

LE CAHIER DES ARTS

REVUE N° 2

ISSN 2220-8984

LE CAHIER DES ARTS
Revue d'arts et sciences de l'art

Décembre 2012

SECRETARIAT DE PUBLICATION

Directeur de publication

Yacouba KONATE – Professeur à l'Université Félix Houphouët-Boigny

Rédacteur en chef

Yahaya DIABI – Professeur à l'Université Félix Houphouët-Boigny

Rédacteur en chef adjoint

Raoult BLE – Maître de conférences à l'Université Félix Houphouët-Boigny

Secrétariat de rédaction chargé de la correction

Bahi AGHI – Maître de conférences à l'Université de Cocody

Assiè BONI – Assistant à L'Université de Cocody

Élie DRO – Maître-assistant à l'Université de Cocody

Bahouman KAMATE – Maître-assistant à l'Université Félix Houphouët-Boigny

Julien ADHEPEAU – Maître-assistant à l'Université Félix Houphouët-Boigny

Responsable chargé de la communication

Koffi Célestin YAO – Assistant à l'Université de Félix Houphouët-Boigny

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Éliane CHIRON – Professeur à l'Université Paris 1
Panthéon-Sorbonne

Amos FERGOMBE – Professeur à l'Université d'Artois

Icleia CATTANI – Professeur à l'Université Porto Alegre

Sandra REY – Professeur à l'Université Porto Alegre

Benjamin BROU – Maître de conférences HDR Université
d'Artois

Abraham PINCAS – Professeur à l'École Nationale
Supérieure des Beaux-arts de Paris

Mohamed ZINELABIDINE – Professeur à l'Université de
Tunis

Justin BINSANWA – Professeur à l'Université de Laval

Irie Ernest TOUOUI BI – Maître de conférences, Université
Félix Houphouët-Boigny

Doh Ludovic FIE – Maître de conférences, Maître de
conférences Université Félix Houphouët-Boigny

Parfait DUANDE – Maître de conférences, Université Félix
Houphouët-Boigny

Koffi Modeste GORAN – Maître de conférences, Université
Félix Houphouët-Boigny

SOMMAIRE

Élie DRO

Identité en crise ou assujettissement
démocratique de la culture p. 8

Sié HIEN

La question du genre dans les
compétitions artistiques p. 23

David ELENGA

Musique et danse chez les pygmées aka de
la République du Congo p. 38

Koffi Célestin YAO

Le Noir et son image p. 59

Alberto RUI

De l'héritage culturel dans l'art
contemporain Angolais p. 81

Banhouman KAMATE

La politique culturelle de la
Cote d'Ivoire en question p. 102

ÉDITORIAL

Le Cahier des arts est une revue consacrée aux arts et aux sciences de l'art. Il comporte notamment une version papier et une version numérique : www.lecahierdesarts.com. Cette revue est intégrée au Département des arts, à l'UFR Information, Communication et Arts de l'Université Félix Houphouët-Boigny. La revue se propose de publier un numéro chaque trimestre, soit quatre numéros par an, une réflexion globale sur les enjeux majeurs des arts et des sciences de l'art. Le cahier des arts a pour vocation de rechercher des savoirs transversaux sur l'objet des arts. Il met en valeur les rapports interdisciplinaires entre les différentes sciences de la création, au sens des fusions, des chiasmes et des entrelacs. L'on peut percevoir, les rapports entre l'artiste et l'œuvre qu'il met en forme ou soumet à la matière sous l'angle poétique. Les confrontations entre les disciplines sont non seulement possibles, mais fécondes et enrichissantes. Dans chaque numéro, il est à l'objet de saisir les enjeux des grands concepts qui traversent l'art, l'esthétique, l'histoire de l'art, la philosophie, les théories de l'art, les savoirs au sein des cultures. Le cahier des arts est une revue scientifique qui va également axer ses actions-prospectives sur des domaines variés concernant la recherche, la connaissance, l'analyse critique, le savoir théorique et pratique ciblé spécifiquement dans les arts. Pour chaque numéro, le comité de rédaction constitué invite, par un appel à contributions, les enseignants-chercheurs, les doctorants et les spécialistes des disciplines artistiques et voisines à traiter d'une thématique ou d'une problématique traversant le champ de l'art. Les textes répondant à l'appel à contribution sont publiés après instructions du comité scientifique composé d'enseignants issus de différentes universités du monde. La ligne éditoriale du cahier des arts s'enracine dans une posture théorique et épistémologique ayant pour but la diffusion des

connaissances sur/dans les arts. Les publications peuvent rendre compte de thématiques certes usitées, mais qui ne prennent pas moins figures nouvelles en raison des découvertes, de l'actualité artistique ou des sujets brûlants dans le domaine indexé. En soumettant à la recherche des questions concernant les champs disciplinaires artistiques, le comité de rédaction entend mobiliser des outils d'analyse et des références capables d'explicitier et de rendre intelligible la thématique proposée. Cette revue se veut un espace de confrontation intellectuelle et non un catalogue de réflexions disparates. Chaque numéro est conçu comme un ouvrage collectif, dans lequel les contributions sont susceptibles de dialoguer. Il est question de valoriser les dynamiques de recherche dans les arts, en publiant notamment des travaux de chercheurs confirmés et de jeunes chercheurs.

La diversité des formats de publication que nous proposons (électronique et papier) permet de donner davantage de visibilité à la revue en l'ouvrant à l'international et notamment aux chercheurs d'autres pays. Il s'agit par cet acte de créer une synergie nouvelle susceptible de faire coopérer et de faire connaître de façon pratique les sciences créatives en général, les formes hybrides et les savoirs de plus en plus hermétiques de la création. Cette revue se propose de fournir des clés et des codes de lecture, d'interprétation, de compréhension des méthodes de travail, des manières de faire, des langages des arts, d'hier à aujourd'hui et de provoquer des perspectives de possibles développements des sciences de la création.

Élie DRO

Élie DRO est Docteur en Arts et science de l'art, Enseignant chercheur au département des arts à l'UFR Information Communication et Arts, à l'Université Félix Houphouët-Boigny

Il est par ailleurs artiste-plasticien. Élie DRO vit et travaille entre Abidjan et Paris

IDENTITÉ EN CRISE OU ASSUJETTISSEMENT DÉMOCRATIQUE DE LA CULTURE

Introduction

Même si l'immigration fait partie de l'histoire de la Côte d'Ivoire, la crise ivoirienne a révélé au monde la fragilité d'un tissu social en mosaïque, constitué par une diversité d'ethnies et de peuples venus de la sous-région ouest-africaine. En effet, plus de 67 ethnies vivent aujourd'hui sur le territoire ivoirien les unes à côté des autres dans une relative paix. Tenus en lien depuis les indépendances par un monopartisme. À partir des années 90, on assiste à l'avènement du multipartisme qui a fait voler en éclat la cohésion sociale et a entraîné la méfiance réciproque entre les communautés. Les populations ont malgré tout fait le pari de bâtir ensemble une démocratie prospère dans laquelle règneraient l'égalité, la justice, le partage et qui ferait la promotion de toutes les minorités ethniques. Un idéal qui se révèle long et couteux dont la difficile mise en œuvre a fini par entamer la patience des populations. Inadapté et mal

intégré, il a fini par exacerber les clivages déjà latents entre les groupes ethniques majoritaires et ceux très peu représentés sur l'échiquier politique national. On assiste alors à une concurrence des identités et des velléités de suprématies.

Les disparités entre un nord enclavé et un sud riche et arrosé sont à l'origine d'un exode vers les régions forestières prospères et plus fertiles.

Au-delà des clivages politiques et des disparités régionales, les liens entre les membres d'une même communauté sont restés indéfectibles. On se sent plus proche des membres de sa tribu, de son ethnie, de son village que d'une idéologie politique ou d'un projet de société d'un parti politique. Un Bété se sentira naturellement plus proche de Laurent Gbagbo, alors qu'un Baoulé adhérera volontiers au PDCI d'Henri Konan Bédié. Pour l'homme ivoirien et partout ailleurs en Afrique, la parenté et les liens de proximité guident très souvent les choix politiques. Dans l'inconscient collectif, un proche comprendrait mieux nos aspirations par rapport à un étranger. Une conception qui conduit implicitement à un repli identitaire, à la méfiance et à la peur de l'autre.

Le sentiment de frustration, de marginalisation et de rejet à développer chez les populations, des réflexes de contestation qui se sont traduits par des révoltes avec l'exemple des Gébiés encore vivace dans les mémoires. Les coups d'État, les rébellions et les guerres sont la matérialisation d'un profond malaise identitaire.

Avec près de 26 % d'allogènes sur une population autochtone estimée à 21 millions en 2011, l'immigration apparaît comme l'une des sources de crispation, surtout dans une économie exclusivement agricole. Très vite, le pays se trouve confronté à un problème sérieux de partage des terres cultivables. Acteurs essentiels du développement, mais toujours pauvres, ils se sentent en marge du « miracle ivoirien des années 70 ». Le rêve de démocratie des populations finit par se

transformer en désillusion.

Relativement à un capitalisme sans concession, la Côte d'Ivoire propose une économie sans subvention, totalement offerte au gré des fluctuations du marché. Le caractère inapproprié de ce modèle occidental de développement entraîne la perte de souveraineté. Le pays vit d'ajustements structurels et de régulations extérieures dont les populations font les frais.

L'une des conséquences de ce choix politico-économique est l'effritement progressif des valeurs culturelles alors que les bases d'une démocratie vraie ne sont pas encore consolidées.

Fragilisées, les populations deviennent davantage sensibles aux disparités et à la notion d'étranger qui cristallise les peurs. Alimentés par les politiques, des sentiments extrêmes comme la xénophobie traversent la société.

On stigmatise les différences, on critique, on tourne en dérision à travers la musique Zouglou, mais avec une dose de retenue et des efforts de sublimation.

Le pouvoir politique détenu pendant des décennies par les Baoulés a fait des envieux et a poussé les autres ethnies à s'engager dans l'arène politique. On assiste à un leadership entre les communautés qui sont convaincues que leur salut se trouverait dans la conduite des affaires politiques où, seul l'un des leurs pourrait faire la promotion du groupe.

Elles sonnent alors la mobilisation dans les hameaux, dans les villages, dans les régions pour se disputer le partage des richesses et le contrôle des postes de décision. Dans cette arène impitoyable de la politique, l'agent roi corrompt et fini par instrumentaliser les populations pauvres, désormais réduites au rôle de bétail électoral. Après avoir abruti les populations, déifié l'argent et vidé le système traditionnel de sa substance, les politiques ont fini par déstructurer le socle culturel qui fait l'Afrique et fonde ses valeurs. La résurgence des crises en Afrique est symptomatique d'une société malade de ses choix : identitaires, sociales, culturelles,

spirituelles et politiques.

À - CRISE, ALTÉRITÉ ET CRISPATION IDENTITAIRE

À l'origine de toute mise au monde, il y a selon René Kaës¹, une mise en crise qui fait de l'espace plastique un espace créateur. En art plastique, la crise fait partie intégrante du processus normal de la création, car, c'est à travers le chaos de la matière qu'un artiste organise son œuvre. La notion de crise apparaît comme une période transitoire, mais décisive et périlleuse de notre existence dans la mesure où elle renvoie à des perturbations qui peuvent envahir une cellule malade, un organe, une structure et même un État en proie à des convulsions internes. Si la crise peut être organique dans une œuvre d'art, les attaques sont sublimées et se manifestent comme un exutoire de violence et une thérapie.

Elle est assimilable à un désordre orchestré par la maladie, avant une plausible guérison ou un ordre cadavérique. En effet, qui dit crise, dit désorganisation, mais aussi réorganisation. Pour Edgar Morin², la crise tient son ambiguïté fondamentale du fait qu'elle libère des forces de régénération, mais également des forces de mort qui suscitent les peurs et la crispation. Une crise identitaire ou une identité en crise est la manifestation d'une angoisse et d'un déficit de reconnaissance et de positionnement social. L'identité selon Hannah Arendt³, n'est pas une entité fixe et immuable, elle est au contraire une construction, un continuum qui migre, qui mute et qui est en partage avec les autres identités. Ce qui en fait une identité en fragmentation, en mosaïque qui s'enrichit de ses différences. En effet, la frilosité qui

¹René Kaës, René Kaës, André Missenard et coll. : *Crise, rupture et dépassement, analyse transitionnelle en psychanalyse individuelle et groupale*, Editions Bordas, Paris, 1979, p. 3

²Edgard Morin, *L'homme et la mort*, Paris, Édition du Seuil, 1977, p. 20

³Hannah Arendt, *Crise de la culture*, Éditions Gallimard, Paris 1968.

s'empare d'un individu quand il s'agit de la question des origines et de l'identité s'explique par la peur de la disparition, de la perte d'identité qui alimente la méfiance. Pour la philosophe Hannah Arendt, il n'existe pas une seule identité, mais des identités dynamiques en mutation perpétuelle. Car, toute idée de fixité équivaut à une stagnation et à une mort probable dans la mesure où, la notion d'inertie renvoi à la mort. Si l'étranger fait peur, c'est parce que l'idée de l'autre reste encore mal perçue. En effet, la crispation identitaire chez les populations n'est pas un rejet de la démocratie, mais plutôt une méfiance vis-à-vis d'un système dévoyé.

La démocratie en Côte d'Ivoire et dans les pays africains est une construction qui s'effectue sur des bases tribales, à cause de la faiblesse des institutions. Un constat relayé par le ministre ivoirien Gnamien Konan⁴, pour qui, ce sont les tributs et l'argent qui votent.

En Afrique, le « progrès » se fait malheureusement sans prendre en compte le patrimoine matériel et immatériel de l'homme africain dans son développement.

Si les différentes ethnies vivant sur le territoire ivoirien et en Afrique n'éprouvent aucune difficulté à accueillir l'étranger, à s'ouvrir à l'autre et à la différence, elles se méfient par contre de l'exploitation politique de ces différences. Très souvent, elles sont abusées par les politiques qui n'hésitent pas à instrumentaliser la fragilité du tissu social, en utilisant les différends entre communautés à des fins de domination.

La quête identitaire n'est pas une hybridation, mais un processus continu de quête et de conquête pour l'affirmation de sa différence dans une communauté. Elle nécessite une mise en cause perpétuelle et l'appropriation de nouveaux enjeux capables de féconder et d'enrichir la personnalité.

L'identité est une entité vivante qui mute et qui migre pour exister d'elle-même, et cela dans une quête de l'originalité.

⁴ cf. article publié le 19 oct2011 par Guy Tressia, Source le banco.net.

Exister pour un artiste, c'est éviter le sens commun, le conformisme en usant de sa force de proposition.

La culture selon Lévi-Straus⁵ n'est pas un échantillonnage inerte ou un catalogue desséché, mais plutôt une histoire progressive, acquisitive qui accumule les trouvailles et les inventions d'un don synthétique. Chaque innovation, au lieu de venir s'ajouter à des innovations et orienter dans le même sens, s'y dissoudrait dans une sorte de flux ondulant qui ne parviendrait jamais à s'écarter durablement de la direction (primitive originelle)⁶ Les échanges commerciaux avec l'Afrique se font sans réelle contrepartie comme si nous achetons un véhicule sans exiger la clé de contact. Nos contrats sont signés sans aucun transfert de technologie alors que l'art de la chasse nous enseigne qu'une recette magique ne vaut que par sa formule. Nous avons perdu les valeurs de solidarité qui restent désormais de l'ordre du fantasme alors que nous n'avons pas encore réussi à installer la démocratie. Dans une politique faite de compétitions, de sélection, de confrontations, notre faiblesse réside dans le fait de se battre avec les armes de l'adversaire, des armes dont nous ignorons l'usage. Les rivalités idéologiques, les ambitions hégémoniques de l'occident, les luttes d'influence, la dette extérieure, l'iniquité des termes de l'échange ont fini par avoir raison de la solidarité africaine qui devient du coup un « produit d'importation » selon l'expression de Stephen Smith. La politique de développement africaine fonctionne sans aucune stratégie.

B- IDENTITÉ CULTURELLE ET ILLUSION DÉMOCRATIQUE

Si la démocratie est perçue par les populations comme un modèle universel idéal pour exprimer leurs différences et

⁵ Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire*, Édition Gonthier, 1961, p16

⁶ Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire*, Ibid, p33

s'enrichir mutuellement, elle a fini par atteindre ses limites et à faire désenchanter les populations.

En effet, une démocratie a besoin pour exister, d'institutions fortes, d'une justice indépendante, et des contre-pouvoirs. Un idéal qui demande une société civile active et éduquée, capable de créer une conscience nationale et un État nation. C'est également une évolution raisonnée ou l'acculturation et l'enculturation ne signifient pas déracinement ou phagocytose. Elle devrait être un développement en synergie avec les besoins des peuples.

Malheureusement, confrontée à un régime importé, calqué sur le modèle occidental, l'Afrique se trouve démunie et à la merci d'un système prédateur qui n'hésite pas à utiliser tous les moyens pour garder la mainmise sur les ressources qui l'intéressent.

Avec la perte de son autonomie de décision et de sa souveraineté, l'Afrique se trouve dans une humiliante posture, d'exécutante des mesures venues d'Institutions internationales. Pour Senghor⁷, ce sont les déséquilibres entre l'occident et les pays du tiers monde qui sont à l'origine des crispations sociales et des conflits sur le continent.

La violation des règles de la démocratie par ses inspirateurs a fini par créer le doute dans l'esprit des Africains qui voient dans ce système, un outil d'asservissement et de néocolonialisme au service des puissances occidentales. Si en dépit de leur idéal démocratique, les occidentaux soutiennent les rebelles, accompagnent et ménagent les monarchies, collaborent avec le communisme et ferment les yeux sur les dictatures, c'est tout simplement pour des intérêts impérialistes à travers leurs multinationales.

⁷ Senghor L. *Liberté 5, le dialogue des cultures*, Éditions du Seuil, Paris 1993

Pour Marc Ferro⁸ si l'Afrique s'est débarrassée des colons, elle ne réussit toujours pas à éradiquer le colonialisme et l'impérialisme.

Ce règne de l'arbitraire a fini par convaincre les populations africaines qu'il s'agit d'une posture idéologique dont le but est l'asservissement politique économique et culturel. Dans ce « développement forcé »,⁹ l'occident exporte son inflation, sa pollution, ses tares et oblige ainsi les Africains à épouser un modèle lointain qu'ils transposent dans un milieu économiquement et culturellement inadapté. En effet, si le capitalisme ruine les paysans et les artisans du tiers monde, il renforce au contraire la domination culturelle de l'occident qui s'organise en communauté économique pour devenir de plus en plus riche. Pour Stephen Smith¹⁰, la solidarité autrefois ventée en Afrique, est désormais un produit d'importation. Obligée de s'éloigner de ses besoins vitaux, elle surprend en train de singer un système néocolonial avec une arrogante bureaucratie citadine. Dans ce « rêve blanc du continent noir »,¹¹ la cruauté de la soumission, place les populations dans une posture de consommateurs et d'assistés. Pour René Dumont¹² « il est inconcevable de considérer une culture d'inerte, car un tel jugement relèverait de l'ignorance ou d'un manque d'intérêt conscient ou inconscient ».

Une position soutenue par Lévi-Strauss¹³ qui pense que chaque culture est incapable de porter un jugement vrai sur

⁸ Marc Ferro (sous la direction), *Le livre noir du colonialisme*, Robert Laffont, Paris 2003, p33

⁹ René Dumont, Marie France Motin, *L'Afrique étranglée*, Édition du Seuil, Paris, 1980, p. 22

¹⁰ Stephen Smith, *Négrologie, pourquoi l'Afrique meurt*, Édition Calmann Lévis, Paris 2003, p. 60

¹¹ Marc Ferro (sous la direction), *Le livre noir du colonialisme*, Robert Laffont, Paris 2003, p. 33

¹² René Dumont, Marie France Motin, *L'Afrique étranglée*, Édition du Seuil, Paris, 1980, p. 43

¹³ Claude Lévi-Straus, *Race et histoire*, Édition Gonthier, 1961, p. 51

une autre, puisqu'une culture ne peut s'évader d'elle-même et que son appréciation reste toujours prisonnière d'un relativisme sans appel¹⁴.

