue est clair : nous ne sommes pas des hommes au service du français ou de la francophonie ; c'est la langue qui est à notre service.

D.P. — Et les langues locales ?

P.A. — L'adoption du français comme langue nationale s'accompagne d'un phénomène de recul des langues d'origine, et par voie de conséquence



de nos cultures ; en outre, les gens qui maîtrisent mal le français n'arrivent pas à exprimer toute l'étendue de leur sensibilité. Il y a donc là une structure de dépendance gênante. Cela dit, la langue française permet au Gabon d'avoir un instrument de communication de portée mondiale... Mais les jeunes parlent de moins en moins de leur langue, entraînés par leurs parents, qui tiennent le français comme signe de progrès.

F.B. — Je n'existe pas sans le douala, ma langue maternelle ; chaque langue est une richesse. Mes camarades de la Sorbonne connaissaient Descartes, Marx et Cie : mais moi, je connais les vieux contes et les proverbes ; ça change tout dans la vie d'un homme. Les langues locales sont très importantes, petites ou grandes, développées ou non, avec une grammaire « bien construite » ou non...

D.P. — Votre œuvre est-elle militante ?

P.A. — L'aspect militant dans le travail que je fais ? Oui..., c'est le rapprochement que j'essaie de faire entre les formes de la musique traditionnelle africaine, si fine, si peu détruite ; mais je ne travaille pas uniquement pour la conservation : j'essaie d'en faire une musique populaire, parce que je crois que les gens ne sont pas abrutis ou devenus une simple clientèle pour marchands de soupe musicale standardisée et aseptisée ; ils sont disponibles pour autre chose. Les thèmes ? La réalité du monde est ma patrie, et l'attachement aux miens et à l'unité africaine ; et la chronique du quotidien. Les personnages de mes chansons sont à la recherche de leur identité perdue : ce sont les enfants d'Afrique.

F.B. — La chanson est aussi un message, un engagement : nous n'avons pas le droit d'utiliser à des fins inutiles le privilège de s'adresser au public ; la chanson peut avoir un impact durable sur un vaste public. L'épanouissement de l'homme reste à faire, et si la chanson peut aider aux changements... !

Je fais confiance à l'homme, à l'homme africain en particulier, qui par sa philosophie peut apporter aux autres des débuts de solution à pas mal de problèmes, et s'imposer dans la société des hommes.

*Propos recueillis par
D. Pellegrini*



arts plastiques négro-africains

« Plus les hommes sont ignorants, plus ils méprisent ceux qu'ils jugent leurs inférieurs. »

H. Melville (in « Omoo »).

« Maintenant dans l'évangile de l'harmonie universelle, chacun se sent non seulement uni, réconcilié, confondu avec son prochain, mais va avec lui, comme si le voile de Maïa se déchirait et que ses lambeaux seuls flotassent autour du mystère de l'unité primitive. »

Nietzsche (in « Naissance de la tragédie »).

masques nègres, peuples blancs

A Nice, ils arpentent du matin au soir la promenade des Anglais; à Cannes, ils sont sur la Croisette; à Paris, on les retrouve sous le pont du périphérique à la porte de Saint-Ouen, et plus loin dans le ventre du marché aux puces. En suivant leurs traces, on peut facilement établir une topographie des hauts lieux de rendez-vous touristiques de la capitale française.

Qui sont-ils ? Ce sont des hommes noirs. Des Africains, très souvent habillés comme au pays pour appuyer davantage l'authenticité de leurs origines. Lorsque ce n'est pas sur une toile étendue à même le sol, ce sont les bras, la tête, le cou — comme sur ces fugurines célèbres des métiers de Paris — qui servent de présentoir aux objets qu'ils proposent aux touristes de manière bon enfant. Une constellation d'objets fabriqués et vendus à des fins purement mercantiles à une clientèle européenne pour le moins néophyte. Lorsque ces marchands se limitaient au

marché africain, on disait de leur marchandise : « Art d'aéroport », ce qui sous-entend objet de bazar...

Maintenant que ces bracelets, ces sculptures en faux ébène ou plastique imitation ivoire, sont venus à la conquête du marché européen, on a tendance à les voir comme des objets artisanaux, ou plus grave, comme de « l'art nègre ». De ce fait, ces pâles copies de la véritable création africaine, tendent à dénaturer, à « déritualiser » le sens de cette dernière en voulant la généraliser afin de vendre plus, comme n'importe quel produit courant de consommation.

C'est avec le souci d'éviter ce contresens, que nous tentons ici de formuler quelques idées vraies, des idées vraies ou adéquates qui conviennent à la réelle signification de la création plastique nègre — ou art nègre. Ceci en situant cet art dans un contexte occidental (Europe, État-Unis), autrement dit dans sa portée universelle. Il est entendu que si l'on s'intéresse à la perception de l'art nègre par l'Occidental à travers l'Histoire, et jusqu'à nos jours, il faut bien évidemment le faire sans aucune arrière-pensée. En aucun cas, nous ne voulons revendiquer une quelconque légitimité à l'artiste noir, ni clamer un ordre culturel noir aux yeux de qui que ce soit, car il va sans dire que la réalité de ces deux aspects est indiscutable, et de plus, indéniable.