L'AFRIQUE : UN MODÈLE CULTUREL EN SOUFFRANCE

En laissant de côté, les grands systèmes politiques, ses constructions juridiques, ses doctrines philosophiques l'Afrique fait un choix idéologique qui brade sa souveraineté et la place sous une tutelle internationale où elle utilise comme baromètre d'évaluation de sa société, les critères de revenu par habitant, de mécanisation, de richesse matérielle et de technicité. Un système d'évaluation aux antipodes de ses propres réalités.

Pour Senghor¹⁵ si les Occidentaux veulent rester fidèles à l'humanisme dont ils se réclament depuis les démocrates chrétiens jusqu'aux marxistes léninistes, ils doivent travailler à abolir cet ordre injuste qui régit les rapports entre le Nord et le Sud. L'Afrique quant à elle, doit se débarrasser des complexes qu'elle entretient et comprendre que l'idée de progrès légitime chez tous les peuples, revêt selon Lévi-Strauss¹⁶ un double sens lié au fait que les peuples dits « Arriérés sur le plan économique » ne le sont pas sur le plan mental. En effet, comment expliquer qu'un Africain rejette ses médicaments traditionnels et recourt de façon systématique au médecin européen pour son traitement lorsqu'il est malade ? Ce renoncement aux codes de la société s'exerce aussi bien dans la culture que dans la politique où les

¹⁴ Lévi-Strauss, *Race et histoire*, Editions Gonthier, Paris, p. 51

¹⁵ Senghor L. *Liberté 5, le dialogue des cultures*, Editions du Seuil, Paris 1993.

¹⁶ Lévi-Strauss, *Race et histoire*, Editions Gonthier, Paris p. 50

dirigeants rejettent les symboles de l'africanité en ayant conscience que le fait symbolique est un fait social. Le symbole invite ceux qui le reconnaissent à se lier entre eux, à être solidaires. Les disparités entre l'occident et l'Afrique s'expliquent par le fait que le dosage entre l'économie et la culture est tout simplement différent selon les cultures¹⁷. Avec des critères de développement économique, l'Afrique occuperait une place toujours marginale laissant l'eurocentrisme se substituer en une forme de paternalisme.

Pour avoir abandonné son modèle de société, « son modèle nègre »¹⁸, l'Afrique a renoncé à son système social, d'organisation de l'activité humaine¹⁹, alors que dans toutes les sociétés développées, c'est la structure qui rend possible le développement des relations de pouvoir et fonde la permanence.

Avec ce choix politique, les cultures traditionnelles, le droit coutumier, les structures, les mœurs familiales, les modes d'éducatives, les repères symboliques semblent abandonnés au profit d'une acculturation politique économique et culturelle. La solution aux crises récurrentes en Afrique se trouve dans une révolution culturelle féconde, capable de rendre les références culturelles opératoires dans le cadre d'un développement en adéquation avec les réalités. La culture selon Jacques Rigaud²⁰, est l'expression sensible et intellectuelle d'une transcendance où il règne une sorte d'apesanteur sociale où s'exprime l'essence même de l'homme, c'est à dire, cette aspiration de l'être à se retrouver libérer des bandelettes dans lesquelles la société l'enserme.

¹⁷Lévi-Strauss, Ibid, p. 50.

¹⁸L'expression est de Jean Claudel

¹⁹ M. C. et E. Ortigues, *Oedipe africain*, éditions l'Harmattan, Paris, 1984, p. 12

²⁰Jacques Rigaud : *définition de la culture, La culture pour vivre*, Editions Gallimard, 1975, Paris p. 19

Dans cet héritage culturel aujourd'hui abandonné, les valeurs traditionnelles, les systèmes de gouvernement et de pensée ainsi que les autorités qui les incarnent sont sacrés. Une notion qui implique que le pouvoir émane de Dieu et que l'autorité coutumière qui l'incarne est d'origine divine. Sa parole et ses attitudes sont sacrées, incontestables et faites de justice. C'est en se désacralisant, en se libérant des entraves des puissances spirituelles que la culture et l'art se sont exposés à un asservissement progressif par le pouvoir politique et celui de l'argent qui sont désormais les divinités des temps modernes.

Si l'influence stylistique et féconde de la statuaire africaine sur les artistes comme Picasso, Brancusi, Modigliani, Mondrian, Kandinsky, Hartung, Vieira Da Silva a changé le visage de l'art occidental, c'est parce que l'Afrique a fait des propositions au monde, avec une dynamique de création.

C'est dans cette logique que la culture reste aux yeux Jacques Rigaud²¹ l'unique voie pour envisager un épanouissement politique de l'Afrique parce qu'elle offrira aux populations, la possibilité de s'exprimer, de créer en fonction de leurs aptitudes, de leurs convictions et de leurs goûts. Pour lui, la culture est l'espace unique où l'on est accepté dans sa singularité personnelle avec tolérance et générosité. Elle entraîne « justice sociale » qui permet à chacun, soit isolement, soit dans les communautés auxquelles il appartient, de se situer, de s'affirmer et de comprendre le monde afin de participer à sa transformation.

Nous savons au travers de ces traditions « qu'un individu bien inséré dans une structure sociale encore très collectiviste prend en considération les besoins de sa mère ou de ses sœurs avant ceux de son épouse, il obéit aux ordres de ses aînés concernant les options importantes de sa vie »²². Dans ces

²¹ Jacques Rigaud : *définition de la culture, La culture pour vivre*, Éditions Gallimard, 1975, Paris, p. 13

²² M. C. et E. Ortigues, *Oedipe africain*, éditions l'Harmattan, Paris, 1984

communautés, le mariage est moins la constitution d'un couple que l'alliance de deux lignages avec pour but leur survie mutuelle, leur accroissement et l'affermissement de leurs liens.

Ici, le fonctionnement symbolique du père reste attaché à l'image de l'ancêtre, ce qui ne laisse pas de place pour plusieurs pères à rapports réciproques.

Les impulsions et pensées agressives sont prohibées et perçues dans ces sociétés traditionnelles comme des déviations non contrôlables et anxiogènes. Elles sont source de déséquilibre et de régression devant l'affrontement ou la réussite. Pour Georges Balandier²³, « les masques sont les régulateurs des crises et de la société. Ils sont dans le secret des cours d'initiation, les principaux éducateurs des générations nouvelles : ce sont eux qui font les hommes estimables. Ils protègent, ils répriment les dérogations à la coutume, ils guident à travers les multiples vicissitudes affectant la vie des individus. Ils maintiennent un agencement déterminé de la société ». Le développement d'une spiritualité active rend les esprits vivants et permet aux Dieux d'assister les Hommes et de parler aux populations en travaillant à rationaliser leurs besoins.

Conclusion

Aujourd'hui, le développement de la crise en Europe a montré les limites de la démocratie et d'un système capitaliste en mal de régulation qui ne semble épargner aucun pays, même les plus anciennes démocraties. Une crise économique qui finit le plus souvent par se transformer en une crise sociale et identitaire. La responsabilité de chaque peuple est plus que jamais engagée pour une utilisation rationnelle ses ressources et de potentialités.

p. 18

²³ Georges Balandier, *Afrique ambiguë*, Librairie Plon, Paris, p. 121.

Pour Marie-Cécile Ortigues²⁴, il faudrait que les Africains qui possèdent à l'instar des autres peuples un langage, des techniques, un art, des connaissances de type scientifique, des croyances religieuses et une organisation sociale, économique et politique acceptent tout simplement de participer au risque de créativité avant de savoir s'ils parviendront ou pas à justifier leur trouvaille. Ils doivent d'abord admettre de jouer le jeu de l'inventivité afin de rendre vivant leur système social, politique et économique. Pour Jacques Rigaud, « il n'y a pas d'œuvre désespérée, car celui qui crée nie le désespoir, même s'il s'épuise dans sa création et ensuite s'avoue parfois vaincu ».²⁵

La tolérance culturelle n'est pas une position contemplative, mais plutôt une attitude dynamique qui consiste à prévoir et à adopter une attitude offensive qui construit l'identité. Cette altérité agissante et ambitieuse nous déconseille une crispation sur ce qui reste de l'héritage culturel africain, mais nous incite à inventer une culture neuve plus éloignée des comportements actuels.

Ce qui importe, « c'est l'élan vital qu'incarne la culture, cette tension de dignité qui maintient debout l'esclave enchaîné de Michel-Ange ; ce mouvement mystérieux qui nous pousse à nous dépasser et à nous retrouver au fond de nous même, et à vivre la condition humaine dans la solitude et la solidarité emmêlées »²⁶.

La seule exigence que nous puissions avoir à l'endroit des Ivoiriens et des sociétés africaines est le respect du caractère sacré de la vie, de la parole donnée, du devoir et des responsabilités, pour une contribution sincère à l'édifice commun. Avec les crises à répétition, les frustrations et

²⁴M. C. et E. Ortigues, *Oedipe africain*, Editions l'Harmattan, Paris, 1984, p. 11

²⁵Jacques Rigaud, *La culture pour vivre*, Éditions Gallimard, 1975, p. 298.

²⁶Jacques Rigaud, *Ibid*, p. 22

l'épuisement des ressources, il y a nécessité de penser « un nouvel ordre africain » en ayant à l'esprit que la politique est un choix de société et une vision du monde. Pour être incarnée, elle se doit de puiser dans l'expérience mystique et culturelle de chaque peuple afin de redynamiser par la créativité l'héritage culturel.

Dans cette concurrence des identités, il faut se garder d'une vision nostalgique et déformante d'un passé perdu, mais également se méfier d'un développement où « l'idéologie hégémonique moderniste permettrait de légitimer la société et la culture occidentale »²⁷ au nom d'une pseudo-civilisation.

Sources

Lévi-Strauss, *Race et histoire*, Editions Gonthier, Paris (p58).

René Dumont, Marie France Motin, *L'Afrique étranglée*, Édition du Seuil, Paris, 1980

Jacques Borgé et Nicolas Viasnoff, *Archives de l'Afrique noire*, Editions Michèle Trinckvel, 1995

Jacques Rigaud, *La culture pour vivre*, Éditions Gallimard, 19775, p17.

Françoise Gaspard, Claude Servan-Schreiber, *La fin des immigrés*, Éditions du Seuil, Paris 1984.

Claire Rodier, Emmanuel Terray (sous la direction), *Immigration : fantasmes et réalités pour une alternative à la fermeture des frontières*, Editions la découverte, Paris 2008.

Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Éditions du Seuil, Paris ,1998.

René Kaës, André Missenard et coll. : *Crise, rupture et dépassement, analyse transitionnelle en psychanalyse*

²⁷Sally Price, 1995 - *Arts primitifs, regards civilisés*. Paris : École nationale supérieure des Beaux-arts.

individuelle et groupale, Editions Bordas, Paris, 1979.

Senghor L. *Liberté 5, le dialogue des cultures*, Éditions du Seuil, Paris 1993.

Bertrand Schneider, *L'Afrique face à ses priorités*, Éditions Economica, Paris, 1987

M. C. et E. Ortigues, *Oedipe africain*, Éditions l'Harmattan, Paris, 1984

M. Crozier /E.Friedberg, *L'acteur et le système*, Éditions du Seuil, Paris 1977

Marc Ferro (sous la direction), *Le livre noir du colonialisme*, Robert Laffont, Paris 2003

Stephen Smith, *Négrologie, pourquoi l'Afrique meurt*, Editions Calmann Lévi, Paris 2003.

Colin Turnbull, *L'Afrique désespéré*, Editions du Seuil, Paris, Editions du Seuil, 1965

Georges Balendier, *L'Afrique ambiguë*, Librairie Plon, Paris, 1937

François de Closets, *La France et ses mensonges*, Editions Denoël, Paris 1977

Henning Christoph, Klaus E. Müller Ute Ritz Müller, *L'Afrique la magie dans l'âme, rites, charmes et sorcellerie*, Könnemann Verlagsgesellschaft mbH, Köln, 1999,

Sié HUIEN

**LA QUESTION DU GENRE DANS LES
COMPÉTITIONS ARTISTIQUES**

Cas des « Haut de Gamme 2007 » en Côte d'Ivoire

Résumé

Dans cet article inspiré de notre participation au concours les « Haut de Gamme » destiné aux artistes ivoiriens, nous donnons notre position sur un débat qui touche de plus en plus à tous les secteurs d'activité. L'émancipation de la femme est sur toutes les lèvres et, dans tous les domaines, on assiste à une discrimination tendant à prouver et à célébrer la spécificité de la femme en marge de l'homme. Si nous ne sommes pas contre cette façon qui fait l'unanimité aujourd'hui, il y a des moments où il faut l'envisager avec réserve. Dans le cas de la pratique artistique, si nous devons promouvoir la femme, plus que dans la société moderne où rien n'astreint la femme dans ses capacités intellectuelles, c'est la femme en milieu traditionnel qui mérite à notre sens, un regard particulier, car elle s'y trouve souvent devant des interdits affirmés ou tacites qui ne favorisent pas l'éclosion et la célébration de son talent d'artiste.

Introduction

Faut-il instituer une discrimination entre les œuvres d'art produites par les hommes et celles produites par les femmes ? Le plaidoyer en faveur de la femme dans le domaine de l'art n'est-il pas plus facteur d'aliénation que facteur d'épanouissement de celle-ci ? Telles sont les questions auxquelles nous tenterons de répondre dans cet article.

En effet, alors que nous assistons depuis quelque temps dans tous les fora où les débats s'y prêtent, à la proclamation de l'égalité des genres et surtout à la célébration de l'émancipation de la femme dans le monde, certaines pratiques et réalités nous conduisent à nous interroger sur la pertinence du concept dans certains domaines. Que ne voyons-nous pas lors de certaines compétitions sportives ou des compétences intellectuelles mettant aux prises des acteurs de sexes opposés ? Quels arguments n'entendons-nous pas pour justifier telle discrimination en faveur de la femme : il faut encourager la femme battante, il faut aider les femmes audacieuses à mieux s'exprimer, il faut que les femmes se hissent au même niveau que les hommes. Certes, nous partageons avec les États membres de l'OIF l'engagement pris à la Conférence mondiale des Nations Unies sur les femmes, qui s'est tenue à Pékin en 1995 de : « Réaliser l'égalité des droits et la dignité intrinsèque des hommes et des femmes et atteindre les autres objectifs et adhérer aux principes consacrés dans la Charte des Nations unies, la Déclaration universelle des droits de l'homme et les autres instruments internationaux relatifs aux droits de l'homme, en particulier la Convention sur l'élimination de toutes les formes de discrimination à l'égard des femmes et la Convention relative aux droits de l'enfant ainsi que la Déclaration sur l'élimination de la violence à l'égard des femmes et la Déclaration sur le droit au développement :

« Garantir la pleine réalisation des droits fondamentaux des femmes et des petites filles, en tant que partie inaliénable, intégrante et indivisible de tous les droits de la personne humaine et de toutes les libertés fondamentales. »

Mais si cette volonté peut s'expliquer dans certains secteurs de la vie humaine, notamment dans l'armée, les sports physiques, quoique rien ne démontre la primauté de l'homme en la matière, il existe à notre sens un secteur où ces discriminations ne sauraient se justifier, surtout dans les sociétés modernes. Nous parlons ici du domaine des arts. Car si l'art est une expression de sentiments personnels, de vécu propre à un auteur, aucune distinction ne devrait s'opérer entre les œuvres produites par les hommes et les femmes tendant à prouver la faiblesse de la faculté de création de ces dernières devant les premières cités.

Cette conviction, nous la vivons plus qu'un postulat après l'organisation des « Haut de Gamme 2007 » par le Bureau Ivoirien des Droits d'Auteur (BURIDA) de Côte d'Ivoire en décembre 2007. Notre démarche se veut une critique de cette activité célébrant les artistes en vue d'en situer les limites et proposer des voies pour une meilleure considération de la femme artiste en Afrique.

LES « HAUT DE GAMME » UNE CÉLÉBRATION A L'HONNEUR DES CRÉATEURS

En 2007, dans le cadre de l'exécution du programme du Ministère de la Culture et de la Francophonie, le BURIDA décide d'organiser une journée de célébration et de distinction des artistes sociétaires de cette structure et dénommée les « Haut de Gamme » dont ce fut la première édition. Cette initiative inédite en Côte d'Ivoire donne l'occasion de primer les meilleurs artistes ivoiriens issus de domaines variés et sélectionnés par un jury composé de

membres dont l'expérience en la matière est indiscutable²⁸
Si les critères d'évaluation ne souffrent d'aucune insuffisance, certaines catégorisations voulues par les organisateurs sont loin de rencontrer l'adhésion du chercheur que nous sommes et surtout membre d'une communauté²⁹ où certains clivages ne sauraient être tolérés. Parmi les distinctions attribuées aux nominés, on note en bonne place les trophées suivants : meilleur humoriste féminin, meilleure comédienne, meilleure actrice du cinéma, meilleur auteur-compositeur féminin de la musique de variété, meilleur auteur-compositeur de la musique religieuse, meilleur auteur-compositeur féminin de la musique tradi-moderne, entre autres. Il est bien évident que dans ces mêmes domaines des hommes ont été distingués dans leur catégorie respective. Les arguments qui ont milité en faveur d'une telle discrimination se résument essentiellement en la volonté des organisateurs de faire la promotion des femmes dans ce secteur des arts et de la culture où le pourcentage des femmes est largement inférieur à celui des hommes. Si on ne peut se permettre de condamner la logique des organisateurs de la cérémonie, là où le bât blesse, c'est qu'il s'agit de célébration du talent créateur des artistes. Et faire du genre un critère discriminant dans le domaine des arts, c'est opérer sur une variable dont la pertinence demeure problématique³⁰. Certes, les tenants de la thèse de la défense de la condition féminine ne manquent pas d'arguments, mais aussi, pensons-nous que promouvoir cette discrimination dans toutes les compétitions,

risquerait de se révéler être l'antithèse de cette volonté. En effet, qui peut prétendre que dans une même catégorie artistique une création féminine ne peut être supérieure à celle d'un homme ? De même, en observant la vie musicale à travers les scènes, à l'évidence, ce critère de genre semble avoir son fondement dans le fonctionnement de certaines sociétés africaines, où toute la pratique de l'art dans ce continent accorde une place prépondérante à l'homme. Il faut malgré tout louer cette initiative à l'honneur des créateurs qui ne sont pas suffisamment célébrés au regard de la place qui est la leur dans nos sociétés.

LE GENRE ET L'ART EN AFRIQUE

Nécessité de distinguer l'art moderne de l'art traditionnel

Il est bon de distinguer en Afrique deux types d'art : d'une part, l'art moderne pratiqué dans un univers ouvert, notamment dans les villes par les artistes aux origines diverses. D'autre part, l'art traditionnel qui relève du milieu paysan et ethnique où sa pratique est soumise à des normes et considérations socioculturelles qui très souvent dépassent la dimension artistique. Et étant donné que c'est de cette Afrique bipolaire qu'il s'agit dans notre argumentation, un plaidoyer particulier sera accordé à la promotion de l'art traditionnel étant entendu que dans nos milieux modernes aucune prescription formelle ne balise la pratique de l'art en terme d'antagonisme entre l'homme et la femme.

La pratique de l'art dans nombre de sociétés en général et particulièrement en Afrique a toujours été assujettie à une ségrégation dont l'origine remonte en grande partie à l'organisation socioculturelle et religieuse de chaque société. Ainsi, si certains corps de métiers artistiques sont-ils presque exclusifs aux femmes, tels que la poterie, la vannerie, le filage de coton, entre autres, en raison de leur caractère « féminisant », d'autres dont la pratique est l'affaire des

hommes posent un véritable problème de bon sens ou de valeur scientifique. Si nous prenons l'exemple de la musique, il nous est donné de constater que la plupart des musiques dites « sérieuses » ou « graves » et bon nombre d'instruments de musique sont interdits aux femmes³¹. Cette façon de faire inhibe toute aptitude créatrice chez les femmes qui éprouveraient le besoin de créer des œuvres musicales dans les sociétés traditionnelles. Encore faut-il préciser que les données dans ce domaine sont régies en grande partie par des raisons plus mystiques, surnaturelles, que scientifiques. Les fonctions assignées à telle musique, les pouvoirs attribués à tel instrument dans la société traditionnelle africaine sont en général à l'origine des lois qui imposent le choix des acteurs. Comme nous pouvons donc le constater, dans le milieu traditionnel la logique intellectuelle ou organisationnelle n'est pas celle des sociétés modernes, occidentalisées. La balise du champ artistique dans les communautés africaines constitue un véritable frein à l'affirmation de l'esprit créateur féminin. Pour preuve, nous avons fait la connaissance d'une femme Lobi qui, parce que née dans une famille où les membres, depuis le père aux frères, sont tous musiciens, joue à merveille du balafon. Mais parce que ce type d'instrument est interdit aux femmes dans cette communauté, elle n'en joue pas, étouffant ainsi son talent.

Dans les sociétés modernes, où la femme bénéficie d'un autre regard, la situation est différente et il n'est pas rare de voir des femmes exceller dans le domaine artistique. Ainsi, lorsque l'occasion est donnée aux femmes de montrer leur talent d'artiste, nous en découvrons des génies dont la renommée dépasse les frontières de leur espace géographique naturel : c'est le cas de Miriam MAKEBA, de l'Afrique du Sud, Césaria EVORA, du Cap-Vert, Aïcha KONE, de la Côte

d'Ivoire, Oumou SANGARE, du Mali qui ne sont plus à présenter. Peut-il y avoir des mélomanes ou acteurs culturels avertis qui puissent attribuer le succès et le rayonnement de ces artistes à leur appartenance féminine ? De même, personne ne peut affirmer que tous les artistes masculins issus des pays d'origine de ces artistes sus-citées leur sont supérieurs, si ce n'est faire preuve d'inconsistance scientifique.

L'ART ET L'AFFIRMATION DE LA CONDITION FÉMININE

Pour une discrimination positive

L'occasion des « Haut de Gamme 2007 » doit être pour nous un prétexte pour interpellier les femmes quant à leur place dans le domaine artistique et culturel. Si la discrimination doit permettre à la femme de démontrer ses atouts artistiques, alors nous y adhérons. Car, quoi de plus beau que de voir une femme Lobi mettre en exergue sa poitrine en dansant aux côtés d'un homme. Quoi de plus magnifique que de voir une femme Ahizi se livrer à un jeu de tremblement de son postérieur devant son cavalier. Quoi de plus sublime que les pirouettes et autres mouvements balançant d'une danseuse de la Salsa cubaine autour de son cavalier. Enfin, quoi de plus magnifique que la voix soprano d'une cantatrice d'opéra dont les prouesses ne peuvent qu'outrepasser celles d'un homme dans le même registre. Quoi de plus excellent que d'écouter une femme peule malienne qui chante en accompagné de sa vièle monocorde.

Il est clair que toute discrimination artistique en faveur de la femme doit favoriser et affirmer son talent. Toute tendance à confirmer leur féminité inférieure à la masculinité est à bannir. Et nous pensons qu'une telle logique est à éloigner des compétitions dont le but est de promouvoir les meilleurs

artistes modernes³². En permettant aux femmes de compétir aux côtés des hommes dans les mêmes conditions et selon les mêmes critères, ce serait les stimuler et leur offrir ainsi le moyen de se mesurer à ces hommes privilégiés, étant donné que rien ici ne limite leur capacité d'action.

LA CATÉGORISATION ET SES LIMITES

Nous avons pu nous rendre compte pendant les délibérations du jury que si pour certains domaines la distinction entre homme et femme s'est opérée sans difficulté, dans d'autres cela n'a pas été le cas. D'où les limites du choix du genre comme critère de catégorisation.

Il nous a été donné de constater que deux artistes féminins pratiquant le même type de musique ont été classés dans deux catégories différentes. Le résultat est que l'artiste la moins talentueuse a été primée dans sa catégorie, alors que l'autre se trouvant dans un groupe avec les hommes n'a pu être primée. Devant ce résultat, doit-on scientifiquement estimer que l'artiste primée soit supérieure à celle qui n'a pas été retenue par le jury ? Que ce serait-il passé si les deux femmes avaient été mises dans la même catégorie avec les hommes ? Cette situation nous invite à revisiter le concept d'émancipation de la femme et dire que si cette bataille tendant à affirmer la position de la femme dans la société moderne a sa raison d'être, elle ne doit pas être menée sans rigueur de discernement.

Selon le Fonds Mondial³³, « une approche sensible aux

questions de genre reconnaît que les femmes et les hommes sont différents en matière de sexe et de genre. Une telle approche permet de définir des interventions appropriées pour les hommes et pour les femmes ». En effet, il y a des domaines où les dispositions biologiques imposent que l'on reconnaisse l'impossible comparaison des capacités ou des performances entre l'homme et la femme. Dans ce cas, une discrimination fondée sur le genre ne peut qu'être salutaire. Mais dans le domaine de la connaissance et surtout de la créativité artistique, nous pensons que la place du genre doit être abordée avec beaucoup de finesse au risque de se tromper sur les objectifs à atteindre. Rien, tant biologiquement, qu'intellectuellement ne prédispose la femme à des résultats inférieurs à ceux de l'homme, si ce n'est dans nos mentalités. D'ailleurs, dans certains champs où l'on a souvent proclamé la supériorité de l'homme devant la femme, il n'est pas rare de voir des femmes plus performantes que des hommes. La présence de femmes dans les corps militarisés que l'on observe aujourd'hui dans de nombreux services est révélatrice de cette réalité.

En menant ces réflexions, nous ne visons pas la remise en cause d'une conception, mais plutôt l'efficacité de la pratique. Il faut faire en sorte que, s'il doit y avoir une discrimination, que celle-ci permette efficacement l'affirmation, la confirmation de la condition féminine et non qu'elle soit source de stigmatisation. Et nous pensons que si dans le domaine des arts, le genre doit être un facteur discriminant, sa célébration doit s'opérer dans le milieu traditionnel, au lieu de la société moderne où les frontières entre les activités dévolues à l'homme et celles destinées à la femme deviennent de plus en plus inexistantes.

L'ART FÉMININ, UN ART À PROMOUVOIR DANS LES SOCIÉTÉS TRADITIONNELLES

L'art des femmes est dévalorisé

Nous abordons cette réflexion par deux constats :

Le premier constat rencontre la préoccupation de Marlaine Cacouault-Bitaud et Hyacinthe Ravet(2008) que nous citons : « la réflexion menée dans ce dossier sur les femmes dans les « professions » des arts et de la culture, s'appuie sur un constat et un paradoxe : les activités artistiques ont longtemps été (et sont encore) considérées comme un domaine « féminin », celui des « arts d'agrément », dont la maîtrise est le signe d'une éducation accomplie chez les « jeunes filles de bonne famille ». Aujourd'hui, les femmes sont toujours majoritaires parmi les pratiquants amateurs. Pourtant, l'accès des femmes à l'exercice professionnel d'une activité artistique, qui sera alors considérée dans certains cas comme un « métier », s'est effectué difficilement. Parfois, les œuvres et les pratiques des femmes ont été rendues invisibles alors même que leur présence est attestée. Aujourd'hui encore, la place qu'elles occupent au sein des professions artistiques est ambiguë, elles sont cantonnées à certains domaines (par exemple, au chant plutôt qu'aux instruments) et à certaines fonctions (enseignement et accompagnement *versus* création) ».

Le deuxième tient de notre environnement social. En effet, nous sommes de l'ethnie Lobi. Chez ce peuple, la pratique de l'art est assujettie à des balises. La poterie, la vannerie par exemple sont l'affaire des femmes. La musique instrumentale est fondamentalement et exclusivement réservée à l'homme. D'autres types de musique³⁴ sont pratiqués par les femmes. Cependant si nous avons entendu et continuons d'entendre

parler d'artistes masculins dont la renommée dépasse les frontières du pays lobi, à aucun moment des noms de femmes ne sont évoqués dans ce milieu. Devons-nous conclure que les femmes artistes ne sont pas méritantes chez les Lobi ? Bien évidemment non. Car des talents, il y en a chez les femmes Lobi. IL n'y a qu'à écouter les airs des chanteuses du « 'djii » » ou du « 'beniè » » pour s'en convaincre. Les rares enregistrements informels qui ont été faits sur elles nous donnent d'apprécier leur talent sans les connaître physiquement et tout en ignorant parfois leur nom.

Des exemples de ce type, il en existe presque partout en Côte d'Ivoire et ailleurs et, si rien n'est fait, la musique des femmes risque de disparaître avec le temps, parce que défavorisée. C'est donc ici que doit intervenir la discrimination positive des organisateurs de spectacles et des acteurs culturels. Il faut révéler les talents féminins inconnus dans les sociétés traditionnelles et leur donner la place qui leur revient, à l'image des hommes et stimuler ainsi les femmes qui ont un don et qui ne trouvent pas le besoin de pratiquer l'art pour se faire connaître. Un regard furtif sur les travaux des chercheurs montre que ceux-ci traitent inégalement les hommes et les femmes artistes du milieu traditionnel. Nous avons parcouru les documents à notre possession pour nous imprégner de la place accordée aux travaux sur la musique des femmes en Afrique. Et nous avons été convaincus sur ce que nous pensions : presque tous évoquent de façon superficielle la place de la femme dans les activités musicales traditionnelles. Et comme si cela ne suffisait pas, toutes les images qui illustrent les travaux des chercheurs montrent presque toutes des hommes pratiquant les instruments et rarement les femmes, si elles ne sont pas confinées à danser aux côtés des hommes, à battre les mains ou à être en arrière plan.

Instituer une compétition pour les femmes artistes traditionnelles

C'est une expérience à laquelle nous invitons tous les opérateurs culturels, car à l'instar des chercheurs qui ont permis de révéler à la nation ivoirienne Zélé Zana dite « Zélé de Papara »³⁵ dont les prouesses musicales n'ont laissé personne indifférent, des efforts doivent être poursuivis. En effet, l'action menée par les mass media sur cette chansonnière a permis aux membres de la société Sénoufo de lui accorder une place qu'elle n'aurait jamais envisagée, n'eût été ce regard extérieur. Cet épisode n'a pas fait long feu, puisque quelques années après sa découverte, Zélé de Papara est décédée. Et depuis, aucune initiative similaire n'est entreprise ni à l'endroit de la société Sénoufo, ni à l'endroit d'aucune autre communauté ivoirienne. Dans ce cas, comment découvririons-nous les talents des artistes féminins dont les possibilités d'expression et d'épanouissement sont contrariées par des balises inhérentes aux modes de pensée régissant leur société d'appartenance ?

Il est clair que par cet article nous voulons saluer l'initiative du BURIDA qui, en célébrant les artistes et autres créateurs des œuvres de l'esprit, a permis au chercheur que nous sommes de mettre le doigt sur un problème, celui de la place de la femme dans le domaine des arts en Afrique et particulièrement en Côte d'Ivoire. Et nous pensons que le BURIDA doit instituer une compétition pour les artistes féminins du milieu traditionnel dont les œuvres pourraient servir de vivier pour les artistes modernes. De fait, relever les particularités de création et les capacités artistiques de la femme aux côtés de l'homme n'est pas critère impertinent, toutefois le domaine d'application ne doit pas être sujet à la polémique. Les femmes sont intransigeantes et inflexibles

quand il s'agit de la défense de leur droit à l'émancipation. C'est pourquoi, lorsque le milieu social en jeu n'est pas la société traditionnelle où la transgression de certaines balises expose à des sanctions de tous ordres, il serait souhaitable qu'elles se lèvent et se battent becs et ongles contre toute tentative de sublimation qui en réalité ne fait que confirmer l'opinion devenue précepte : « la femme est inférieure à l'homme ». Nous refusons donc que des quotas taillés sur mesure soient attribués à des femmes tant dans le domaine des arts que dans d'autres domaines, notamment politiques³⁶. Et nous osons croire qu'au nom de leur émancipation, les femmes se donneront les moyens de leur épanouissement intellectuel et surtout de leur intégration sociale en refusant des partages de gâteau qui font d'elles des personnes de second plan. Les exemples de femmes rivalisant d'ardeur avec les hommes, voire supplantant ceux-ci dans divers domaines sont légion et aucune forme de discrimination ne s'aurait prospérer fut-elle en arts.

Conclusion

Au terme de ce travail fait à partir du concours « Hauts de Gamme 2007 » organisé par le BURIDA, nous avons été amenés à donner notre position sur un concept bien à la mode, « l'émancipation de la femme », dans un domaine spécifique, les arts. Il ressort de nos réflexions que, si opérer des critères de discrimination en faveur de la femme n'est pas futile en soi, il y a des domaines où ce critère pose problème. Et le domaine des arts nous a permis de préciser notre idée puisque rien ne prédispose la femme à des résultats médiocres ou inférieurs à ceux de l'homme dans ce domaine.

Pas plus que dans d'autres champs intellectuels où les compétitions entre les hommes et les femmes de manière égalitaire ont montré des meilleures dispositions chez les femmes. Pour nous, si une telle discrimination doit avoir lieu, elle doit se donner pour axe le terrain traditionnel où les balises sociales inhibent et étouffent toute velléité artistique chez les femmes, alors que des exemples démontrent bien que lorsqu'on s'intéresse à elles, elles sont capables de créer des œuvres à même de concurrencer celles des hommes. En définitive, le genre comme facteur discriminant doit être un véritable vecteur d'épanouissement de la femme et non un moyen de sa réification. Et la lutte des femmes dans cette matière doit se fonder sur des critères dont la pertinence ne souffre d'aucune insuffisance, au risque d'être une simple vue d'esprit.

HIEN Sié

Ethnomusicologue

Enseignant chercheur à l'UFR-ICA

Université Félix Houphouët-Boigny

Notes

Le jury est composé de musiciens, littéraires, cinéastes, dramaturges, journalistes, promoteurs de spectacles, chorégraphes.

²La communauté universitaire ne peut juger les connaissances sous la prime d'opposition homme et femme.

³ Jusqu'à preuve du contraire, nous n'avons pas connaissance de travaux scientifiques qui attestent l'infériorité biologique de la femme devant l'homme en matière de créativité artistique ou de talent artistique du monde, il est quasiment impossible de démontrer que dans les domaines retenus pour

les « Haut de Gamme », il en existe qui appartiennent exclusivement aux hommes ou aux femmes.

⁴ Même si dans certaines sociétés africaines comme chez les Mandingues, l'appartenance à la caste des griots autorise les femmes à pratiquer la musique, dans la quasi-totalité des autres sociétés, la femme occupe une place secondaire dans le domaine des arts.

⁵ Nous utilisons ce qualificatif parce que la réalité est autre dans les sociétés traditionnelles.

⁶ Fiches d'information : Garantir une approche sensible aux questions de genre dans les propositions du Fonds mondial 1 sur 6 , 15 septembre 2008.

⁷ Ce sont les chants de lamentation (beniè), les chants de la meunière (dju nan niè), les chants au clair de lune (dji).

⁸ Chansonnière sénoufo révélée en Côte d'Ivoire dans les années 80.

⁹ Partout aujourd'hui sur le terrain politique on fait état de la nécessité d'accorder environ 30 % des postes aux femmes tant dans les instances dirigeantes que dans les postes électifs.

Bibliographie

BEBEY Francis ; Musique africaine. Expressions Horizons de France 1967 ; 267 p

Fonds Mondial : Fiche d'information 1 sur 6, 15 septembre 2008

Marlaine Cacouault-Bitaud et Hyacinthe Ravet. « Les femmes les arts et la culture », Travail, genre et sociétés 1/2008 (n° 19) p. 19-22.

Pierre Bourdieu(1984), « Mais qui a créé les créateurs ? », *Questions de sociologie*, Paris, Minit, pp. 207-221

Fatou Sow Sarr. « La parité et la question du genre : un concept politique sans dignité scientifique » conférence prononcée à l'IFAN de Dakar, 2011.

David ELENGA

ELENGA David, Ethnologue-Anthropologue, Chef de Département de Littératures et Civilisation Africaines. Faculté des Lettres et des Sciences Humaines. Université Marien NGOUABI, BRAZZAVILLE.

MUSIQUE ET DANSE CHEZ LES PYGMÉES AKA DE LA RÉPUBLIQUE DU CONGO

Résumé :

Cet article traite de la musique et de la danse chez les pygmées Aka du nord de la République du Congo. L'observation des faits in situ a abouti à la conclusion suivante : dans l'organisation musicale, les Aka ou Ba-Aka s'appuient sur deux moyens. Le chant, qui repose sur la polyphonie et la danse, qui fait partie de la technique de corps. Mais nombre de leurs chants sont soutenus par les instruments de musique tels : les membranophones, les cordophones et enfin les idiophones. Tous les chants sont dansés et toutes les danses sont chantées.

Mots clés :

Pygmées, Aka, musique, danse, République du Congo.

Summary :

This article deals with music and dance among the Aka pygmées of northern Congo.

Fielwork has resulted in the following conclusion.

Regarding musical organization, the Aka or Ba-Aka draw on two means. The song, which rests on polyphony and dance, that is part of the body technique. But a number of their songs are supported by musical instruments such as barrel instruments, string instruments, and idiophones. All songs are linked to dances and all dances are linked to songs.

Key words:

Pygmees, Aka, music, dance, Republic of Congo

Introduction

Cet article est le fruit d'une enquête effectuée les mois de juin et juillet de l'an 2005 en milieu pygmée AKA du district d'Enyelle. Géographiquement ce district se situe dans le Département administratif de la Likouala, zone forestière, au nord de la République du Congo. La proximité de ce Département avec la République démocratique du Congo, la République Centrafricaine et enfin la République du Cameroun a fait que le district d'Enyelle soit en partie peuplé par des populations venues des pays cités pour travailler dans les compagnies forestières implantées dans ce district ; à noter que ceci concerne surtout les originaires du Cameroun et de la Centrafrique.

Démographiquement, la population du district d'Enyelle s'évalue, toute confondue, à 30 000 personnes³⁷ et se répartit comme suit :

Bantu : 14 000 personnes

Pygmée : 16 000 personnes

Ce qui donne ainsi une remarquable supériorité numérique à la population pygmée.

³⁷ Archives administratives. Sous-préfecture de Enyelle, Année 2005

Il convient d'ajouter, en ce qui concerne la localité d'Enyelle comme chef lieu de district, que sa population qui s'élève à 7 000 personnes (bantou et pygmées confondus) contient un effectif non négligeable de la population pygmée qui est de 2 000 personnes, sans compter celle de la périphérie, à en croire notre informateur, lui-même secrétaire général du district.

Autochtones du Département et ayant migré les uns et les autres vers le sud de la Centrafrique et le Cameroun, leur ethnonymie *mo-Aka* (sing) ; *ba-Aka* (plur.) d'où le radical *aka* signifie « petit », si l'on considère la vraie traduction du mot « petit » qui se traduit en langue lingala (langue véhiculaire des bantou septentrionaux des deux Congo) par *mo-kè* ; *kè* radical signifiant « petit ». L'on tente de faire croire qu'il y a là un problème de distorsion orthographique qui a sans doute dérivé sur le mot *a-ka* par harmonie vocalique et qui sémantiquement n'a aucune incidence sur l'ethnonymie.

Leur langue, *di-aka* qui est la langue bantou C10 s'interfère avec la langue de leurs voisins.