L'histoire de l'art dans l'histoire de l'homme est l'un des moyens de se saisir de l'histoire de l'homme tout court.

Au XV^e siècle, l'Europe découvre le sol d'Afrique. Partant de là, elle se trouve confrontée à un problème nouveau : la pluralité des races. Ce sont les théologiens qui trancheront pour définir le rang qui est propre aux Noirs dans la hiérarchie des hommes. Pour ce faire, ils se penchent sur les Saintes Écritures et découvrent qu'après le Déluge, le plus mauvais des trois fils de Noé aurait « engendré » la race des Noirs. Ils tenaient leurs arguments de ce passage de la Genèse : « maudit soit Chanaan ! Qu'il soit l'esclave des esclaves de ses frères ! ». Conclusion : le Nègre est homme, mais « mauvais dans l'âme », le Nègre est humain : mais se comporte « en animal ». Il sera traité désormais en tant que tel, et relégué au bas de l'échelle humaine.

En 1517, les Indiens ayant subi un dur traitement de la part des conquérants espagnols devinrent incapables à tout travail productif. Qu'à cela ne tienne : sur décision d'une Europe catholique, on les remplaça par des Nègres déportés par milliers vers l'Amérique. Ainsi commence la traite négrière, plus tard l'un des moteurs de l'économie occidentale. De sorte que la traite du « bois d'ébène » sera réglementée en 1713 par le traité d'Utrecht.

Quant aux créations africaines — constituées particulièrement de sculptures — l'Église n'y verra que des « idoles païennes », une création du démon et érigera des bûchers pour les réduire en poussière. C'est ainsi que les Africains seront écartés de l'histoire « et ceci jusqu'à l'avènement de l'idéologie colonialiste qui n'aura aucun mal à présenter les Nègres comme des êtres primitifs errant dans la nuit des temps », comme le soulignera Jean Laude. Ainsi l'Occident niera, occultera toute culture nègre cinq siècles durant.

Cependant, il serait injuste de dire que seul un aveuglement destructeur fut la seule réaction face à la sculpture africaine. Car, petit à petit, dans les cours d'Europe, et chez les riches marchands on commença à s'y intéresser. Ceci, d'un point de vue purement matériel (c'est-à-dire la sculpture en tant qu'objet marchand).

Au même titre que l'homme noir lui-même, enchaîné depuis sa terre d'origine, et par mer, déporté vers des marchés lointains pour servir la productivité économique, dans les colonies européennes d'Amérique, ces objets

enrichissaient d'une manière ou d'une autre leurs détenteurs.

Le début de la collection d'objets nègres est aussi à mettre en parallèle avec la mode de « l'exotisme » qui caractérisait l'époque. Parmi les premiers amateurs, on cite souvent, d'une part, les frères Ango (armateurs dieppois qui émerveillèrent François I^{er}, roi de France, en lui présentant des pointes d'ivoire, et des « idoles » de provenance africaine). D'autre part, le R.P. Athanasius Kircher (jésuite qui fonda à Rome, au XVII^e siècle, un musée — l'actuel Musée L. Pigorini — recelant une collection ethnographique qui comprenait notamment trois statuettes en pierre ramenées du Congo vers 1695). On peut dire que deux sentiments principaux habitaient ces deux types d'amateurs : puissance et vanité. La vanité apparaissant plus caractérisée chez les frères Ango, qui souhaitaient, tel Fouquet, mais à un moindre degré, montrer leur puissance au roi. N'étaient-ils pas propriétaires de vaisseaux qui battaient pavillon français en sillonnant le monde ? Un monde qui, pour eux, devenait par là même, illimité. Cette puissance maritime leur conférait dès lors un confort matériel, et un rang social que leur attribua le roi de France (au service duquel ils étaient dans une certaine mesure les conquérants et dignes serviteurs).

Quant au R.P. Kircher celui-ci trouvait dans les objets nègres une réponse à sa « curiosité d'homme de sciences ». Il était à la conquête de l'érudition et pensait construire un discours inédit sur les richesses que recèle la terre.

Comme on le voit, là aussi, c'est une attitude subjective qui prédomine, et non l'écoute d'une autre civilisation. Kircher « marchandait » sa science de l'objet nègre aux autorités intellectuelles et morales de son temps, et voyait attribuer la puissance du connaisseur. A travers ces deux exemples, on remarquera que d'un côté, il y a un discours étouffé (l'homme noir et sa culture) et, de l'autre, un discours subjectif, équivoque et ambigu.