En revanche, les pygmées nomment leurs voisins, les bantou, par le terme *babilo* ; *ba*, préfixe indiquant le pluriel et *bilo*, la racine ; ce qui signifie les « non initiés » ; idée de faire croire que la condition humaine ne s'obtient qu'en passant par l'initiation, en l'occurrence la circoncision, comme il en est le cas chez eux ; l'initiation étant, dans ce cas, un rite de passage inexorable.

Cependant, une autre version indique que *bilo* veut dire « villageois ». Or dans la hiérarchie sociopolitique de certains bantou du Congo, notamment dans celle des mbosi (mbochi), sont « villageois » les individus qui font partie de la couche la plus basse de la société. Ils sont nommés *apombo* (plur.) ; *opombo* (sing.). En clair, ce sont des « non initiés », car être hiérarque dans cette société implique qu'on a été avant tout initié. Il y a là similitude de conception.

Cela dit, il nous a semblé important de donner ces indications avant d'aborder les éléments qui traitent des musiques de traditions orales, puisque notre but ici vise aussi bien la promotion de ces musiques que la conservation des celles-ci comme patrimoine immatériel, tant par les textes écrits que par les moyens soit audiovisuels, soit audio phoniques voire iconographiques. Cette étude est aussi, pour nous, une contribution, fut-elle substantielle, aux études déjà menées sur ce thème³⁸

Au cours de notre séjour parmi eux, les pygmées Aka nous ont montré qu'ils sont une société festive où la danse, surtout elle, est une activité qui est tout aussi importante que l'activité cynégétique qui leur est vitale. Nous avons pu observer que le matin, le soir voire toute la nuit et cela sans répit, leurs corps sont inlassablement en mouvement. Ils sont pour ainsi dire des « machines à danser ».

Leur sens musical ainsi que leur engouement pour la musique peuvent être, pour eux, une manière de résister pacifiquement et noblement à l'oppression que leur font subir leurs maîtres les bantou même si, en réalité, la musique touche trop profondément aux sentiments humains et aux pratiques sociales.

Au demeurant, pour toutes les sociétés humaines, la musique est, dans son approche sémiologique, un phénomène ou un signe à travers lequel s'exprime le génie culturel d'une société, d'une civilisation, d'une époque.

Son effet sur l'homme et le groupe social est multiforme, multidimensionnel, inimaginable et insoupçonné. D'où elle a été ou est utilisée à la fois comme :

- un remède, un excitant, un calmant, un exorciste, un régulateur de sentiments, d'émotions,

³⁸ BAHUCHET, Serge : 1985, Les pygmées Aka de la forêt Centrafricaine, ethnologie écologique. Éd. SELAF, Paris, BALLIF, Noël : 1992 Les pygmées de la grande forêt. Éd. L'Harmattan, Paris

- un refuge, un compagnon,
- un appât, un miroir de la vie sociale,
- un moyen d'action sur l'homme, sur la nature,
- un moyen d'expression, de communication, d'information³⁹. Les pygmées Aka, comme nous ne cesserons de le constater, intègrent bien toutes ces variables.

Mais avant d'aborder les aspects touchant à l'ethnomusicologie en tant que domaine étudiant les musiques de tradition orale, il va falloir donner substantiellement quelques détails sur leur musicalité.

Ainsi que l'ont constaté nombre de musicologues ou ethnomusicologues⁴⁰, la musique pygmée est une musique complexe et à prédominance vocale. Elle s'appuie sur la polyphonie soutenue quelquefois par des rares instruments de musique dont nous donnerons la facture organologique.

La polyphonie, qui est l'identité musicale essentielle des pygmées Aka, est fondée sur la répétition de séquences mélodico-rythmiques à multiples variations.

L'enchevêtrement des voix, le jeu des timbres et la technique vocale révèlent un contrepoint d'une grande singularité. Comme le dit Simha Arom, « cette musique est répétitive et l'impression de développement continu qu'on peut avoir à l'écoute est due à la complexité même des techniques vocales polyphoniques⁴¹ »

Concernant toujours leur musique, les Aka que nous avons pu visiter et bien d'autres d'ailleurs, ne sont pas des musiciens attirés. En ce sens qu'il n'y a ni chanteurs ni instrumentistes qualifiés. Tout le monde, hommes, femmes et enfants

³⁹ DAGRI, Paul : 2010 Introduction à la musicologie, Éd. EMRAN, ABIDJAN, pp. 46-47

⁴⁰ <http://www.asso-archipels.org/informations/388-musiquepygmée.html>, consulté le 8/11/2012, p.1

⁴¹ http://www.lamediatheque.be/dec/pays_regions_peuples_villes/africalia/afrique_centrale, p.1

chantent, dansent, et jouent (spécialement les mâles, adultes et enfants) d'un instrument de musique.

Pour tout dire, le groupe fonctionne en musique, vit en musique. Le chant fait partie intégrante de toute activité, il est lui-même acte social, il est système de communication⁴².

Loin de nous étendre sur ces détails, quoique nécessaires, il convient, selon le plan établi, d'examiner les faits récoltés dans le domaine de l'ethnomusicologie.

Ce travail se subdivise en deux parties. La première traitera des instruments de musique. La seconde, de la danse et du chant.

I - DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

En répertoriant les instruments de musique, nous n'avons pas relevé un nombre assez important et varié des instruments. En nous fiant à la classification faite par Hornbostel et Sachs⁴³, nous avons noté in situ :

I-1- Les membranophones ;

I-2- Les idiophones ;

I-3- Les cordophones.

Les premiers sont des instruments sur lesquels le son est produit par la vibration d'une membrane tendue sur une armature.

Les deuxièmes sont des instruments faits d'une manière rigide qui résonne par elle-même, par percussion, par flexion et détente, par friction, par raclement, par secouement, par pincement, etc.

Les derniers ou instruments à cordes ont des cordes tendues entre deux extrémités. Ces cordes résonnent lorsqu'elles sont pincées, frottées ou frappées.

Cela étant, en voici donc la facture organologique.

⁴²http://www.lamediatheque.be/dec/pays_regions_peuples_villes/africalia/afrique_centrale, p.2

⁴³<http://ethnomusicologie.revues.org/1672>, consulté le 8/11/2012, p.3/5

I-1- LES MEMBRANOPHONES

Des tambours à peau nommés, *mokinda*, dont les caractéristiques sont les suivantes.

Forme : circulaire, longitudinale pour les uns, conique pour les autres, couverts soit par la peau du chimpanzé, *sumbu*, soit par celle de la chèvre, soit par celle de l'antilope. (cafer ninus)

Matériau de construction : le bois nommé, *ngbabe*, bois mou, peu résistant. . Un autre bois nommé, *lisongo*, ou *mosongo*. C'est un bois d'une quelconque forêt (grande, petite) ou forêt avoisinant les villages.

Les dimensions pour certains tambours et pour d'autres sont relativement les suivantes.

Longueurs : 1,48 m, 1,50 m.

Diamètres : 28 cm, 36 cm, 19 cm.

Les deux extrémités du tambour, *mokinda*, comportent à l'une, une couverture par la peau et à l'autre, une ouverture laissant échapper l'air qui favorise la résonance. Physiquement, le tambour présente deux parties : celle de la membrane d'une part et celle de la caisse de résonance, d'autre part.

Ainsi on distingue deux types de *mokinda* :

mokinda mwa bolé : le gros *mokinda*.

mokinda mwa soni : *mokinda* moyen

- Mode d'usage

Il s'agit d'un joueur, notamment un homme, car la femme n'a pas le droit de toucher au tambour. L'instrument est d'usage exclusivement masculin et ce qui crédite ce fait est certainement l'allusion faite à la force musculaire reconnue à l'homme.

Les *mokinda* moyens sont joués surtout par les jeunes, même ceux de 12 ans. Le joueur peut jouer le *mokinda* en le tenant

en position verticale, couchée, ou en le coinçant entre les cuisses. La différence morphologique des *mokinda* explique la diversité des sonorités.

- Circonstances de jeu

Ces instruments se jouent de jour comme de nuit et à toute période de l'année.

- Occasions d'usage

Les occasions sont quasi absentes. C'est peut-être pour des raisons de discrétion liée à des interdits que les pygmées n'ont pas voulu nous éclairer sur cet aspect des choses. Car sur les questions concernant le sacré, ils sont peu bavards, avons-nous remarqué.

Des rites cités au cours desquels on utilise le *mokinda*, il y a les funérailles, la circoncision et la chasse. Les autres rites tels : rites de guérison, rites de mariages, rites mortuaires, rites d'intronisation d'un chef de clan, les Aka (que nous avons visités) semblent ne pas les pratiquer, selon leurs dires. Alors que contradictoirement certains chants évoquent bien ces rites sauf ceux de mariage et d'intronisation de chef de clan.

I-2 - LES IDIOPHONES

Comme idiophones rencontrés sur le site, on peut citer, par ordre d'importance, le *Mongondo*. Celui-ci est un tronc d'arbre sculpté, ayant au milieu une fente qui laisse entrevoir un creux à l'intérieur, permettant de donner de la sonorité à la caisse de résonance. Structurellement, il se compose de deux pieds à l'avant comme à l'arrière et les extrémités se terminent par deux tiges, l'une à l'avant et l'autre à l'arrière. En apparence, l'instrument ressemble à un éléphant éventré. C'est dire l'importance tant accordée à cet animal dans la société pygmée. À ce qu'il semble, cet instrument zoomorphe n'est pas de création proprement pygmée. Il serait d'origine

oubanguienne. Son matériau de construction est le bois nommé *luanda*.

- Mode d'usage

Le joueur est un homme adulte ou jeune sauf une femme. Selon la hauteur des pieds du *Mongondo*, celui-ci exige du joueur une position soit debout soit accroupie.

Pour produire la sonorité, le joueur utilise deux grosses tiges de bois, l'une dans chaque main, qu'il frappe fort dessus. L'instrument se joue souvent collectivement.

- Circonstances d'exécution

Le *Mongondo* se joue de jour comme de nuit et à n'importe quelle période de l'année.

- Occasions d'usage

Le *Mongondo* est utilisé à toutes les cérémonies de danses. Ce n'est pas un instrument ritualisé ou exceptionnel.

Comme autre idiophone, il y a les « hochets », portés exclusivement par les hommes, à la cheville des deux jambes, pour marteler des pieds le rythme.

Comme matériau de construction, il s'agit du fruit séché d'un arbre nommé *bonzènzèlè*, nom issu des Aka du fleuve motaba ; ou *manzènzè*, nom issu des Aka d'Enyelle. Le fruit et les graines sèches portent le même nom que l'arbre.

h)-Mode d'usage

Il s'agit de battre des pieds pour obtenir le bruit. Ce bruit est le même que celui qui est produit par les « maracas », *èdzèkèdzèkè*, autres idiophones que nous avons rencontrés. Ici les « maracas » sont un produit de la vannerie et ayant pour matériau de construction la liane nommée *mbobola*. Le bruit qui donne le son est obtenu par agitation

fréquente et rythmée de la paire d'instruments tenue dans chaque main par le musicien.

- Circonstances d'exécution

Ces instruments sont utilisés de jour comme de nuit et à n'importe quelle période de l'année.

- Occasions d'usage

Les « hochets », de même que les « maracas », *èdjèkèdjèkè* , sont utilisés à toutes les cérémonies de danse. Ces instruments ne sont pas ritualisés, mais à notre observation, nous n'avons pas constaté l'utilisation fréquente de ces instruments.

Dans le cadre des idiophones toujours, il serait utile de citer les mains. Car les battements de celles-ci produisent une sonorité tout aussi audible. Les mains sont les premiers instruments naturels dont l'homme a pu se servir pour accompagner le chant, même en solitaire.

I-2- LES CORDOPHONES

L'unique instrument que nous avons trouvé aussi bien à Enyelle qu'à Dongou est « la harpe ». Elle est nommée *mundumè* à Enyelle et *kundé* à Dongou. La première a six cordes, la seconde a sept cordes.

L'instrument se compose de deux éléments : une caisse de résonance ainsi qu'un manche. Le tout formant un arc. Le manche est traversé de part en part par des manchons taillés en bois, ce qui permet de fixer les cordes, souvent en nylon. C'est par le jeu de serrement, de desserrement ou de pincement des cordes qu'on peut régler les sons : sons graves ou sons aigus. Son matériau de construction est le bois

Longueur de la caisse de résonance de forme rectangulaire est de 40 cm quand la longueur de l'arc est de 76 cm

- Mode d'usage

Le joueur, un homme adulte ou jeune se tient accroupi et pose l'instrument sur la cuisse gauche. Par le jeu de pincement des cordes, le joueur obtient les sons désirés. L'instrument se joue seul, mais le chant qui l'accompagne est individuel ou collectif.

- Circonstances d'exécution

L'instrument se joue de jour comme de nuit et à n'importe quelle période de l'année.

- Occasions d'usage

Il n'y a pas d'occasions particulières. C'est un instrument de divertissement personnel quand le joueur en éprouve le besoin. C'est ce qui apparaît.

Pour tout dire à propos de cette première partie, le groupement pygmée Aka d'Enyelle ne nous a pas présenté une variété aussi large d'instruments de musique, hormis les trois catégories citées. Ce qui a fait défaut, ce sont des instruments à vent ou à air, les aérophones. On a le sentiment que la plupart de leurs instruments ne sont pas de fabrication originelle. Le voisinage avec les bantu a dû assez contribuer pour leur équipement. Par exemple la harpe, elle est d'origine oubanguienne ainsi qu'il en est pour le *mongondo*.

Il faut signaler, toutefois, à propos des instruments de musique, que les pygmées Aka, en général, ont sinon toute une variété d'instruments, y compris les aérophones, selon certains observateurs ou chercheurs⁴⁴.

⁴⁴http://www.lamediatheque.be/dec/pays_regions_peuples_villes/africalia/afrique_centrale, p.3/5

Ce qui est fantastique chez eux, c'est qu'ils parviennent à fabriquer eux-mêmes certains instruments, hormis ceux qu'ils ont pu obtenir de leurs voisins bantu.

Nous avons vu, par exemple, des jeunes garçons fabriquer, avec une rapidité qui surprend, une harpe à trois cordes peu de temps avant le début de la cérémonie de danse.

Ce qui est fascinant, c'est qu'avec des objets importés, tels les bidons en plastique, les casseroles inusitées, bref des ustensiles ménagers recyclés, ils en font des instruments dont la résonance musicale agrmente l'audition. Cela, nous l'avons constaté chez les Ba-Aka du District de Dongou. Autant dire que c'est un peuple très inventif dans le domaine de l'art musical.

II- LA DANSE

C'est un grand moment de jouissance. La séance est nommée *èsèlèko* que l'on traduit par « divertissement » ou « amusement ».

Notre stupéfaction, vu ce qui a été observé sur le site, est celle d'avoir constaté avec enchantement la dialectique danse – chant, même si chaque domaine a son registre spécial.

Ainsi chez les Aka, il n'y a pas de danse sans chant. Toutes les danses sont chantées et tout chant a pour support la polyphonie.

Avant d'aborder cette question proprement dite, il va falloir donner quelques détails concernant l'accoutrement d'une part, et le rassemblement, d'autre part, car ces deux faits participent organiquement du déroulement de la cérémonie de danse.

II-1- L'ACCOUTREMENT

À l'occasion des cérémonies de danses, les femmes se présentent torses nus, les seins bandés avec du tissu blanc, les

raphias cernant les reins comme il en est coutume chez nombre de danseuses bantou de la région.

Les hommes se présentent également torsés nus, portant des cache-sexes en tissus pagnes. Quelques-uns sont habillés comme par bonheur avec des vêtements d'importation peu soignés, cela dit en passant, mais surtout avachis, car ce sont les mêmes qu'ils portent lors de leurs activités quotidiennes en forêt.

II-2- LE RASSEMBLEMENT

Les danseurs et danseuses sont séparés par les instrumentistes. La mixité n'est pas souvent de règle et cela se vérifie à chaque occasion de danse.

Ils dansent en demi-cercles, des demi-cercles qui tantôt s'ouvrent, tantôt se ferment, mais pas totalement. Cela reflète la ségrégation entre les sexes, réalité courante dans nombre de sociétés non occidentales.

II-3- LA TECHNIQUE DE CORPS

La danse fait partie de la technique de corps. À l'exécution de celle-ci, les femmes, surtout elles, trémoussent plus le fessier que toute autre partie du corps. Elles sont les meilleures protagonistes et jouent des rôles d'entraîneuses. Elles sont plus impliquées que les hommes.

Ceux-ci sont moins actifs physiquement. Leurs corps, dévêtus, trébuchent. Ils dansent en tenant à la main une longue tige de bois symbolisant la flèche comme pour mimer une scène de chasse. Pas d'état d'extase où le danseur sort de lui-même, à notre observation. Mais des témoignages révèlent que ces états se produisent au point où le danseur tombe en syncope.

Des danses mimes ont été observées. C'est ici l'occasion de distinguer ces danses des autres : danses de sentiments, danses funéraires, danses de la chasse, etc. En voici la typologie.

Ndambo : danse de la chasse à l'éléphant exécutée par les femmes.

Mbondo : danse dont le nom est tiré d'une racine médicamenteuse et exorcisante. Sa décoction est utilisée comme épreuve de poison.

Monina : danse non masquée exécutée par les femmes. Elle est exclusivement féminine. C'est une danse propitiatoire qui rend la chasse fructueuse.

Enyomo : Danse masquée, danse mime. *Enyomo* est un esprit de la forêt ; danse exécutée par un petit garçon accompagné par sa mère qui lui a ceint les hanches avec un tissu en raphia.

Mopudja : Danse non masquée, exécutée par les jeunes.

Engiri-moto : Danse masquée, danse mime, exécutée par les hommes. Le personnage, qui danse en sautant à pieds joints vers l'avant, est complètement couvert de branchages. Son long pénis, mis en exergue, montre le caractère obscène de cette danse. Au cours de celle-ci, des hommes et des femmes s'affrontent en simulant la copulation. Autant croire que c'est une danse qui symbolise aussi bien l'homosexualité que l'hétérosexualité.

Linzanza : Danse masquée exécutée par les hommes. Le danseur principal est entièrement couvert d'une natte. Une fente, au-devant, est couverte de branchages de palme. À la cime de la tête s'agite une touffe de feuilles.

Djoboko : Danse masquée, exécutée par les hommes. Danse de la chasse à l'éléphant.

Sumbu : Danse mime. L'animal mimé est le chimpanzé dont le nom en langue locale est aussi donné à la danse. Le danseur, torse nu, en position du chimpanzé, mime les gestes de celui-ci. À côté de lui il y a le chasseur qui fait semblant

de le pourchasser. C'est en fait la scène de la chasse au chimpanzé qui est illustrée.

Edjengi : Danse masquée, exécutée par les hommes. Le danseur principal est couvert de feuilles de palme. Autour de lui un cercle est formé par les hommes et les femmes qui dansent suivant le rythme de quatre pas en avant puis quatre pas en arrière. Lui, au milieu d'eux, danse en sautillant et en tournant en même temps autour de lui-même. C'est une danse mime, danse de l'esprit *edjengi*, esprit de la forêt.

Elanda : Danse non masquée, danse mixte. Les hommes et les femmes sont face à face. Danse de trois pas en avant et trois pas en arrière. Elle consiste, pour un homme, d'aller se frotter avec une femme de son choix ; ainsi à tour de rôle.

Limando : Danse mixte non masquée. Les hommes et les femmes forment un angle droit tout en respectant le principe de la séparation des sexes. On joue avec la jambe gauche ; un pas en avant et un pas en arrière et tout cela non sans harmonie. Décidément, d'une manière rotatoire, l'angle se transforme en demi - cercle. Un à un et tour à tour les hommes entrent dans le demi-cercle, dansant l'épaule gauche projetée vers l'avant.

Bokya : Danse mixte. Danse mime, masquée. Le personnage est entièrement couvert par le gros filet de chasse. Dans chaque main il tient un coupe-coupe. Son accoutrement lui donne la forme d'un primate. Le nom de la danse est aussi celui du filet. Danse symbolisant la chasse à l'aide du gros filet.