Comme le dit Jean Laude : « La rencontre des civilisations européennes et africaines s'effectua en de telles circonstances que d'immédiates raisons furent trouvées (par l'Occident) pour légitimer moralement et intellectuellement des entreprises n'ayant nul but moral ou intellectuel. » Et ce malentendu volontaire durera jusqu'au début

de la première moitié du XX^e siècle. Moment à partir duquel on peut dire — en paraphrasant F.G. Lorca — « la porte du sang noir, après une longue traversée dans la nuit de l'indifférence s'ouvrit enfin ».

C'est semble-t-il à Maurice de Vlaminck que revient le mérite d'avoir été le premier à considérer l'art nègre comme élément référentiel, vers 1905. Plus tard, d'autres artistes seront en admiration : Matisse, Derain et, bien sûr, Picasso/

Cette sensibilité était surtout d'ordre visuel. Car sur le plan littéraire, aucun texte déterminant n'avait été écrit pour définir « un état civil » de l'art africain ; malgré le *Décameron noir* de Frobenius (1910) et l'*Anthologie nègre* de Cendrars (1919), la sculpture africaine restait un élément figé et muet, dénué de tout discours, sur le plan iconographique, et de l'histoire de l'Art. Ce qui n'allait pas empêcher, malgré tout, à Picasso de deviner avec l'œil de l'artiste, la complémentarité possible d'un tel art avec sa propre création. Il fut ainsi le premier à prendre conscience de l'apport que représentait l'art nègre pour les artistes européens, à la recherche de nouvelles techniques. Picasso inaugura son « époque nègre » avec son tableau : « les Demoiselles d'Avignon » (1906-1907), naissance du « cubisme ». Si le « cubisme » (terme dont on prête la trouvaille au poète Guillaume Apollinaire) pour Picasso, Braque, Juan Gris, etc. n'est pas uniquement né de l'influence de l'art nègre : celui-là contribua à coup sûr à son développement.

Comme l'a noté Gerture Stein (1), il convient de toujours voir en Picasso lorsque l'on pense à sa peinture et à l'étendue de celle-ci, l'œuvre d'un homme « tenté comme peut l'être un saint par les apparences. Il a une sensibilité, une tendresse — ajoutons un état permanent de visionnaire — qui lui donnent le désir de partager la vision avec tous ». De sorte que sa vision personnelle sur la plastique nègre allait non seulement déclencher l'attachement de nombreux artistes européens, mais susciter un débordement d'intérêt et de découverte vers la culture noire dans ses généralités et sous ses nombreux aspects.

Ainsi, dès les années 20, la mode nègre bat son plein. Dans les milieux

mondains, la « négrophilie » fut telle, que Cocteau décrivit cette attitude dans ce laconisme railleur (pour son milieu) : « Crise de nègre ». On vit Paul Poiret, le couturier le plus en vue du Paris d'alors, reproduire un masque nègre dans le prospectus de son livre : « En habillant l'époque ». Ce fut aussi pour les joailliers et les orfèvres le temps de découvrir une nouvelle source d'inspiration dans ces formes restées longtemps ignorées.

Les milieux musicaux furent séduits à leur tour. Darius Milhaud, célèbre compositeur, sur un argument de Blaise Cendrars, donnait une création intitulée : « la Création du monde », un ballet qui sera monté au Théâtre des Champs-Élysées en 1923, avec des décors du peintre Fernand Léger.

Faut-il rappeler que dans le même Théâtre des Champs-Élysées, sera accueillie, toujours sous l'impulsion de cette vogue noire, la célèbre « Revue nègre » avec comme tête d'affiche une vedette noire qui aura un destin fêté : Joséphine Baker.

Le monde littéraire fut aussi saisi d'un grand intérêt. Le groupe des surréalistes, mouvement né au lendemain de la Première Guerre Mondiale, comptait parmi ses membres les premiers collectionneurs et amateurs avertis et exégètes de la sculpture africaine. Citons André Breton, Tzara, Éluard... Mais parmi les membres du groupe, Michel Leiris, écrivain ethnologue et critique d'art, s'attachera particulièrement à l'art nègre. Rappelons aussi que c'est sous la propulsion de Leiris et d'autres, qu'en 1937 le Musée d'ethnographie du Trocadéro est devenu le Musée de l'Homme. Plus qu'un changement d'appellation, c'est un tournant symbolique qu'il convient de voir là dans les rapports des peuples « dits civilisés » avec les autres peuples du monde. Le mépris culturel des autres peuples semblait en voie de sommeil, pour l'éclatement des facultés et des connaissances universelles.

Pourtant, nous restons sceptiques en ce qui concerne le degré de compréhension et l'approche du grand public en Europe et aux États-Unis, pour l'art et les cultures noires. Ce n'est pas par défaut de lieux (musées, galeries, théâtres, etc.) ou d'écrits, mais par absence de sensibilisation. Sensibilisation nécessaire entre le grand public et chaque domaine de la création d'où qu'elle vienne. L'Afrique et le reste du tiers monde auraient beaucoup à ga-

(1) In Picasso, éditions Christian Bourgois, 1978.

gner par la pénétration de leur culture en direction des peuples du nord de l'hémisphère. A quand un centre culturel africain dans chaque grande métropole occidentale et l'assurance de leur présence culturelle par la volonté de leurs gouvernements ?

le règne du musée

Historiquement, quel qu'ait été le degré d'injustice, surtout pour l'homme noir, il convient à présent de mettre les aiguilles de la pendule à l'heure de l'Histoire. Afin de ne plus considérer le Nègre en terme de victime, mais comme un peuple millénaire avec sa propre mémoire, sa propre sensibilité qui en font une communauté avec une civilisation différente et autonome sous sa propre constellation. Il ne s'agit plus de sonder en ce peuple une condition humaine : tragédie de cris, de souffrances et d'humiliation, mais de sonder en lui, une nature humaine dont la volonté de « nivellement » de l'Occident tend à entraîner la disparition (sans toutefois y parvenir totalement). Car il faut bien reconnaître que, si les peuples africains sont restés longtemps dénués de liberté, ce fut ensuite pour découvrir la même liberté que les anciens maîtres, avec comme lourd fardeau une soi-disant absence dans les hauteurs de l'histoire de l'Humanité. Ainsi, si aujourd'hui, tous les hommes sont socialement libres, les derniers à accéder à cette équité trouvent sur leur nouveau chemin les

problèmes des anciens hommes libres. Ces problèmes qui ont entraîné l'élimination de toute notion d'individu ou de groupe, pour laisser place à un idéal où la consommation domine la culture, et la politique érigée en évangile pour le salut des hommes. Un salut que l'on sait trivial car ne concevant l'exercice de la vie terrestre qu'en termes de machine et de production. Ce qui met la civilisation négro-africaine en péril d'être une deuxième fois balayée par la nouvelle civilisation mise en place par l'Occident : la consommation.

Aussi, notre réflexion sur les arts plastiques négro-africains des origines apparaît comme un regard dans un gouffre vertigineux, où l'on essaierait de ranimer les souvenirs d'un corps à demi enseveli.

Avant d'aller plus loin, une considération s'impose : « le discours » de l'art plastique négro-africain est antinomique au concept occidental de l'art qui trouve tout son écho dans cette définition qu'en donnait André Malraux : « ... Il n'y a pas d'artiste créé par la tradition française seule, il n'y a pas d'artiste grec créé par la tradition grecque seule. » Et d'ajouter : « Le génie grec sera mieux compris par l'opposition d'une statue grecque à une statue égyptienne que par la comparaison avec mille statues grecques. » Dans cette réflexion qui date de mars 1922, André Malraux annonçait déjà cette universalisation des arts axée sur des liens qui uniraient les créations de toutes les civilisations du monde, afin de former une unité aux infinies variétés esthétiques (comparables), qu'il allait désigner par la suite du terme : « l'univers des formes ». Rien ne serait plus hasardeux que d'associer à cette inter-relation les arts plastiques négro-africains si l'on veut en comprendre le sens, de même que les motivations propres à l'artiste africain. Celui-ci ne créant des objets, au sens où ces derniers constituent des éléments de base nécessaires au fonctionnement de la communauté tribale, pour des besoins liés au savoir et au savoir-faire propres à la mémoire tangible des choses présentes, passées et à venir intéressant les seuls membres de la tribu. Ici, l'objet d'art est un élément matériel qui entre comme fonction dans la cosmogonie de l'univers tribal. Quant au génie de l'artiste, quel qu'en soit le degré d'expression, il peut être compris et apprécié par chaque membre de la tribu.

Comme le rappelle très justement

William Fagg (2) : « la tribu (africaine) est un groupe fermé pour lequel l'art est l'un des moyens parmi d'autres d'exprimer sa solidarité interne et son autarcie, et inversement, de se différencier de tous les autres groupes ». Il ne s'agit donc plus d'un art éclaté vers l'extérieur, qui aurait pour vocation un mode de communication qui s'articulerait en terme esthétique. Démarche qui, comme on le sait, donna naissance à la galerie privée (pour le regard et le plaisir de quelques amateurs privilégiés), puis ensuite le musée (pour le regard du plus grand nombre) en Occident.

Dans la galerie privée, comme dans le musée, où figurent désormais l'objet d'art négro-africain, planent des ombres déformantes comme en un sanctuaire. N'est-ce pas André Malraux qui disait : « le musée... apporte à la fois la mort des civilisations et la résurrection de leurs œuvres ». Cette ultime vérité qui, à notre avis, sous-tend une forme de décadence, n'épargne pas l'art plastique négro-africain.