Mundumè : Danse à caractère moderne, exécutée par deux jeunes femmes. *Mundumè* est le nom de la harpe à six ou sept cordes.

Mokosa : Danse mixte non masquée. Les hommes ainsi que les femmes sont assis à même le sol avec un protagoniste au centre. Il s'agit de tourner autour de soi-même ; se déplacer assis ; se gratter les cuisses, les fesses, la tête, les seins, les côtes, etc. Il faut soudainement se lever, et tout cela

harmonieusement pour exécuter les mêmes mimes en position tantôt debout tantôt courbée.

Danse qui mime la chasse des moustiques, la réaction contre les piqûres des moustiques sévissant en forêt, Mokosa signifie aussi « démangeaisons » en lingala, langue véhiculaire la plus parlée dans le Congo septentrional.

Ndzamba : Danse mixte non masquée. Deux protagonistes, un homme et une femme s'exécutent au milieu d'un demi-cercle, mettant les hommes en face des femmes. Sur la latérale gauche sont placés les musiciens instrumentistes.

Ainsi que nous l'avons dit plus haut, ces danses sont en même temps des chants. Des chants célébrant les cérémonies de la chasse, les rapports des Aka avec la nature, c'est-à-dire avec la forêt et le gibier.

III- LE CHANT

Précédemment, nous avons parlé des danses chantées. Inversement, on peut dire que les chants auxquels on a donné du rythme sont aussi dansés. Cela vaut pour tous les chants presque, excepté les chants polyphoniques. En répertoriant les chants, nous avons pu les classer selon leurs spécificités en dépit du fait que d'après les Aka, leurs chants sont plurifonctionnels, en ce sens que n'importe quel thème peut accompagner n'importe quelle cérémonie.

Cela dit, il convient de signaler que dans la plupart des cas, les chants Aka sont pauvres en textes ; il n'y a presque pas de texte. Deux ou trois mots juxtaposés suffisent à celui qui fait le solo pour faire répéter les mêmes mots par le chœur. Dans de nombreux chants dominent les cris ; iyoo ! iyéé ! yééi !... Comme pour imiter les cris des diverses espèces vivantes de la forêt.

Il convient de retenir que dans ces chants, les paroles occupent une place restreinte, quasi inexistante : parfois un

simple mot ou quelques syllabes qui s’effaceront peut-être au profit d’autres, non significatives, mais permettant aux techniques vocales d’assurer leurs fonctions⁴⁵.

S’agissant toujours du texte, un seul chant a retenu notre attention. *Monina*. Un chant d’amour, chant par lequel un homme, accidentellement atteint par l’impuissance sexuelle, supplie son épouse de le comprendre, de l’accepter comme tel et de ne pas divulguer le secret. Ce chant, présenté seulement en paroles écrites, est entonné par Ngawa Catherine et Mboba Monique, deux femmes pygmées dont les performances vocales restent incontestées.

di dipamè epambo	chérie fermes-moi la porte
di ndimamè	chérie acceptes moi
di lelamè	chérie pleures-moi
di dipamè	chérie couvres-moi (sois discrète)
di lelamè	chérie pleures-moi
di yambamè	chérie acceptes-moi tel que je suis avec mon handicap
di piamè èboko	chérie tends-moi la main
di ekoki bolingo	chérie l’amour est au point
di salisamè	chérie guéris-moi
di èloko ya wa	chérie ma chose (mon sexe) ne fonctionne plus

Il faut dire que ce texte mérite un certain éclairage au plan linguistique. En décomposant chaque phrase, nous avons en premier lieu, l’attribut, en second lieu, le verbe, et en dernier lieu, le pronom personnel. Exemple : di, attribut ; *salisa*, verbe ; *mè*, pronom personnel, première personne du singulier. Mais ce qui frappe est le fait que le radical que nous avons appelé le verbe est en langue lingala, comme

⁴⁵http://www.lamediatheque.be/dec/pays_regions_peuples_villes/africalia/afrique_centrale, p.2

nous l'avons dit supra, langue véhiculaire des bantu, et le suffixe, que nous avons désigné par le pronom personnel, est issu de certaines langues vernaculaires bantu, langues du groupe bantu B 70⁴⁶

Tout ceci tend à montrer, en effet, que les pygmées sont linguistiquement assujettis aux langues de leurs voisins.

Le classement ci-après permet de mieux comprendre la typologie des chants.

Chants de la chasse	Chants de mimes	Chants d'amour	Chants comiques, obscènes
Djoboko	Sumbu	Monina	Engiri moto
Ndambo	Djoboko	Elanda	
Sumbu	Edjengi		
Linzanza	Bokya		
Bokya	Mokosa		
Limando			
Mbondo			

Chant rituel de guérison et de chasse	Chants funéraires
Mbondo	Enyomo
	Edjengi

La classification ci-dessus nécessite toutefois un bref commentaire. En effet, nous avons noté qu'il y a plus de chants de chasse, de mimes de la chasse, qui sont dans le même temps des chants initiatiques qui précèdent une activité

⁴⁶1987 ATLAS LINGUISTIQUE DE L'AFRIQUE CENTRALE. AGENCE DE COOPERATION CULTURELLE ET TECHNIQUE, ÉQUIPE NATIONALE DU CONGO, p.30

de chasse. Dans le cas d'espèce, il y a lieu de citer *mbondo*, *edjengi* et *monina*.

Au risque de nous répéter, il convient de préciser, à en croire les Aka, qu'il n'y a pas chez eux, de chants (danses y comprises) spécifiés. Tous les chants répertoriés sont plurifonctionnels dans la mesure où ils sont exécutés à toutes les occasions ou cérémonies, quelles qu'elles soient.

Conclusion

La musique, production des sons par les instruments et la voix humaine, le tout harmonieusement coordonné, est le propre de tout un peuple ou toute une civilisation.

Au demeurant, la musique est un fait de divertissement. Elle permet au groupe qui l'exécute de s'exprimer physiquement et intellectuellement par la mise en action du corps et de l'esprit.

Qui plus est, elle (la musique), par ses composantes instrumentaliste et vocaliste a pour rôle de transmettre les valeurs éthiques, esthétiques, historiques ou religieuses fondatrices d'une culture, pour assurer la cohésion sociale tout en favorisant la créativité des musiciens et celles des facteurs d'instruments qui témoignent concrètement de l'extraordinaire invention des hommes en matière d'acoustique musicale⁴⁷

D'autre part, au plan historique et au regard des rapports souvent conflictuels entre dominants et dominés dans nombre des sociétés, la musique est apparue comme un élément thérapeutique pour les peuples dominés. Elle a permis à ces

⁴⁷ DOURNON, Geneviève : 1996 Guide pour la collecte des musiques et instruments traditionnels. Paris, UNESCO, p. 135

derniers de transcender leurs douleurs et leurs mélancolies ; les cas du Blues, du Jazz, du Reggae, du négro-spiritual, etc. Les pygmées Aka et leurs congénères ont certes intégré ce dernier aspect, considérant ainsi la musique, en partie, comme une thérapie quand on voit comment ils vivent quotidiennement dans la maltraitance et le manque de considération en tant qu'humains, que leur affichent leurs « maîtres » bantou.

Cela dit, les pygmées Aka d'Enyellé y compris ceux de Dongou, nous ont convaincus de leur expertise en savoir musical.

Relevant d'une société à tradition orale, donc n'utilisant pas l'écriture pour la transcription des notes musicales, ils n'ont pas de répertoire écrit. Mais tout est mémorisé. Ainsi nous rappelaient-ils les différents morceaux à exécuter et leurs titres, par ordre, jusqu'à épuisement du répertoire. Seize chansons et danses (la liste n'est peut-être pas exhaustive) ont pu donc figurer dans notre registre.

Il convient de retenir, au final, que pour les pygmées et autres peuples, en Afrique, la musique est indispensable à l'équilibre et à l'harmonie entre individus, elle concourt au maintien de la cohésion et de l'identité communautaire⁴⁸.

Références bibliographiques

AROM, Sima : 1998 in Les dernières tribus, sous la direction de J.F Held. Flammarion/L'événement du jeudi.

BAHUCHET, Serge : 1985 Les pygmées Aka et la forêt centrafricaine : ethnologie écologique, SELAF, Paris, 638p.

BALLIF, Noël : 1992 Les pygmées de la grande forêt, Éd. L'Harmattan, Paris

⁴⁸<http://ethnomusicologie.revues.org/1672>, consulté le 8/11/2012, p.3/5

BLACKING, John : 1980 Le sens musical. Éd. Minuit, Paris
BRANDILY, Monique : 1997 Introduction aux musiques africaines. Cité de la Musique ; Arles : Actes Sud, Paris
DAGRI, Paul : 2010 Introduction à la musicologie. Éd. Emran, Abidjan
DOURNON, Geneviève : 1996 Guide pour la collecte des musiques et instruments traditionnels. UNESCO, Paris
FURNISS, Suzanne : 1993 « Le système pentatonique de la musique des Pygmées Aka (Centrafrique) » (Thèse de doctorat de l'Université Sorbonne nouvelle) in Journal des Africanistes, 63 (2) p. 133-137
HOWARD, WALTER et AUBRAS, IRMGARD : 1963 Musique et culture. PUF, Paris

Koffi Célestin YAO

LE NOIR ET SON IMAGE

Introduction

Nos questionnements autour du sujet central du noir et son image sont partis de nos productions plastiques en vue de l'exposition « Réminiscence Iconographique » que nous avons organisée du 14 janvier au 8 février 2009 à l'hôtel de ville de Saint-Louis en France. Autour de cette exposition nous avons présenté une série de réalisations, de portraits, d'images historiques et d'actions-performances qui incitent à percevoir autrement le sujet du noir, une certaine esthétique du noir ou de la peau noire, en tous les cas une forte imagerie du sujet de notre action plastique en rapport avec la race dite noire. Le noir peut être vu comme un concept, comme une notion d'engagement ou une idéologie véhiculée politiquement ou socialement, etc., désignant de manière générique, symbolique ou prosaïque le sujet mélanoderme originaire d'Afrique subsaharienne, d'Asie du Sud et d'Océanie. Pour situer l'angle de notre pensée véhiculée ici, il est à préciser que nous n'allons pas analyser directement l'exposition « Réminiscence Iconographique », mais la thématique sous-jacente. Quand nous indexons la problématique du *noir et son image*⁴⁹ ou des noirs et leurs

⁴⁹Étant entendu qu'une image est une représentation visuelle voire mentale de quelque chose (objet, être vivant et/ou concept). Elle peut être naturelle (ombre, reflet) ou artificielle (peinture, photographie), visuelle ou non, tangible ou conceptuelle (métaphore), elle peut entretenir un rapport de ressemblance directe avec son modèle ou au contraire y être liée par un rapport plus symbolique.

images, au sens étymologique, et au sens des différents « reflets » et des racines séculaires, nous voulons mettre l'accent sur la pluralité et la grande étendue sémantique contenue dans une telle expression ou dans de telles expressions.

Au-delà de la forme réductrice et condensée de notre thématique « le noir et son image », indexer le noir et son image ou le noir et ses images (bien entendu, le noir n'a pas qu'une seule image) revient à parler du Noir. Nous parlerons donc du noir de façon globale, au-delà même de l'image spéculaire et de ce à quoi il renvoie automatiquement.

Notre étude prend en compte trois aspects de la question.

Le premier concernera fondamentalement la question posée de l'identité du noir au sens strict du terme ainsi que de ses différents renvois. Elle posera les enjeux et centres d'intérêt tout en limitant le champ analytique.

Le deuxième aspect se subdivise en deux parties.

La première partie étudiera la question du noir et de son autoreprésentation. Elle évoquera les manières dont le noir se perçoit lui-même à travers son art. Également, comment il se perçoit au gré des caractéristiques singulières et particulières le définissant et ciblant une classification des peuples et des pays, en rapport avec une certaine pigmentation de la peau plus ou moins forte ou l'idée de la pigmentation elle-même sectorisée et valorisée par la géographie des nations modernes et contemporaines que ne le seraient hypothétiquement les nations traditionnelles. La seconde partie étudiera l'image du noir et son apparition majestueuse dans l'art et l'imagerie occidentale. La troisième partie est une sous-section de la seconde et elle s'attellera à démontrer et à démonter le mécanisme de la perception du noir et de l'image véhiculée de lui au travers du regard de l'autre ou plus exactement du regard du blanc à l'époque moderne. Cette fois, elle s'accentuera sur des figurations triviales partant de la chosification à la caricaturisation parfois naïve ;

in fine à ce qui peut s'apparenter sinon à une opération de déconstruction de l'image du noir à travers un prisme volontairement déformant et une vision partielle et profane, au demeurant à une opération de dénigrement, de sape et de sabotage de l'image majestueuse du noir, sans doute pour mieux le posséder, le dominer ou l'assujettir de façon définitive.

L'identité du noir

Qu'est-ce qu'un noir, de la perception philosophique à la perception populaire, voire ordinaire ? Qu'est-ce qu'un noir aux yeux du noir lui-même et aux yeux des autres ? Qu'est-ce que l'être devenu du noir à travers le temps et l'espace ? Nous pourrions à juste titre, parler d'une sémiologie du corps dans le sens où celui-ci possède ses signes et ses caractéristiques propres au sein d'une société, c'est-à-dire l'image ou les images du corps noir – et des signes propres attachés à l'indexation (le fait de reconnaître un corps dit noir parmi tant d'autres corps). En indexant un corps, nous lui conférons de la valeur et la valeur prend sens dans la nomination même du phénomène corporel comme catégorie et dans son acceptation ou son intégration psychologique et intellectuelle par autrui. Pour Merleau-Ponty « nommer un objet, c'est s'arracher à ce qu'il a d'individuel et d'unique pour voir en lui le représentant d'une essence et d'une catégorie » (Merleau-Ponty 2008 : 215)

Au-delà du caractère propre d'un corps et de la classification qu'il subit systématiquement, l'on peut dire que la phénoménologie de la perception du corps dans sa noirceur et la voyance mélanodermique au sens de la pigmentation excessive de la peau, régionale ou généralisée, ne suffisent plus pour signifier la nature d'un corps ou d'un être. La voyance mélanodermique ne suffit plus, car l'on peut être de teint noir sans être noir ou considéré comme un noir, c'est-à-

dire comme un nègre. L'on peut être déguisé en noir, au sens de John Howard Griffin (Dans la peau d'un Noir). L'on peut être malade. L'on peut être par exemple être Indien, arabe, indonésien, polynésien, aborigène, etc., et être de peau noire. À ce stade, l'on pourra remettre en cause la thèse de Frantz Fanon, quand il dit que « le Noir est un homme noir ; c'est-à-dire qu'à la faveur d'une série d'aberrations affectives, il s'est établi au sein d'un univers d'où il faudra bien le sortir » (Fanon 1952 : 6). La thèse de Fanon n'est pas nouvelle, avant lui Léo Frobénius dans son ouvrage « Und Africa sprach (Et l'Afrique parla) » nous dit également que le noir c'est le « Schwarze Haut, schwarzes Herz » c'est-à-dire « une âme noire dans un corps noir » (Kasse 1981 : 52-55). Si nous savons ce qu'est un corps noir, il nous revient de chercher à savoir ce qu'est une âme noire. Pour Augustin (Aurelius Augustinus), évêque africain 354, il est une illusion fantasmatique ou démoniaque de ceux qui accordent à l'âme une stature, une couleur, une forme et la conçoivent, sans toujours bien le sentir, comme un corps. Nous pouvons remettre en cause les thèses de Fanon et de Frobénius, dans la mesure où, comme nous l'avons signifié, l'on peut être de teint noir sans être un Noir et que la noirceur de la peau n'est pas un élément exclusif ou propre au noir africain ou subsaharien seul. Il faudrait ajouter à cette noirceur même, d'autres valeurs en rapport avec une certaine idéologie du corps, une certaine histoire du corps, voire une ethnologie ou une sociologie du corps. A contrario, l'on peut être de peau blanche et être de cœur noir, à comprendre la notion de cœur noir au sens positif et non au sens de « vilain » et de diabolique. L'on peut être de peau noire et de cœur blanc, au sens de Franz Fanon dans Peau Noire, Masque Blanc. Au sens de la dépréciation historique attachée au noir, Léo Frobénius l'entendra en filigrane d'une formule politiquement correcte pour son temps, quand pour vanter les mérites d'un précieux collaborateur noir, le sous-officier Bida, il dira à son

endroit : « même noir, il a souvent fait montre de qualité de cœur propre à un Blanc. Sans le faire nécessairement exprès, Frobénius réveille là, certains clichés occidentaux. De fait, il faut noter selon que Jean Devisse « de nombreux écrivains ont glissé plus qu'ailleurs allègrement sur la pente des clichés et des préjugés. Pour Devisse, de l'idée simpliste, mais aisément reçue que la couleur est signe de la mort et donc du péché, on passe aisément très vite à celle plus dangereuse que l'homme de couleur noire est menace, tentation, créature du Diable. Consciemment ou non, un monde d'images et de clichés s'est déposé lentement, des siècles durant, dans l'esprit des occidentaux isolés du monde africain sur les plans physiques et culturels (Devisse 1979 : 37-38).

Si nous considérons par exemple deux entités dites distinctes : (l'entité noire et l'entité blanche). Le sujet noir qui se dépigmente volontairement développe un complexe d'infériorité et se renie, si sa seule motivation est de ressembler au blanc. Pour Ferdinand Ezembe, psychologue à Paris spécialisé dans la psychologie des communautés africaines : « Cette attitude des noires par rapport à la couleur de leur peau, procède d'un profond traumatisme postcolonial. Le blanc, symbolisé par sa carnation, reste inconsciemment un modèle supérieur. Pas étonnant dans ces conditions qu'un teint clair s'inscrive effectivement comme un puissant critère de valeur dans la majeure partie des sociétés africaines. D'ailleurs, ce sont les pays aux passés coloniaux les plus brutaux qui affichent le plus une attirance pour les peaux claires » (Ezembe 2009).

Selon Frantz Fanon, il y a un complexe d'infériorité marqué par une "épidermisation" de cette infériorité même (Fanon 1952 : 8). Il existe un facteur aléatoire lié au concept même de la peau. De fait, être noir ou se dire noir peut être pur concept et allant de soi ; être noir c'est un choix ou son acceptation tacite. À cet effet, dans une étude consacrée à l'image du noir dans l'art occidental, Jean Marie Cortès, nous

parle en effet du « concept de Noir » dans le sens où pour lui ce concept-là ne dépasse guère la pigmentation cutanée.

L'on peut se demander, quelle est la part du noir entre l'élément culturel, éducatif, purement intellectuel et l'élément physique visible ? Le noir est-il celui qui a seulement la peau visiblement noire ? Peut-on dire que le Noir au-delà du fait qu'il soit « un homme noir » au sens de Fanon, doit être définitivement né en Afrique, d'origine africaine ou d'ascendance africaine ? Comment justifier le cas des peuples africains-américains fortement métissés aux races blanches, jaunes et rouge et qui revendiquent de façon exclusive leur appartenance à la race noire, autrement que par le caractère aléatoire des schèmes de définition et de représentation des groupes raciaux ? L'individu décide donc de ce qu'il est lui-même et des différents éléments de son identification. En cela, pour Amin Maalouf « en tout homme se rencontrent des appartenances multiples qui s'opposent parfois entre elles et le contraignent à des choix déchirants. Pour certains, la chose est évidente au premier coup d'œil ; pour d'autres, il faut faire l'effort d'y regarder de plus près » (Maalouf 1998 : 11). Certes il y a une persistance d'hybridation au niveau des sociétés humaines et des Hommes, mais celle-ci ne saurait, de toute évidence, faire valoir ses droits dans une société où artificiellement les personnes sont « *constamment mises en demeure de choisir leur camp, sommées de réintégrer les rangs de leur tribu* » (Maalouf 1998 : 11).