A ce propos, il serait utile de rapporter cette anecdote de M. Raoul Lehuard dans un article paru dans le numéro 35 de la revue « Arts d'Afrique noire » dont il est l'infatigable animateur. Il disait : « en 1924, lorsque mon père parcourait les villages Téké (peuple de la région de la Haute Sangha - Congo Brazzaville - et du Stanley Pool, Zaïre), Bembé (peuple du nord-ouest du lac Tanganyka), et Kota (peuple du Gabon et du Congo Brazzaville), il récolta (sic) la plupart des statues qu'il ramena en France dans les débris jetés derrière les cuisines. Ces « fétiches » avaient été écartés de leur sanctuaire pour avoir perdu leur force ». Certes, M. Lehuard porte à notre connaissance un exemple de sauvetage, si modeste soit-il, du patrimoine africain, et ceci est fort louable. Malheureusement, si dans la forme son opinion est défendable, sur le fond, nous ne la partageons pas. Car, encore une fois, l'objet d'art africain n'a pas pour finalité la collection. Si les tribus auxquelles fait allusion M. Lehuard ont déplacé les « fétiches » de leur sanctuaire vers un autre endroit du village, c'est dans le cadre d'une organisation et d'un rapport entre les membres des tribus et les « fétiches » eux-mêmes. Ces « fétiches » auraient pu selon cer-

(2) In *Sculptures africaines*, éditions Fernand Hazan.

(3) In *le Miroir des limbes*, éditions Gallimard Pléiade.



tains rites être brûlés purement et simplement; comme le fait de les conserver dans un endroit où ils sont soumis à une rapide érosion participe, à notre avis, du rite. Pour qualifier « l'acte » de M. Lehuard père, nous ne parlerons pas de sacrilège car le mot est trop fort. Mais on peut le qualifier de « détournement » d'objets; détournement du sens final que leur assignaient les membres de la tribu... Ceci au bénéfice d'un autre lieu : la France, où ils n'auront plus à exprimer que le silence de leurs « traits ».

Naturellement, il ne s'agit pas pour nous de blâmer M. Lehuard père, car il nous permet aujourd'hui d'avoir un témoignage de l'art d'un peuple. Cependant, un tel acte s'est trop souvent exercé, et a bien des fois eu comme conséquence de déranger l'équilibre d'une communauté avec son environnement. De tels actes étaient souvent guidés à des fins de collections, lesquelles ont permis à l'objet d'art négro-africain d'obtenir sa place dans les galeries privées et dans les musées (ordre de l'esthétique), aux dépens des valeurs liées à la vie de la tribu (ordre de l'utilitaire). Donc, l'art se trouve privilégié par rapport à la vie des premiers intéressés : ceux qui l'ont conçu pour d'autres buts.

A cet égard, Michel Leiris nous apporte son témoignage qui a le double intérêt d'être celui d'un homme du « terrain », comme le précédent, et d'un scientifique spécialiste de l'étude des sociétés extra-européennes. « Même si nous considérons — au nom de la science —, disait Michel Leiris, que nous devons nous borner à mener nos enquêtes (sur des sociétés dites primitives), et ne pas intervenir, nous ne pouvons rien contre ce fait, à savoir que la seule présence de l'enquêteur au sein de la société sur laquelle il travaille est déjà une intervention ». Plus loin, il ajoutait : « En dehors de leur travail d'enquêteurs, les ethnographes acquièrent par milliers des objets destinés à être étudiés et conservés dans les musées. » Faut-il que nous ajoutions que, lorsque ces objets ne sont pas collectés par des scientifiques, ce sont des amateurs d'arts (en l'occurrence sincères, pourquoi pas ?) ou des marchands africains qui s'en chargent.

Ailleurs, Michel Leiris donnait encore une interprétation claire de l'objet d'art négro-africain, au-delà d'une simple création esthétique, en disant : « Les masques de danse et fétiches sont des objets utilitaires dans la mesure où

ils ont un rôle à remplir dans les rites liés à la marche de la vie de la tribu. » Ainsi, toute approche de ces objets qui ne serait qu'en terme esthétique, toute transplantation de ces mêmes objets vers d'autres espaces s'accompagnent plus ou moins d'une altération de leur sens et d'une cassure de leur « discours ».

Aujourd'hui, alors que la confusion entre l'Occident et l'Afrique est fortement avancée sur le plan de la culture, pour l'Africain, la science et les méthodes occidentales sont devenues les seuls moyens permettant de retrouver les mémoires d'antan.

De même que l'Afrique crée maintenant ses propres musées, car les dirigeants sont de plus en plus conscients d'une sauvegarde de leur patrimoine, alors que celle-ci n'est plus possible au plan de la civilisation. Ceci démontre, qu'on le veuille ou non, l'influence de la démarche occidentale par rapport à l'art et sa reprise par les Africains, pour leur propre compte.

Les responsabilités qui incombent à présent aux conservateurs et chercheurs d'origine africaine sont les mêmes que celles prises en Occident. De ce fait, ces hommes à qui l'on a confié la sauvegarde d'une partie du patrimoine africain se doivent de posséder au moins deux cultures afin de stopper l'hémorragie (comme certains pays semblent déjà s'y employer) des objets d'art à partir du continent noir (exportés vers l'Europe et les États-Unis depuis des décennies) et d'être aptes à intervenir dans le domaine de la recherche.

Il existe actuellement trois type d'approches à des niveaux différents, que l'on peut tenir comme complémentaire : la méthode régionaliste, établie sur le concept de « tribalité » (William Fagg); la méthode morphologique, qui tient de l'analyse esthétique dans une région stylistique donnée, axée sur une étude systématique d'un grand nombre d'objets et une enquête de terrain centrée sur la création plastique (école d'Olbrechts); enfin une méthode qui, à un niveau plus général, consiste à faire un bilan ethno-esthétique des différentes recherches entreprises, encore insuffisantes pour fonder une véritable synthèse (Michel Leiris et Jacqueline Delange).

La première des cohérences à adopter par les Africains pour atteindre ces objectifs, aux côtés des chercheurs occidentaux, est qu'en aucun cas l'Afri-

que, sous prétexte de rentrée de devises bien minces par rapport aux nécessités économiques, ne doit accepter plus longtemps le pillage organisé des objets. Pillage qui se fait souvent avec la bénédiction des personnalités africaines haut placées, qui sont davantage affairistes que responsables au plein sens du terme.

le patrimoine exilé

Il est une certitude : le pillage en œuvres artistiques de nombreux pays du tiers monde — pas seulement en Afrique — aboutit à leur dépossession de référence matérielle pour le présent, et plus inquiétant, celle d'une mémoire du même ordre pour le futur.

En ce qui concerne l'Afrique, le phénomène de « confiscation » est d'autant plus sérieux qu'il remonte à l'époque coloniale : période durant laquelle ethnologues et scientifiques mirent en place un processus de déplacement systématique des objets d'art nègre — souvent des sculptures — vers l'Europe.

Cette mise à sac scientifique était d'ailleurs dénoncée dès 1914 par l'ethnologue et folkloriste français A. Van Guennep en des termes plus que critiques. Il déplorait ainsi de voir qu'en définitive : « Certaines missions comme celle de Léo Frobenius ont rafflé des milliers d'objets en Afrique occidentale et au Congo, si bien que les industries de plusieurs tribus en sont mortes. »

A la mission de l'ethnologue allemand Frobenius, on peut ajouter la fameuse mission française dite « mission Dakar-Djibouti » dans le début des années 30. La mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti comme le rappelle Jean Jamin — du Laboratoire d'ethnologie du Musée de l'Homme de Paris — avait en son temps conçu un vademecum dans le contexte de son programme intitulé : « Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques ». Cette méthodologie dut être suivie à la lettre, car la mission revint en France avec plus de 3 600 objets.

Pour les scientifiques, la collecte se justifiait principalement par des nécessités d'ordre pratique. En effet, il leur était plus commode de transporter les objets « récoltés » en Europe pour mieux les étudier dans les laboratoires, que sur place. Pour nous, la question est de savoir si la légitimité scientifique

devait se placer ou non au-dessus de celle du peuple.

Avec le recul, une réponse nous amène forcément à une certaine équivoque. A savoir : la science ethnographique du début du siècle ne fut pas négative dès lors qu'elle a permis de faire connaître des civilisations jugées longtemps inexistantes. « Cette science de clarification des rapports humains » selon l'expression de Michel Leiris (n'oublions pas que l'ethnologie est une émanation directe du siècle des Lumières), pouvait pourtant se concevoir autrement que par la collecte systématique.

A. Van Guennep proposait pour sa part, l'organisation de missions avec des séjours de plusieurs mois dans chaque tribu « et non des missions qui pillent le plus grand nombre de tribus possible ».

Pareille solution — révolutionnaire en son temps — ne pouvait pas entièrement satisfaire la nécessité matérielle à laquelle étaient soumis les ethnographes, de faire la preuve tangible et visible de leurs expéditions lointaines à travers l'Afrique ; une Afrique qui était encore mythique dans beaucoup d'esprits. Cette preuve était une nécessité absolue pour ceux-là mêmes qui assuraient le financement des missions — qu'il s'agisse de l'État ou de personnes privées, idéologues ou philanthropes.

Il est un autre aspect de la mise en évidence des civilisations extra-européennes qu'il nous faut souligner : le langage même qui servit à cette mise en évidence échappa longtemps au champ culturel des premiers intéressés : les peuples et leur environnement qui ont servi de milieu d'investigation. Ces peuples eurent, par la suite, à connaître la culture occidentale pour accéder à leurs origines « métaphysiques » qui existent en partie dans tout art. D'où une certaine forme d'aliénation par rapport à leur propre identité culturelle. Cette forme de subordination culturelle à l'autre n'est-elle pas — au risque de choquer — un néo-colonialisme des pensées ?