Peut-on réellement réintégrer les tribus originelles dans l'ignorance totale des souillures intemporelles ? De ce point de vue, il est nécessaire d'observer que dans les éléments d'identification durable de soi en un lieu précis du monde, nous pouvons citer une étude faite par Marcel Détiéne au sujet de l'autochtonie. Détiéne met en effet, en avant la question des bons autochtones, le sentiment national et surtout les impuretés hors d'âge, etc. Nous retenons chez Détiéne que « les souillures ne voyagent pas seulement dans

l'espace, elles se diffusent aussi dans le temps. Certaines, les plus graves, peuvent contaminer plusieurs générations, infecter une lignée entière. Ce sont les impuretés nourries par ce que toute une tradition archaïque appelle les "ressentiments anciens" les palaiia ménimata ». (Detienne 2003 : 102-103)

Si nous indexons la question des souillures intemporelles, c'est pour mieux mettre en avant le fait du défaut congénital attaché à certaines cultures dont nature peut être définitivement remise en cause par les fondations et les bases inhérentes à ces mêmes cultures.

À partir de quand existe-t-il de façon générale chez le sujet noir une conscience objective de son image et le champ global d'application de celle-ci, ainsi que l'idée d'une différence de cette image d'avec celles des autres ? À partir de quand existe-t-il la conscience de race noire chez le noir ? Nous savons qu'au sein des tribus africaines existaient et existent des visions spéculaires de soi véhiculées par et dans les arts et les pièces fabriquées. Nous savons également que d'une tribu africaine à l'autre les formes varient et qu'il n'y a pas d'uniformité culturelle et cultuelle. Dans le cadre des nations dites modernes, ce constat est également valable, à considérer qu'une nation elle-même véhicule l'idée ou le résultat d'un ensemble de valeurs communes.

Nous savons que ce n'est pas toujours le cas, certaines nations étant fortement divisées entre diverses composantes raciales, religieuses, ethniques, etc. C'est dire qu'au sein même des civilisations dites africaines noires, il y a une diversité et d'énormes divergences pour ce qui concerne les visions iconographiques, d'une région à l'autre.

À partir de quand, les Africains noirs ont-ils décidé de forger leurs images réelles (les images d'eux-mêmes) sur la base de traits communs et de lieux précis au détriment de certains autres peuples qui leurs sont voisins et ressemblants ? Les éléments du choix sont-ils aléatoires ou à relativiser ? Est-ce

un choix motivé par la situation géographique ou politique ? Nous pouvons affirmer que ce choix ne peut être motivé par la question de l'appartenance raciale commune, car l'avons-nous vu, cette appartenance même ne forge pas la race et ses spécificités. Ainsi avons-nous pu déduire que l'on peut être blanc de peau et être considéré comme noir. L'on peut être issu d'une mixité raciale ou biologique et être assimilé à la race noire seule. Si nous mentionnons les langues, les langages, les codes qui nous sont inhérents, etc., au nombre des signes de notre visibilité corporelle ou de notre visibilité au monde, de notre appartenance assimilatrice obligatoire et identificatrice à un pays ou à un continent, soulignons que l'appartenance au pays et au continent, renvoie alors l'individu à sa dimension anthropologique.

Une anthropologie sociale et culturelle ancienne plutôt que moderne et contemporaine ne tenant ni compte des migrations, des chiasmes, des entrelacs, de la « collaboration des cultures » au sens de Claude Lévi-Strauss. « (...) des cultures sont (...) parvenues à réaliser les formes d'histoire les plus cumulatives. Ces formes extrêmes n'ont jamais été le fait de cultures isolées, mais bien de cultures combinant, volontairement ou involontairement, leurs jeux respectifs et réalisant par des moyens variés (migrations, emprunts, échanges commerciaux, guerres) ces coalitions... » (Lévi-Strauss 1987 : 69-70) L'on peut également nommer les étapes modernes et contemporaines en terme d'anthropologie philosophique. Une anthropologie philosophique vue sous l'angle kantienne dans la mesure où elle fait l'étude de la « connaissance pragmatique de ce que l'homme, en tant qu'être de libre arbitre, fait ou peut ou doit faire de lui-même ». En Afrique du Sud par exemple, une certaine politique a voulu que l'individu choisisse à l'intérieur d'un corpus donné, qui il est, en rapport avec la race de laquelle il se sent proche ou assimilé. L'anthropologie sociale et culturelle classique tiendra compte uniquement des notions

de matrices fondatrices du peuple le plus ancien et le plus autochtone en tenant compte des origines ou des jeux d'origines. Nous pouvons également percevoir cette convention ancienne, ce contrat social ou racial, à travers l'élément plus que fondateur de l'extrait de naissance ou de la carte d'identité, mais nullement déterminant a priori, de nos jours, de la race de l'individu vivant au sein de la société dans la mesure où ce dernier est amené à choisir dans une somme de notions pouvant s'avérer vagues, floues et insuffisamment déterminées ou relatives. L'on peut dès lors être français sans être blanc et ivoirien sans être noir, etc. Aujourd'hui, certains schèmes anciens sont largement dépassés. Si nous répertorions les langues, les langages et les codes qui nous sont inhérents, au nombre de notre appartenance au monde, l'on pourrait dire aujourd'hui que sur terre existe et c'est fondé, une race dite noire ou conceptualisée dans un « package idéologique » tout en possédant ses propres caractéristiques, autrement dit, elle n'existerait pas et ne se différencierait aucunement d'une autre. La pluralité évoquée plus haut (au moment où nous indexions la question du noir et de ses images en lieu et place du noir et de son image) concernera notamment, les champs d'indexations, les objets spécifiques et situationnels, les lieux de fondements et d'exemplifications des schèmes, plutôt que de voir cette problématique même, au sens strict d'une assertion singulière et bornée qui identifierait définitivement une donnée précise de la nature humaine ou de la *condition humaine noire*, si nous empruntons cette notion à André Malraux. Cette notion indexera aussi bien le contenu sémantique des notions de « *noir et son image* » que celui des « *noirs et leurs images* ».

Il est important de situer ce contenu ou ces contenus afin de dégager d'emblée les horizons de la pensée analytique en couvrant larges plutôt que de nous borner à une notion singulière pouvant être vue comme un déterminisme. Nous

pouvons affirmer, dans ce cadre strict qu'il faudrait éviter d'attacher à un groupe déterminé, une et seulement une certaine image spéculaire non évolutive dans le concept des représentations humaines figées dans l'espace et le temps - dans la saisie des éléments représentatifs d'un groupe humain, vus comme ensemble de valeurs exclusives et fondatrices d'une certaine idée et d'une certaine identité et in fine comme entité raciale distincte des autres races et des univers possibles.

Le noir et l'auto-représentation

Autour de la question de l'autoreprésentation, nous pouvons remarquer que toutes les formes de représentations plastiques ont été explorées en Afrique noire sans exclusive d'une forme, d'un style ou d'une particularité artistique que les peuples noirs ne connaîtraient pas ou dans laquelle ils se seraient montrés des capacités lacunaires. L'idée véhiculée des artistes et des artisans noirs africains étaient qu'ils abordaient les formes plastiques loin des objectivations du corps, soit dans des symbolisations sculpturales (ce qui tout de même et malgré le dénigrement des exégètes occidentaux est positif en soi), soit dans une traduction enfantine générale de la forme par le « noir-naturkind » enfant de la nature⁵⁰ (ce

⁵⁰Selon Léo Frobenius, les noirs ont grandi avec la nature. C'est pour cette raison aussi qu'ils ne connaissent rien du bonheur suprême des hommes nordiques, de l'amour et de la fidélité, de la véritable homogénéité. Autrement ils auraient su mieux approfondir leurs valeurs religieuses, les auraient défendues, se seraient battus pour elles. Ils se les sont laissés interdire et voler. N'importe quel missionnaire peut venir et brûler leur divinité nationale. Ils renoncent sans combattre, la considération dont jouit une race vient selon Frobenius de sa capacité à résister et à conserver ses biens spirituels. La non-survivance de ces biens est un signe évident que le « Noir-Naturkind » est un être de renoncement.

qui en soi est une injure portée au talent des noirs et leur capacité à pouvoir et savoir représenter selon les canons grecs). Avant d'aborder des formes artistiques précises en rapport avec les formes représentatives et imagières, situons les horizons de la pensée.

La notion de progrès, l'avons-nous évoquée avec Frantz Fanon sur la question de développement économique. Dans le jugement des Occidentaux d'alors, le progrès justement se définit dans l'ordre de la technique. Il s'agit cette fois du développement de la technique. Pour Jean Laude, « la technique fut immédiatement appliquée dans l'ordre des mœurs, de la vie sociale et des arts ». Le progrès technique, nous rapporte Jean Laude, sera considéré comme étant à l'origine du progrès moral, du développement des « beaux-arts » et des « belles-lettres ». De fait « les civilisations non européennes sont classées selon leur indice de technicité [...] ». L'idée directrice est constante : une carence dans un domaine affecte tous les autres domaines ; l'infériorité technique d'une civilisation implique son infériorité artistique. Pour Jean Laude, ni la science, ni la philosophie ne songent à mettre en doute l'égal développement de toutes les activités humaines, au sein d'une même société. C'est d'abord en des termes hérités de Léonard de Vinci que le problème est posé. La hiérarchie des arts s'harmonise avec le niveau des civilisations qui les pratiquent : la peinture est considérée comme le premier des arts et les Noirs qui se limitent à la sculpture sont nécessairement des artistes dits inférieurs. En 1846 Charles, Baudelaire (qui deux ans plus tard, reviendra d'ailleurs sur son jugement) écrit que « *la sculpture est un art des Caraïbes* » (par analogie il faudrait y voir le peuple noir). Baudelaire suivait ainsi le muséographe Edme François Jomard qui affirmait que la peinture est l'art des peuples « *déjà avancés en civilisation* ».

Plus tard, la découverte des grottes à peintures devait définitivement ruiner la théorie – mais non le principe qui la

gouvernait » (Laude 1966 : 29).

Dans ce sens, il faudrait plus voir l'évolution de l'image du noir chez autrui, non pas au sens de la reconsidération de la représentation des figures « portraits » (sculptures ou peinture) dans une approche représentative ou auto représentative, mais perçue au sens d'une approche épistémologique abordant le fait même de l'évolution positive et objective de l'image du créateur Noir et du monde noir dans son ensemble aux yeux des occidentaux. Cependant, les occidentaux seront et doivent être vus ici, non pas comme des cautions justes et des modérateurs ou des arbitres impartiaux, dans l'évaluation des arts des communautés noires et dans ce qui doit être considéré comme de la bonne création ou de la mauvaise création, mais surtout il s'agira d'un rétablissement et d'une actualisation équilibrés des faits. Par ailleurs, l'Occident n'a pas à fixer les canons esthétiques et les règles de la création tout en imposant la direction à suivre aux autres. Dans l'objet de l'autoreprésentation, l'image du noir est véhiculée à travers une pluralité de supports mis à la disposition du créateur noir, allant du plus riche support (or, bronze, laiton, cuivre) au plus modeste (bois, fer, argile, terre). Au-delà des impératifs culturels, sacrés, usuels, décoratifs artistiques, etc., du moment, les représentations du noir ont une approche plurielle de leur sujet. Sans limitation de périodes, elles vont de la symbolisation à la symbolisation extrême, à la combinaison des formes tantôt anthropomorphes, tantôt anthropozoomorphes, comme l'on peut le percevoir dans la statuaire noire. Sans qu'il ne s'agisse d'une étude nécessairement comparative qui tendrait à donner de la valeur et du sens (qu'il faudrait d'ailleurs éviter dans la mesure où nos formes sont autonomes et figées dans leurs éternités représentatives et canons propres), ces différentes formes africaines n'accusent aucun complexe vis-à-vis des propositions plastiques dites réalistes, hyperréalistes ou

surréalistes des périodes modernes et contemporaines occidentales. Ces notions que nous venons d'indiquer : (réalismes, hyperréalismes, surréalismes) sont certes des styles, des traitements particuliers, mais elles sont avant tout des approches distinctives contenues dans une philosophie bien occidentale qui n'a pas lieu d'être ici, en tous les cas, de façon définitive. Les figures représentatives du noir dans leur milieu et dans leur contexte d'usage n'ont pas à trouver leur objectivation dans la langue des autres, car les langages autres les expriment que de manière très partielle et partielle, quand l'interprétation est faite de manière unilatérale et avec des éléments limités. Parfois même, elle ne les exprime pas, elle les condamne à mort dans l'inexpression, dans la fausse interprétation, dans la transposition de pedigree non correspondant. Dès lors une œuvre peut mourir effectivement dans l'anonymat de son origine et de son auteur comme fond de musée dans des scénarii qui ne lui conviennent évidemment pas. En cela nous pouvons dire que la forme-objet en Afrique est d'abord vie avant d'être matière, sans dévaluer ses autres dimensions. À l'ère où la performance et les arts éphémères sont érigés comme des formes majeures de l'art moderne, contemporain et postmoderne, tous trois cumulés – nous pouvons croire que l'usage ou la fonctionnalité d'un masque et d'une statuette ou d'une pièce quelconque n'enlève en rien à sa singularité plastique même dans le culte qu'il honore, mais il participe dans la performance ou dans l'installation dont il est un élément matière et une pièce maîtresse. Le culte rendu à un être de l'au-delà, installé sur un autel dans un recoin de la maison est une installation et la prière ou le sacrifice en est le concept. Le mode de présentation de l'œuvre, le concept sous-jacent à sa monstration, la durée et le mode de conservation ne comptent plus. Aujourd'hui, nous savons que dans l'art toutes les démarches sont possibles sans exclusives et sans règles de légitimation absolue. Dans un tel cadre, le mode opératoire

dans les différentes postures adoptées alors, dans la monstration des objets africains peut être perçu comme une forme anticipative de l'art tel qu'il se fait aujourd'hui et se fera peut-être demain. Nous étions donc en avance, non seulement dans la représentation de nous-mêmes comme nous allons le voir brièvement dans l'exemplification, mais nous étions également en avance sans faire preuve d'un afro-centrisme béat, dans les manières dont nous voulions que ces représentations de nous-mêmes s'affichent à nous et structurent nos mémoires collectives. Aujourd'hui, nous savons qu'en art on vit l'objet, on touche la pièce, on l'utilise, on la manipule, même dans sa forme finale. Au niveau de l'exemplification, nous avons souligné que les représentations du noir empruntaient une pluralité de styles.

L'esthétique symboliste

Au niveau de la forme, nous avons la symbolisation stylistique. Les formes ici dépeignent une disposition particulière du corps, l'on reconnaît certes le corps représenté, mais il n'est pas seul, il est façonné dans et par l'imaginaire de son concepteur qui bien entendu peut emprunter dans les formes culturelles et culturelles ambiantes ou les inventer purement. Quand le corps humain est représenté dans sa totalité, l'on parlera d'anthropomorphisme, quand il est partiellement représenté et complété par d'autres éléments empruntés par exemple aux animaux, dans une majorité des cas, l'on parlera d'anthropozoomorphisme. Quand il est mis en avant une conception plastique empruntant ses formes au monde animal dans sa totalité, l'on parlera de zoomorphisme. Nous pouvons citer entre autres propositions entrant dans la symbolisation esthétique : les statuettes présentant l'esthétique des conjoints mystiques montrant le corps idéalisé du conjoint de l'au-delà. La statuette (blolo bla et blolo bian) des baoulés montre la

perfection féminine dans la culture baoulé, avec toutes les subtiles inflexions de la vie : courbes gracieuses, chevelure soigneusement tressée, fines scarifications, peau luisante, seins menus de jeune fille. La diminution des membres inférieurs, aux mollets cambrés et musclés de femme qui travaille dans les champs, s'accompagne d'une légère flexion qui introduit le mouvement dans l'immobilité. Les bras collés au corps se rejoignent près du nombril afin de marquer plus clairement le lien charnel (bla yolè ngwan yama) « la femme tient la corde de la vie » : ce qui met l'accent sur l'importance du lignage. Nous pouvons citer également la symbolisation esthétique des esprits chez les WAN, Yohouré, Mona, Baoulé. En principe, les esprits de la nature sont hideux, difformes, bossus, velus, avec des cheveux sales qui descendent jusqu'aux chevilles, etc. Par contre, on ne verra pas les génies des esprits représentés sous ces traits-là. A priori néfastes, ils sont bénéfiques si on les honore au moyen d'œuvres d'art, par lesquelles ils s'extraient de leur milieu sauvage pour être captés par le talent du sculpteur.

Nous pouvons citer à l'ordre de la symbolisation, les talismans Saos, les têtes scarifiées Sao, l'art des cours des royaumes du Dahomey, l'art des Dan, l'art des Sénoufo, l'art des Dogon, l'art des Dioulas de Kong, l'art des Fangs, l'art des Gouro, l'art des Grebo du Libéria, l'art des kota, des Obamba et des Mahongwé du Gabon et du Congo, l'art des Kuba du Congo, l'art des Kwélé du Gabon, l'art des Luba du Congo, l'art des Maou de Côte d'Ivoire, l'art des Mossis, l'art des Pounous du Gabon et du Congo, l'art des Songyé du Congo, l'art des Wans de Côte d'Ivoire, l'art des Tschokwè d'Angola et du Congo, l'art des Wês de Côte d'Ivoire, l'art des Winiamas, des Nouna et des Nounouma du Burkina Faso et du Ghana, l'art des Yohouré de Côte d'Ivoire, etc.

L'esthétique réaliste

Au niveau de l'esthétique réaliste, nous pouvons citer :

L'art du portrait sculpté, qui fut et est une pratique significative en Afrique. Dans les chefferies du Cameroun, le prince fait réaliser son portrait après son intronisation. Chez les Baoulés certains masques sont considérés comme des effigies sculptées en l'honneur de femmes *célèbres pour leur beauté*. Les artistes ne s'efforcent pas d'atteindre une ressemblance absolue, à une identité physique : l'individualité de la représentation n'entraîne pas une représentation systématique de l'individu et le masque répond moins à une volonté de similitude qu'à une transfiguration. Les Fangs du Gabon par exemple interprètent au premier abord les statues de leurs reliquaires comme des « portraits ». Au nombre des formes réalistes, nous citerons les œuvres d'Ifé en pays Yorouba. Chez les Yoroubas, la sacralité du visage royal explique l'existence des têtes en bronze et en argile, souvent de grandeur nature, parfois plus petites, qui servaient de figures commémoratives représentant le défunt et indiquant que même si le roi était mort, son image restait immortelle. Ces têtes d'Ifé offrent un tel réalisme idéalisé de la personne humaine que lors de leur découverte, en 1910, des Européens avaient attribué leur origine à une colonie carthaginoise qui aurait fait souche au Nigeria, comme si des Africains étaient incapables de créer des œuvres d'un style « classique », différent des genres de représentations habituelles en Afrique. À côté des Ifé, nous pouvons citer dans une moindre mesure les Edo du Bénin.

Une esthétique de la finition

L'esthétique de la finesse et de la séduction est manifeste dans la plupart des peuples africains qui accordent un primat à la clarté des lignes, alliées à la souplesse des courbes, à la

finesse du modelé, distinction, élégance, délicatesse des traits qui visent à idéaliser la personne. L'esthétique du « poli ». De nombreuses œuvres sont conçues pour être bichonnées, cajolées, câlinées. Cette esthétique vise à restituer à la sculpture sa double nature : être à la fois visible et tactile, ostensible et charnelle. Le brillant, le doux, le velouté plaisent en Afrique comme en Europe. C'est le cas de la tête des poulies de métier à tisser ou des amulettes qu'on peut caresser à l'occasion de leur usage.

Le noir et son image dans l'imaginaire et l'art occidental

Le noir a fait son apparition dans l'art occidental depuis l'époque médiévale, c'est-à-dire depuis le moyen âge qui est une période comprise entre l'antiquité et les temps modernes. Il est traditionnellement limité par la chute de l'Empire romain d'Occident en 476 et la prise de Constantinople en 1453.