Le marché de l'art tel qu'il fonctionne — de nos jours — à travers le monde, n'est pas toujours pour favoriser l'art et démocratiser comme on le prétend la « collection », en ouvrant cette dernière à un large public d'amateurs ; dès lors que l'on considère que l'art procède d'abord de deux essences fondamentales : la créativité (au niveau de l'artiste), l'héritage du passé culturel

d'un peuple (patrimoine artistique d'une nation), et non d'une simple marchandise mise en circulation à des fins spéculatives.

La circulation des œuvres d'art nègre par le biais du marché, prit essor vers les années 60. Cette période coïncida avec la dispersion de la collection Paul Guillaume — l'un des tout premiers marchands à s'installer en boutique — aux « Arts sauvages » dans les années 20, rue de la Boétie à Paris.

Paul Guillaume, bien que thuriféraire de l'art nègre, ne disait-il pas, comme le précise Jean Laude (in les Arts d'Afrique noire) : « L'art nègre, dans le panthéon esthétique de l'Occident, est aussi considérable que le fut la redécouverte de l'Antiquité classique par la Renaissance italienne. » Puis le même Paul Guillaume de dire ailleurs, se confiant à Charles Batton — marchand et expert en arts primitifs (4) — qu'il « ne s'intéressa à l'art primitif que dans la mesure où M. Barnes acheta pour constituer son musée ».

Voilà un esprit pour le moins paradoxal, qui malgré tout, a le courage de la franchise pour expliquer sa démarche. Il nous permet de retenir pour l'éclairage de notre propos, au moins deux idées : désormais, la valeur des objets d'art nègre appartient au déterminisme du monde occidental, seul qualifié à lui accorder ; et par conséquent, rien d'étonnant à ce que les collectionneurs occidentaux, emboîtant le pas aux scientifiques, se mettent à engranger à leur tour ces objets. Dans ces conditions, il est difficile de voir dans le collectionneur d'art primitif — quelles que soient ses motivations, intellectuelles, passionnelles ou financières — autre chose qu'une sorte de « receleur » des temps modernes. Par la seule puissance de ses ressources financières, il peut s'approprier des objets, sans prix et de valeur inestimable pour une large part de l'humanité. La demande en objets du collectionneur occidental dans son excès, est synonyme de cette crise dévastatrice née de la société de consommation, laquelle ne connaît pas de limite dans sa frénésie de l'accumulation. Comme le dit si justement Hugues de Varine, ancien directeur du Conseil international des musées : « Il faut agir sur la demande, c'est-à-dire sur l'esprit de collection qui accompagne dans notre monde riche (l'Occident), la disparition du spirituel et la perte de la capacité de

créer. » Hugues de Varine qui n'occulte pas le pendant de la demande qu'est l'offre, et constatant qu'en partie celle-ci émane des pays dépouillés, ajoute : « Quant à l'offre si souvent liée à la misère des opprimés, rien ne sert de la réprimer par la loi et la police, tant que les trafiquants sont encouragés dans leur fructueux commerce par l'existence d'acheteurs publics et privés dont la bonne conscience est appuyée sur la certitude de contribuer aux « échanges culturels » entre les peuples. »

Face à ces deux aspects de la dépossession des composants matériels de leur patrimoine artistique et culturel, de nombreux pays en majorité du tiers monde ne pouvaient durablement rester sans réagir. D'où la constitution d'un comité sous l'égide de l'Unesco : « Comité intergouvernemental pour la promotion du retour des biens culturels à leurs pays d'origine ou leur restitution en cas d'appropriation illégale. »

Comme il fallait s'y attendre, la constitution d'un tel comité a entraîné une levée de boucliers chez les collectionneurs et marchands. Toutes les argumentations tendant à discréditer le Comité ne manquèrent pas.

Une autre idée force tendant à infléchir le bien fondé de la restitution est que : ces objets bien que réunis en Occident, restent accessibles à tous, tant aux chercheurs qu'aux curieux de toute origine. D'autre part, il est convenu que ces objets bénéficient d'une protection, d'un soin particulier et d'une mise en valeur que l'Afrique serait bien incapable de mettre en place toute seule.

C'est vite oublier que, du fait de la distance qui sépare le continent noir de l'Europe et des États-Unis, le petit Zaïrois — pour prendre un exemple — aura moins de chance d'accéder à l'héritage culturel laissé par ses aïeux que le jeune Belge, Français, etc. Cette forme d'inégalité — particulièrement intolérable ici — dans la voie de l'accès à la culture, comme pour le reste, semble être une règle entre pays riches et pays pauvres.

Quant au fait que les œuvres sont mieux préservées en Occident, n'est-ce pas toujours considérer les pays du tiers monde comme des nations encore immatures et incapables de prendre en mains les matériaux de leur univers culturel propre ?

(4) Voir la Revue d'art d'Afrique noire, n° 34.