Dans un premier temps, il y eut des allusions faites autour de l'image de l'éthiopien. « La majorité des allusions éthiopiennes se répartit en deux masses : l'une, très générale, rassemble les éléments d'interprétation exégétique ; l'autre plus limitée, constitue une démonologie du Noir »⁵¹.

En occident, les premiers litiges iconographiques se situent autour du personnage de Saint Méнас (IV^e siècle). Certaines ampoules visibles au Musée d'Alexandrie ont conservé de Saint Méнас, trace d'un Noir, d'autres portraits officiels montrent de Méнас un homme blanc. Sur les ampoules qui offrent un type « négroïde », le style (et c'est un trait de caractère à retenir) est dit conventionnel : le profil aux lèvres charnues, la coiffure en coques qui symbolise les cheveux crépus. Sur d'autres ampoules du Musée du Louvre, Saint

⁵¹ L'image du noir dans l'art occidental, office du livre, Fribourg, 1979, p. 9-10.

Ménas apparaît sous les traits d'un Noir, alors que rien ne permet dans les textes de supposer une origine noire ou un rapport quelconque avec la Nubie. In fine, un manuscrit de la British Library contenant en caractères grecs, mais en langue nubienne un texte relatif à saint Menas, probablement de 950-1050, offre une représentation du saint : cavalier dont le manteau vole « au galop flottant », Ménas tient une lance ; sa tête aux cheveux crépus est surmontée de trois couronnes. Compte tenu de la stylisation du graphisme, Ménas est figuré incontestablement comme Noir. Hormi Saint Ménas, dans l'un des plus anciens manuscrits enluminés d'Occident, nous avons le magnifique *Pentateuque* dit d'Ashburnham ou de Tours. L'Afrique et les noirs occupent une large place : des chameliers noirs sont associés à la scène du mariage d'Isaac ; des noirs généralement vêtus de costumes blancs siègent à table parmi les Égyptiens ou s'affairent comme serviteurs dans l'épisode du repas de Joseph avec ses frères. Dieu blanc et Diable sombre.

Sur les icônes d'époque apparaît la figuration du noir sous les traits du diable ou du démon. Il serait donc passionnant d'étudier la couleur foncée attribuée au diable des chrétiens et à ses démons. L'iconographie du haut moyen âge a figuré le diable et ses agents sous des teintes allant de l'ocre foncé au violet, donc sous des couleurs sombres. Ce fait rejoint toutes les allégories des peurs humaines que l'on retrouve dans le passé, aussi loin qu'on remonte, mais il ne s'agit pas de la représentation de diable ou du démon sous les traits d'un noir. Néanmoins, cette symbolique, quelque innocente qu'elle soit de tout jugement défavorable aux Africains, s'inscrit aussi dans la courbe de l'Aethiops pécheur dont la couleur signifie l'adhésion au mal et dans celle de l'adoption du noir en tant qu'homme, comme personnage normal de bourreau. D'ailleurs comme bourreau on remarque que c'est le noir qui flagelle Jésus, c'est lui qui est le bourreau lors du Jugement de Salomon sur la cathédrale de Chartres. Sur la cathédrale de

Rouen, c'est un noir qui est chargé de décapiter Saint-Jean-Baptiste. La noirceur des personnages représentant plus ou moins le démon et le bourreau, véhicule des schémas ambigus qui impressionnent les Occidentaux. Cependant, avec le temps, il semble que le démon ait perdu son caractère explicitement sombre pour revêtir des aspects plus fantastiques au moment où l'Occident a repris contact physiquement avec les noirs. Le noir retrouve ses apparats majestueux après la figure de Saint Menas en la personne de Saint Maurice (romain d'origine Égyptienne). Mais comme d'habitude, la figure de Maurice laisse place au doute sur son appartenance raciale réelle. D'après les récits relatifs à des faits authentiques ou non, Maurice, Candide, Victor, Innocent et leurs Compagnons auraient été martyrisés pour avoir refusé d'abjurer (abandonner solennellement) le christianisme et adorer les dieux de Rome dans une région mal déterminée en Danube et Rhin. Ces officiers ont insisté avant de mourir, sur le fait qu'ils ne refusaient ni l'obéissance à l'empereur ni le respect des ordres militaires, mais que leur conscience leur ordonnait de mourir en victimes plutôt que d'abjurer leur foi. Le fait marquant chez saint Maurice en particulier est que pendant le milieu du XIII^e siècle, une mutation exceptionnelle va faire jour dans le domaine de l'iconographie : l'apparition d'un Maurice Noir. Jusque-là, sans qu'on ne semble jamais s'être posé de problèmes à ce sujet, il a été figuré sous les traits d'un Blanc. En effet vers 1240-1250, le programme de décoration de la cathédrale de Magdebourg dénote une rupture étonnante dans l'iconographie de Maurice : il devient noir. Loin d'être passager, ce changement va être adopté par Magdebourg, Halle, Halberstadt jusqu'au XVI^e siècle, à de rares exceptions près.

Après Saint-Maurice, nous avons d'autres saints noirs et d'autres personnages noirs qui apparaissent dans l'art occidental à l'instar de Saint-Grégoire le Maure, Benoit Le

Maure, la reine de Saba, les armoiries du Grand Khan et de ses vassaux, le prêtre Jean et ses vassaux, le troisième Roi Mage noir, la jambe de l'esclave noir dans le miracle de la jambe noire de Fra Angelico, etc.

Époque moderne et contemporaine

L'image du noir tout le long des siècles a évolué, mais n'a pas changé fondamentalement dans son inspiration parfois dévalorisante à l'ère moderne. Ainsi le message publicitaire en Occident va surfer sur les fantasmes que provoque ou provoquerait le noir. Le message publicitaire va donc surfer sur les valeurs exotiques, en créant des associations d'idées d'un goût souvent inégal ou simplement pour déclencher un sourire aux origines douteuses. Les étiquettes ne varient pas d'un siècle à l'autre. Et le noir représente tantôt l'enfant – tantôt le péché – ou carrément offert à la convoitise. Souvent, le noir apparaît comme la figure de l'insouciance et la joie de vivre. À travers l'image publicitaire, il se dégage nettement aussi l'ancrage du noir dans une certaine animalité comme pour confirmer l'esclavagisme ou la campagne coloniale : puisque le noir n'est pas vu comme un homme, c'est donc un autre qui doit l'élever à l'humanité ou à l'état d'adulte. Parfois, l'on peut dire que ces images sortent même de leur propre cadre publicitaire pour emprunter les sentiers politiques dans des campagnes qui peuvent apparaître comme cyniques ou méchantes - à l'instar d'une affiche figurant Nelson Mandela, les mouches sur le visage.

Conclusion

Nous avons pu voir au cours de cette étude sur la question du noir et son image, tous les attributs attachés au corps du noir bon gré mal gré lui, ainsi que les véhicules des différentes notions auxquelles malgré ses efforts, il ne peut se défaire

avec aisance, comme des condamnations, comme des damnations ; sans doute, parce que l'histoire qui est en cela un témoignage nous indique que ce peuple n'a pas encore trouvé les ressources nécessaires à la meilleure valorisation de son image à travers le temps, celle-ci est donc condamnée à être faite par les autres qui la font effectivement en tenant compte des intérêts en jeu.

Les différentes campagnes (traite, colonisation, expansion économique, pillage des ressources naturelles, etc.) que le monde africain a connues semblent malheureusement la meilleure illustration des avantages que les Occidentaux ont pu directement retirer de la dévalorisation de l'image des Négro-Africains. La négritude a pu adoucir le poids des maux, mais n'a pas pu exorciser le mal qui semblait ainsi fait au niveau de l'image du noir et de son avenir immédiat. Le sous-développement latent ou la crise de progrès et l'incapacité du monde noir à mettre en valeur ses richesses naturelles par son génie est un élément d'aliénation en soi des libertés au profit d'autrui, aliénation des décisions opportunes et la remise en cause des indépendances supposées. Dans cette mesure, ce qui peut être supposé un gain se perd sous le coup des dicta issus d'un endettement qui lie les décisions et nie sinon inverse les priorités. Les Noirs peuvent-ils se refaire une image ? À quoi servirait-elle dans un contexte général où il semble qu'ils ne savent pas dissocier ce qui est bon et bien de ce qui nuit et noircit davantage leur destin ?

Bibliographie

- Détienne, M** (2003) *Comment être Autochtone*, Paris, Seuil.
Devisse, J (1979) *L'image du Noir dans l'art occidental. De la menace démoniaque à l'incarnation de la sainteté*, Vol. II, Paris, Bibliothèque des arts.
Ezembe, F d

Fanon, F (1952) *Peau noire, masque blancs*, Paris, Seuil.
Laude, J (1966) *Les arts de l'Afrique noire*, Paris, Essais.
Lévi-Strauss, C (1987) *Race et histoire*, Mayenne, Folio/Essais.
Maalouf, A (1998) *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset.
Merleau-Ponty, M (2008) *Phénoménologie de la perception*, Mesnil-sur-l'estrée, Gallimard.
Kasse, M (1981) : « *Léo Frobenius et l'image du noir* ». (<http://www.histoire-ucad.org/archives/index.php/remository.html?func=startdown&id=17>). 15 decembre 2009.
Ezembe, F (2009) : « *Le phénomène de la dépigmentation de la peau en Afrique noire* ». http://www.laconscience.com/imprimer.php?id_article=190, 8 novembre 2009.

Alberto RUI

De l'héritage culturel dans l'art contemporain angolais

1. Existe-t-il un « art angolais » ? Quelle est la valeur d'une définition nationale ?
2. Peut-on repérer une continuité entre en art angolais passé et art angolais actuel ? Selon quels critères ?
3. Comment inscrire l'art angolais actuel dans l'ensemble « art contemporain » international ? Selon quels critères :

1- Existe-t-il un « art angolais » ? Quelle est la valeur d'une définition nationale ?

L'Angola dans ses actuelles frontières politiques est un héritage de la colonisation portugaise, ce qui explique, comme pour de nombreux autres pays ex-colonisés, certains découpages aberrants. Ces découpages ne tiennent, la plupart du temps, aucun compte des territoires traditionnels antérieurs. Il s'agit de frontières tracées selon des critères d'intérêts économiques ou stratégiques, si bien que l'Angola d'aujourd'hui est constitué de nombreux groupes sociaux dont certains se trouvent à cheval sur des frontières avec des états limitrophes (comme, pour la France, la langue et la culture catalanes de part et d'autre de la frontière franco-espagnole). C'est le cas de l'art des Tschokwé, qui occupe un espace à cheval entre le nord de l'Angola et le Zaïre. Les

particularités culturelles du Nord au Sud, d'Est en Ouest du pays sont donc assez substantielles. Et la diversité des créations artistiques angolaises apparaît nettement dans les œuvres ci-dessous, qui proviennent des différentes régions de l'Angola.



1- Région de Cabinda - Masque Buko Chigundungo



2- Région de Cabinda - Figure de reliquaire N'kisi



**3- Région de Cuando Kubango (Tschokwé) –
Masque "Pwo de Lunda"**



4- Région de Lunda Sul (Tshokwé) - Masque Ngulu



5- Région de Zaïre – Natte



**6- Région de Lunda-Norte –
Masque Chipepa Matapa- Sombo**



7- Région de Uige - Masque heaume



8- Région de Uige - Masque Kamatzala Nhanu

Mais le poids de l'histoire coloniale ne peut être évacué, et, qu'on le veuille ou non, il a profondément marqué la culture

nationale angolaise, à commencer par la langue officielle, le Portugais. Par ailleurs, la très longue guerre d'indépendance a contribué à forger une identité nationale, et ce, malgré les nombreuses dissensions fratricides qui l'ont jalonnée.

Ainsi, aujourd'hui, on peut parler de culture angolaise à part entière.

En quoi l'art angolais se définit-il par rapport à l'art d'autres pays africains ?

Cela suppose que la culture angolaise soit clairement spécifique et différente de celle de ses voisins. Sans doute le poids de la langue, de la religion, de la culture portugaise sont-ils l'un des constituants de cette culture. Pourrions-nous, au titre de l'histoire, aller jusqu'à dire que certains aspects de la culture angolaise ont davantage d'affinités avec un pays comme le Brésil, à cause précisément du poids de l'histoire coloniale, qu'avec d'autres pays africains non- lusophones ?



9- Brésil (Exposition les Magiciens de la Terre)

Par ailleurs, cette interminable guerre contre le Portugal fasciste a généré un nationalisme culturel, et comme en

pareille situation dans d'autres pays en guerre, des héros traditionnels ont été érigés en symboles d'unité nationale. C'est un peu le cas du personnage mythique Tchibinda Ilunga, figure tutélaire de guerrier, qui pouvait incarner la résistance à un envahisseur despotique et méprisant à l'égard des cultures traditionnelles.



10- Région de Lunda - (Tshokwe) Tchibinda Ilunga

L'indépendance à partir des années 70' a vu la prolifération de nombreuses œuvres littéraires et artistiques, qui ont éclos après les années de plomb comme une renaissance, comme un véritable printemps culturel. Dans le domaine des arts plastiques sont apparus sur le devant de la scène des artistes

qui, pour la plupart, avaient effectué leurs études en Europe, et revenaient porteurs d'un nouvel espoir pour le pays. Leur expression artistique était marquée par une idéologie nationale, mais également par des formes stylistiques clairement héritées d'Europe.





11, 12, 13, 14- Viteix

On voit ici un travail de composition très proche de celui du franco-hollandais Pierre Alechinsky par exemple, dans la mise en page constituée de petits cadres encadrant le grand cadre central.



15 Pierre Alechinsky, La jeune fille et la mort, 1965

Les stylisations des personnages sont de la même veine artistique que celles des artistes français d'après-guerre. Vitex, bien que sincèrement angolais, est complètement identifiable à sa formation portugaise (au temps colonial) puis française, où il a découvert un art davantage émancipé, moins académique, plus libre dans les tons, les compositions, nourries des avant-gardes antérieures comme le surréalisme, le cubisme et autres. N'oublions pas que les écoles d'art au temps colonial véhiculaient un enseignement archaïque, académique au plus mauvais sens du terme, et complètement hostile au renouveau qui avait surgi par ailleurs en Europe. Il était logique que les artistes de la génération de Vitex aillent chercher en France des modèles d'émancipation culturelle, comme d'autres artistes colonisés de la même époque ont pu le faire aussi (Wilfredo Lam, artiste cubain, compagnon de Picasso).

Une autre question mérite également d'être posée : les artistes angolais sont-ils ceux qui vivent et travaillent aujourd'hui en Angola, ou bien les artistes nés en Angola qui travaillent actuellement ailleurs ? On voit bien ici que la question est plus complexe qu'il n'y paraît (Picasso, de nationalité espagnole, a passé la majeure partie de sa vie en France. Est-il un artiste français ou espagnol ? La question présente-t-elle un réel intérêt ?)

Concernant l'Angola, pays qui a connu beaucoup de bouleversements et l'exode d'une partie de sa jeunesse durant la guerre, la question se pose néanmoins. Mais nous étudierons ici aussi bien des artistes résidant en Angola que d'autres qui vivent hors du pays.

Par ailleurs, nous ne nous intéresserons qu'à des artistes dont le travail plastique est clairement moderne, et qui connaissent une relative visibilité internationale.

Ceci exclut d'une part les artistes dont le travail se calque sur des modèles folkloristes sans intérêt ici, et d'autre part ceux dont le travail, même s'il est de qualité, n'a pas encore pu franchir les frontières nationales.

2- Peut-on repérer une continuité entre art angolais passé et art angolais actuel ? Selon quels critères ?

Il est difficile de repérer une continuité formelle, pour une raison bien simple : entre la période précoloniale et la période postcoloniale, il s'est passé plusieurs siècles. Rappelons que la colonisation a commencé très tôt et que, même si elle n'a longtemps concerné que les côtes et quelques ports, elle a profondément bouleversé les cultures locales. La situation qui s'est installée pourrait être schématisée de la manière suivante : une influence portugaise importante dans les villes, et une relative stagnation des cultures traditionnelles, qui se sont trouvées plus ou moins étouffées ou reléguées dans des

zones plus inaccessibles du territoire national. Par ailleurs, la commande portugaise a généré un art certes raffiné, mais asservi, un art produit par des Angolais, avec des matériaux de l'Afrique (ivoire, bois), mais selon des critères européens. Ces objets sont aujourd'hui dans de nombreux musées d'Europe.





16, 17- Art colonial précieux : salières en ivoire gravé, XVème s. Commande portugaise

Et puis, la colonisation a aussi généré un art que l'on pourrait qualifier de « folkloriste », de la même veine que dans les autres pays africains colonisés : une imagerie simpliste faite de palmiers, cocotiers, crocodiles et femmes en boubous, caricature qui correspondait à l'idée que se faisaient les colons de la culture africaine.



18- Art colonial folkloriste : peinture naïve sur tissus (guerriers)



19- Statuette actuelle, de ce qu'on appelle par dédain « art d'aéroport ».

N'oublions pas que la perception que se faisait l'Europe des cultures africaines traditionnelles était profondément méprisante.

Pour mémoire, il aura fallu attendre les années vingt pour que certains artistes européens (Picasso, Matisse, Klee, Ernst etc) s'intéressent à l'art non - occidental. Jusqu'après la Seconde Guerre Mondiale, les œuvres d'art traditionnel africain se trouvaient dans des musées ethnographiques ou d'histoire naturelle, mais en aucun cas dans des musées d'art. Et c'est seulement avec les années 80' que la création d'un département d'arts non - occidentaux a enfin été envisagée au Louvre. Et le musée du Quai Branly, où nous nous trouvons aujourd'hui, a été inauguré en 2006. C'est donc tout récemment que les expressions artistiques de nos pays ont acquis une légitimité pleine et entière dans l'histoire mondiale des arts et des cultures.

Donc, la continuité entre art angolais passé et actuel est assez difficile à identifier, pour les diverses raisons que je viens d'évoquer. Les artistes nés durant la colonisation, quel que fût leur attachement à l'Angola, se sont formés selon des logiques artistiques européennes. De la même manière que les auteurs angolais écrivent en Portugais, les artistes utilisent, peu ou prou, des langages plastiques occidentaux. On ne peut faire machine arrière avec l'histoire.

D'où la question suivante : Comment inscrire l'art angolais actuel dans le contexte général de l'art contemporain international ?

3- Comment inscrire l'art angolais actuel dans le contexte général de l'art international ?

Pour cela, il faut convenir de quelques critères :

A- Pour ce qui est des critères formels : l'art angolais

serait-il reconnaissable parce qu'il emploierait les langages plastiques à la fois actuels, et spécifiquement angolais ?

Nous avons placé dans cette rubrique un certain nombre d'artistes dont les œuvres sont d'un très grand intérêt :



20- Jorge Gumbe - O ovo da serpente,



21- Jorge Gumbe Oferendas para a kianda



22- Jorge Gumbe Sans titre

Chez un **Jorge Gumbe**, on trouve une manière de traiter la matière picturale très actuelle : les couleurs sont grattées,

superposées, regravées. Le geste plastique est vif, nerveux. Les compositions sont travaillées avec des jeux de cadres, de frises, d'alignements et de répétitions. L'artiste utilise également des collages et des assemblages de matériaux composites (photos retravaillées, sable, etc.).

Si l'on doit identifier la part angolaise de ce travail, c'est essentiellement dans les thématiques : on voit des animaux en procession, comme tortues ou zébus, des personnages stylisés qui font penser à des Africains. L'allusion à des contes traditionnels et autres proverbes populaires est évidente. Les titres comme « o ovo da serpente » ou « oferendas » sont eux aussi assez clairement africains.

On peut repérer des composantes analogues, même si elles relèvent de registres assez différents, chez **Barcas Domingos**.





23- 24- Barcas Domingos

Les 2 œuvres montrées ici, bien que d'inspiration assez différente, sont toutes deux très clairement peintes dans des langages de l'art contemporain. Ici aussi c'est essentiellement le critère thématique qui témoigne de leur africanité (boucliers traditionnels d'un côté, homme à peau noire de l'autre).