Séminaire de DEA d'histoire et de philosophie de l'éducation années 82-83, 83-84

l'enfant et le primitif

historique

L'idée du « séminaire d'histoire et de philosophie de l'éducation » est née en mars 1978 de la rencontre intellectuelle de Georges Vigarello, sur le point de soutenir sa thèse d'État, et de Philippe Soulez, dont la nomination à Paris VIII venait d'être ratifiée. Cette rencontre eut lieu au cours d'un débat permettant la discussion d'un texte de G. Mialaret et J. Ardoino sur le statut universitaire et disciplinaire des sciences de l'éducation. Elle fit apparaître progressivement qu'en dépit des réserves qu'il y a lieu de faire sur les sciences de l'éducation comme discipline, et qui plus est, comme discipline revendiquant une « spécificité », la vocation pluridisciplinaire du regroupement sciences de l'éducation recevrait un commencement d'accomplissement, si ce regroupement permettait une authentique rencontre interdisciplinaire autour de l'éducation entre deux représentants de deux disciplines, ou du moins, de deux problématiques théoriques traditionnellement voisines : l'histoire et la philosophie. Dans « Histoire et philosophie de l'éducation », la restriction du champ théorique, c'est-à-dire au sens technique « l'application » n'est que la première étape d'un questionnement qui se voudrait neuf sur les problèmes que l'éducation pose à l'histoire et à la philosophie considérées comme disciplines. Est interrogée, par exemple, l'évacuation presque complète de la réflexion sur l'éducation dans la philosophie, en France au moins, et son renvoi quasi-automatique à la « psychologie ». Le séminaire s'est ouvert à la rentrée 80. Il parut intéressant par la suite de spécifier un objet de recherche pour l'année 82-83 : « L'Enfant et le primitif ». Ce thème sera reconduit pour l'année 83-84.

l'équipe de D.E.A.

Outre Georges Vigarello, professeur de sciences de l'éducation et Philippe Soulez, maître-assistant de philosophie, l'équipe de DEA est composée d'Alain Guy, docteur de 3^e cycle du Champ freudien, qui collabore au séminaire depuis son origine, de Jean-Pierre Julien, docteur de 3^e cycle de sciences de l'éducation, et de Geneviève Vaucher, sociologue, docteur du 3^e cycle de psychologie. Cette équipe est l'une des équipes du DEA « Recherches interdisciplinaires en éducation » (responsables M. Debeauvais et Tran Thong) de l'Université Paris VIII-Vincennes à Saint-Denis.

publications

Les travaux du séminaire sont publiés une fois par an dans un numéro spécifique de la revue *les Cahiers de l'éducation* (Université de Paris VIII). Sous la responsabilité d'Alain Guy, un numéro des *Cahiers de l'éducation* est paru en mai 83, avec pour thème « Psychanalyse et éducation ».

« l'enfant et le primitif »

Il n'y a pas moins de guillemets à « enfant » qu'à « primitif ». La notion d'enfant, comme celle de primitif, sont des notions construites par la culture. elles ont une histoire. Elles se sont élaborées et transformées dans le temps. La représentation moderne de l'enfant suppose la création d'un « espace » psychologique lentement mis en place. Elle suppose une transformation de la famille, une attention à l'intime, une prise en compte particulière des enjeux éducatifs. Cette histoire n'est plus à faire mais à prolonger et à diversifier.

La notion de primitif suppose à son tour le déplacement de repères fondamentaux. Il faut en particulier que se transforme la vision du temps et des sociétés. L'histoire universelle de Bossuet, tout entière polarisée par le temps de la création et celui de la chute, ne peut, par exemple, faire de place à cette notion. L'éloignement de l'origine y est toujours contaminé par une idée plus ou moins implicite de dégradation. La différence des sociétés enfin tient à leur distance respective du salut. Le « sauvage » est celui qui reste perpétuellement dans l'errance. Pour que les peuples soient pensés grâce à la référence au cumul précis des sciences, des arts et des techniques, pour qu'ils s'ordonnent selon une image « progressive » ou de lente gradation vers la civilisation, il faut que les sciences, les arts et les techniques soient l'objet d'une valorisation nouvelle. Il faut à la limite même que le « luxe » puis plus tard « l'abondance » deviennent un projet social explicite. Il faut enfin que les sociétés soient elles-mêmes composées selon des structures dont la complexité serait jugée comme croissante. Alors commencent à exister des « peuples dans l'enfance » ou des « sociétés primitives ». Ils seront séparés de la « civilisation » par un manque de maturation clairement désigné. Le nouveau schéma salvateur est celui du « développement », terme commun à la psychologie et à l'économie politique du tiers monde, terme que son permanent « rattrapage » ne cesse d'essouffler.

Faire l'histoire du syntagme « l'Enfant et le primitif », ce n'est pas seulement tester la commodité du cadre épistémologique qui permet le passage constant et ambigu de l'ontogénétique au phylogénétique. passage dont un Freud, par exemple, ne cesse d'abuser, mais dont l'abus précisément, laisse « passer » un tout autre message. c'est s'interroger sur un véritable couple pivotant autour d'un des plus petits outils du langage dont nous devons « explorer » la polysémie ordonnée.