**25- Franck Ludangi
Sans titre 2006**

Dans le cas de **Franck Ludangi**, on a affaire à un type d'expression qui n'est pas sans évoquer les travaux de l'artiste ivoirien Frédéric Bruly Bouabré : simplification du trait, économie de moyens, recherche de formes poétiques qui empruntent volontiers à un vocabulaire naïf.



26- Frédéric Bruly Bouabré , série Alphabet Bété, 1990-91

Ici, nous pourrions dire que la forme tout autant que les sujets sont très ancrés sur l'Afrique : dans l'œuvre intitulée L'insecte à l'homme, il donne à voir un moustique au centre, occupant tout le format, et dont les ocellations sur les ailes évoquent un possible visage, tandis que tout autour sont représentées des silhouettes humaines ainsi que divers petits animaux et végétaux. Il semble que l'on ait affaire à la question du paludisme endémique, de ce petit moustique, élégant insecte semeur de mort.

Banhouman KAMATE

LA POLITIQUE CULTURELLE DE LA CÔTE D'IVOIRE EN QUESTION

Résumé

La Côte d'Ivoire, depuis son accession à la souveraineté nationale, a entrepris un certain nombre d'actions sur le plan culturel et artistique, sans que celles-ci ne soient inscrites dans le cadre d'une politique parfaitement planifiée, rigoureusement orchestrée et soigneusement exécutée. Cette absence de politique culturelle a été longtemps décriée par des politiciens et des intellectuels qui n'hésitaient à dire que la culture est considérée par les pouvoirs publics comme la cinquième roue de la charrette du développement.

Ainsi, comme ayant pris enfin toute la mesure de l'importance d'une politique au sens que lui confère Jacques Charpentreau de « *conduite calculée (aux fins) d'arriver à un but particulier* », le gouvernement ivoirien a élaboré en 2007 un projet de politique culturelle nationale devant soutenir l'émergence d'un Ivoirien de type nouveau et permettre au pays de connaître un développement durable et intégré.

En attendant son adoption par les parlementaires, il m'a semblé opportun d'analyser ce projet de politique culturelle nationale, sous le prisme des recommandations de l'Observatoire des Politiques Culturelles en Afrique (OCPA), afin d'y apporter ma modeste contribution critique...

Mots clés : politique culturelle, ivoirien nouveau, développement durable, OCPA.

ABSTRACT

Since achieving national sovereignty, Côte d'Ivoire has undertaken a number of actions in the cultural and artistic field without framing them inside a thoroughly planned, rigorously orchestrated, and carefully carried out policy. This lack of cultural policy has often been criticized by politicians and intellectuals who would readily blame the government for supposedly regarding culture as the fifth wheel of the development coach.

Thus, having realized the importance of a policy in the sense put forth by Jacques Charpentreau, that is "a behaviour calculated (with the aim of) achieving a particular goal", the Ivorian government prepared in 2007 a national cultural policy draft intended for fostering the emergence of new type of Ivorian and enabling the country to experience a sustainable and integrated development.

Before the draft is adopted, it seems appropriate to analyze this national cultural policy draft, bearing in mind the recommendations of the Observatory of Cultural Policies in Africa (OCPA), in order to make my modest contribution.

Key words : cultural policy, new type of Ivorian, sustainable development, OCPA.

Introduction

En Côte d'Ivoire, pays d'Afrique occidentale aux multiples facettes culturelles, la place des arts et de la culture dans le processus de développement global a toujours constitué une préoccupation majeure pour des intellectuels, des artistes et quelques fois des politiques. Par rapport à la mondialisation et à ses effets dévastateurs pour les cultures des pays du tiers-monde, les efforts des créateurs d'art et de pensée, en vue de

sauver les cultures locales d'un naufrage imminent, semblent vains ; du fait, entre autres raisons, de l'absence d'une véritable politique culturelle nationale. Les cris de détresse et les appels au secours n'ont pas toujours été entendus de bonnes oreilles si et tant bien qu'il est grand dans les esprits critiques le sentiment que les arts et la culture constituent, pour les pouvoirs publics, la cinquième roue de la charrette du développement.

S'intéressant à la question, Bernard Zadi Zaourou faisait le constat suivant : « *Depuis le 24 juillet 1974, date de la création du Secrétariat d'État chargé des Affaires culturelles, qui s'est transformé en actuel Ministère de la Culture et de la Francophonie, le vaste et si précieux secteur de la culture n'a jamais eu, de manière significative, le soutien politique, matériel et financier de la part de l'État ivoirien. Conséquence : une existence épileptique marquée par des convulsions périodiques.* »⁵²

En réponse, les dirigeants du pays, notamment ceux du Ministère de la Culture, ont initié un document-cadre intitulé *Projet de Politique culturelle Nationale de la Côte d'Ivoire*, assorti d'un projet de loi d'orientation portant politique culturelle nationale pour un développement intégré et durable.

En prenant en compte la critique majeure d'absence d'un document de politique culturelle nationale, à la fois systématique et prospectif, ce texte de loi, bien que n'ayant pas encore été adopté par l'Assemblée Nationale, ne manque pas d'intérêt d'analyse, surtout en ce qui concerne sa

⁵² Bernard Zadi Zaourou, « Notes sur le cadre référentiel du projet de politique culturelle nationale », in *Politique Culturelle Nationale*, 2007, p.10

structuration et son contenu. Ainsi, notre réflexion vise à établir la connivence entre les énoncés du contexte et la vision qu'il porte. C'est donc à cet exercice que nous voulons nous livrer, à travers une démarche comparatiste, en nous aidant essentiellement des recommandations de l'Observatoire des Politiques Culturelles en Afrique (OCPA).

I- Exposé théorique sur la politique culturelle

1- Qu'est-ce qu'une politique culturelle ?

Définir l'expression « politique culturelle » n'est pas une sinécure, en raison même du mot « culture » qui renvoie à plusieurs signifiés. En effet, la polysémie du mot « culture », ainsi que son étymologie tirée du latin *cultura*, qui signifie « travailler la terre, la rendre productive », le plongent malheureusement dans une confusion telle qu'il est quasiment impossible de lui trouver une définition dogmatique. Il en va de même pour le concept de politique culturelle qui hérite également, comme par contagion, de cette difficulté à cerner sémantiquement un signifiant aussi volatile que diffus, caractérisé selon les mots d'Alexandra Dilys⁵³ par son *hypersémie*, l'éclatement et la déperdition sémantique.

Toutefois, s'il n'existe pas de définition « officielle », démocratiquement acceptée par tous, de la notion de politique culturelle⁵⁴ ; il n'en demeure pas moins que des

⁵³ Alexandra Dilys, *Traduire la notion de politique culturelle*, in <http://www.lycee-chateaubriand.fr/cru-atala/publications/dilys.htm>

⁵⁴ Pour comprendre la problématique relative à l'existence d'une définition démocratique et universelle du terme de politique culturelle, il importe de lire la communication d'Alexandra Dilys. Participant à ce débat dont les contours philosophiques veulent en imposer à ses ressorts sociologiques, elle s'intéresse légitimement à la possibilité de définir un

théories ont tenté de lui donner du sens. On peut, à titre illustratif, évoquer certaines approches. Pour Jacques Charpentreau, la politique culturelle est « *une conduite calculée (aux fins) d'arriver à un but particulier* »⁵⁵. À sa suite, l'Encyclopédie canadienne présente la politique culturelle comme ayant « *trait aux mesures adoptées par un gouvernement pour appuyer ou protéger les activités dans des secteurs considérés comme culturels* ».⁵⁶ Quant à l'UNESCO, elle définit la politique culturelle comme

*« l'ensemble des usages et de l'action ou absence d'action pratiqués consciemment et délibérément, dans une société, destinés à satisfaire certains besoins culturels par l'utilisation optimale de toutes les ressources matérielles et humaines se trouvant à la disposition de cette société à un moment donné »*⁵⁷

Intervenant dans le débat, Alexandre Mirlesse et Arthur Anglade semblent connaître l'origine de la Politique culturelle quand ils affirment que

réfèrent unique à la notion de politique culturelle, entendu que tous les peuples du monde n'ont pas la même compréhension du concept de « culture ». La réponse à cette interrogation réside à l'impossibilité de fonder en une assertion unique toutes les aspirations exprimées çà et là par et à travers le monde. Finalement, ce qu'il convient de préconiser, c'est qu'il soit donné à chacun la latitude de meubler sa compréhension de la politique culturelle. Ainsi semble apparaître le débat relatif à la vacuité ou non des efforts de définition donnée de la *politique culturelle* par des institutions telles que l'UNESCO et le Conseil de l'Europe dans le but de servir la cause de la coopération internationale et de la paix.

⁵⁵ Jacques Charpentreau, *Pour une politique culturelle*, Paris, les Éditions Ouvrières, 1967, p.8

⁵⁶ Encyclopédie canadienne/encyclopédie de la musique au Canada, in <http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/fr/politique-culturelle>

⁵⁷ Cf. <http://www.gestiondesarts.com/index.php>

*« La politique culturelle est, quant à elle, une invention essentiellement moderne : elle a même une date de naissance, le 24 juillet 1959, qui voit paraître le décret « portant organisation du Ministère chargé des Affaires Culturelles ».*⁵⁸

Par cette assertion, ils confirment ainsi la thèse de Jean-Michel Djian selon laquelle

*« La politique culturelle est une invention française, née d'une préoccupation constante des pouvoirs monarchiques, impériaux ou républicains de s'accaparer, au nom d'une mystique nationale, la protection d'un patrimoine artistique et par extension d'encourager ce qui le deviendra »*⁵⁹

Ces définitions proposées ci-dessus semblent opérantes seulement pour les vieilles nations comme le Canada et la France. De plus, la définition donnée par l'UNESCO souffre de légitimité de la part des États décolonisés, qui dès leur indépendance, vont chercher à définir leur identité culturelle nationale selon leurs propres termes.

S'inscrivant dans cette quête de l'authenticité et revendiquant le libre choix par l'État de ses moyens pour atteindre son

⁵⁸Alexandre Mirlesse et Arthur Anglade, *Quelle politique culturelle pour la France ?*, in

<http://www.eleves.ens.fr/pollens/seminaire/seances/politique-culturelle/politique-culturelle-francaise.pdf>

⁵⁹Jean-Michel Djian, *Politique Culturelle Française*, in http://fr.wikipedia.org/wiki/Politique_culturelle_francaise

développement culturel conformément aux recommandations des assises de Africacult⁶⁰, Kouadio Komoé Augustin⁶¹ va tenter une définition de la politique culturelle nationale en la présentant comme « ... *la codification de pratiques sociales et d'actions concertées, dont la finalité, est de satisfaire des besoins culturels par l'utilisation optimale de toutes les ressources matérielles et humaines disponibles.* »⁶²

Cette définition *localisée* de la politique culturelle trouve son fondement normatif dans la Déclaration Universelle de l'UNESCO sur la Diversité Culturelle adoptée officiellement le 2 novembre 2001. En effet, l'article 9 de ce texte majeur de portée mondiale déclare qu'

« Il revient à chaque État, dans le respect de ses obligations internationales, de définir sa politique culturelle et de la mettre en œuvre par les moyens d'action qu'il juge les mieux adaptés, qu'il s'agisse de soutiens opérationnels ou de cadres réglementaires appropriés. »

Au regard de ces multiples approches, on pourrait, dans un souci d'économie, définir la politique culturelle comme une action ou un ensemble d'actions menées par les pouvoirs publics, notamment ceux en charge des arts et de la culture

⁶⁰ Conférence intergouvernementale sur les politiques culturelles en Afrique, organisée par l'UNESCO en collaboration avec l'OUA, à Accra (Ghana) du 27 octobre au 6 novembre 1975.

⁶¹ Il fut ministre de la culture et de la francophonie en République de Côte d'Ivoire. C'est sous son mandat qu'a été adopté le projet de Politique Culturelle Nationale.

⁶² Kouadio Komoé Augstin, Mot du Ministre, in *Actes du Séminaire relatif à la politique culturelle nationale pour un développement intégré et durable*, Grand-Bassam, 17,18 et 19 décembre 2007, p.5

visant à reconnaître l'importante contribution de la culture à l'épanouissement d'un groupe, d'une collectivité, d'une nation. À ce titre, la politique culturelle constitue le socle de la stratégie d'actions relativement au développement des arts et de la culture, en vue d'assurer une plus grande intégration et une meilleure planification des activités dans une perspective d'amélioration de la qualité de vie.

Après avoir tenté de cerner sémantiquement le concept de politique culturelle nationale, il convient à présent de voir ce qu'il en est de sa typologie.

2- Les modèles de politique culturelle

En matière de politique culturelle, l'on en dénombre globalement trois (3) types. Ce sont les modèles américain, français et anglo-saxon. D'abord, le modèle américain. Il tire son fondement idéologique de l'analyse de l'*utilitarisme*⁶³, théorie dont les tenants les plus illustres sont les Anglais John Stuart Mill et Jeremy Bentham. La thèse défendue par ces intellectuels anglais repose sur le postulat suivant :

⁶³ À l'opposé du kantisme qui conçoit une évaluation de la morale en dehors de ses conséquences, l'utilitarisme de John Stuart Mill (1806-1873) et de son parrain Jeremy Bentham (1748-1832) se présente comme une forme de *conséquentialisme* pour laquelle l'on doit évaluer une action (ou une règle) uniquement en fonction de ses conséquences. Autrement dit, l'utilitarisme pose le principe de l'utilité ; principe selon lequel toute action, quelle qu'elle soit, doit être approuvée ou désavouée en fonction de sa tendance à augmenter ou à réduire le bonheur des parties concernées par l'action. Il renvoie à la tendance de quelque chose à générer du bien-être, des avantages, de la joie, des biens ou du bonheur. À ce titre, certaines théories n'hésitent pas à le rapprocher du plaisir, à la différence qu'ici l'utilité vise le bien du plus grand nombre, contrairement au plaisir épicurien qui demeure fondamentalement individualiste, voire égocentrique.

« La culture est un moyen pour l'homme d'accéder à plus de bonheur; et la manière de l'État de donner aux hommes l'accès à ce droit constitutionnel est de laisser à la société la liberté entière de soutenir les formes culturelles dans lesquelles elle se reconnaît. »⁶⁴

Ainsi, les Américains, qui ont été fortement influencés par les idées venues de l'Angleterre (ancienne puissance colonisatrice), vont construire leur politique culturelle sur le principe de la souveraineté du marché, en faisant prévaloir le mécénat privé et le sponsoring d'entreprises, fonctionnant en partenariat avec des structures telles des fondations qui soutiennent financièrement les projets et initiatives culturels.

À côté du modèle américain, l'on trouve ensuite le modèle français, qui lui-même s'inscrit dans un cadre plus vaste défini par le Conseil de l'Europe en matière de politique. En effet, si la politique culturelle française partage avec les autres politiques culturelles européennes des valeurs communes comme la démocratie, la justice, l'égalité et le pluralisme, il n'en demeure pas moins qu'elle s'en démarque par l'affirmation du volontarisme culturel de l'État.

⁶⁴Alexandra Dilys, Op.cit., in www.lycee-chateaubriand.fr/cru-atala/publications/dilys

Autrement dit, prenant appui sur l'idée selon laquelle « *la culture n'est pas une marchandise comme une autre, et qu'à ce titre, les produits culturels ne doivent pas être libéralisés.* »⁶⁵, l'État français va concevoir sa politique culturelle sur la base d'une forte intervention publique par le truchement de structures ayant des relations de type pyramidal au sommet duquel se trouve le Ministère de la Culture⁶⁶, dont les directives sont relayées et exécutées à la

⁶⁵ Cette idée avancée par les gouvernements français tient de la question de la défense de *l'exception culturelle*, que l'on rapproche d'ailleurs de la notion de *diversité culturelle*. Déjà en 1993, lors des négociations de l'*Uruguay round* du GATT, en 1993, Jacques Toubon (Ministre français de la Culture et de la Francophonie dans le Gouvernement d'Édouard Balladur) contestait, à travers le concept de *l'exception culturelle*, l'influence culturelle américaine. Cette thèse française fera des émules au sein de l'Union Européenne (1999) et de l'UNESCO qui finiront par l'adopter. D'ailleurs, l'UNESCO, intervenant justement dans le cadre de la diversité culturelle, proclame que les biens et les services culturels « *pour être porteurs d'identité, de valeur et de sens, ne doivent pas être considérés comme des marchandises ou des biens de consommation comme les autres* ». (Cf. Article 8 de la Déclaration Universelle de l'UNESCO sur le Diversité culturelle – 2001-)

⁶⁶ La création du Ministère de la Culture est d'origine française. C'est dans les années 1960 que le Général De Gaulle demande à l'écrivain et amoureux des arts, André Malraux, d'occuper la fonction de Ministre de la Culture. On lui doit d'avoir, durant son mandat ministériel, porté à un haut niveau la participation de l'État à la démocratisation culturelle en France et ailleurs dans le monde. L'indispensable rayonnement de la culture française tel que le concevait André Malraux s'est continué avec l'arrivée des socialistes au pouvoir dans les années 1980. À cette époque, François Mitterrand fait appel à un homme de théâtre, Jack Lang pour conduire la politique culturelle, confirmant ainsi la tradition française qui s'est toujours caractérisée par sa longue histoire, la forte présence de l'État et la continuité des institutions au fil des siècles, incluant les époques allant de la monarchie à la République. Jacques Rigaud, dans une analyse critique de l'intervention étatique dans les affaires culturelles, affirmant à titre de comparaison que « *Ni la volonté politique, ni les moyens financiers, ni l'armature administrative* », déployés par la France n'étaient égalés nulle part.

base par les collectivités territoriales décentralisées. Entre les modèles américain et français, il y a enfin le modèle des pays anglo-saxons. Dans ces États, pour gérer la politique culturelle, l'on note l'existence d'un organisme semi-public, dénommé Conseil des Arts où siègent des personnalités ayant fait leurs preuves dans des domaines artistiques et culturels, dont les avis et décisions sont déterminants dans l'éligibilité, voire l'élection de projets culturels devant bénéficier de financements. Dans nombre de ces pays, Alexandra Dilys observe que « *Ce Conseil des Arts a été plus récemment doublé d'un ministère de la Culture* »⁶⁷.

L'exposé des trois modèles de politique culturelle montre à souhait qu'ils reflètent différentes conceptions des États. Appréciées ou non, ces conceptions dégagent tout de même une constante : la culture et les arts sont tellement importants qu'ils ne sauraient acceptés d'être pilotés à vue. D'où l'intérêt de montrer dans les lignes qui suivent les principales raisons d'élaborer une politique culturelle.

3- Pourquoi élaborer une politique culturelle ?

Il est de notoriété aujourd'hui que la culture constitue une dimension essentielle du développement durable, c'est-à-dire qu'elle est au centre de tout développement ayant pour but ultime l'épanouissement de l'homme, de tout homme et tout l'homme. Il apparaît dès lors que sa prise en compte, qu'elle soit au niveau local (communes, conseils régionaux et départementaux), national (États) ou régional (Afrique, Europe, Asie, etc.), soit manifeste dans l'élaboration d'un document de politique.

⁶⁷Alexandra Dilys, Op.cit., in www.lycee-chateaubriand.fr/cru-atala/publications/dilys

Ainsi, à l'intérieur d'un État, l'élaboration d'une politique culturelle nationale est une exigence vitale en ce sens qu'elle doit impulser la réflexion sur le devenir de la nation en lien avec ses fondements historiques et ses valeurs traditionnelles.

Jacques Charpentreau, en pensant à la France, pays de référence de la Côte d'Ivoire à bien des égards, se fait l'écho de cette indispensable politique culturelle nationale et en fixe les conditions de réussite en ces termes :

« Il est temps de définir une politique culturelle qui matérialiserait la réflexion actuelle sur la finalité de notre civilisation. Cette politique doit s'appuyer sur des réalités, et tout d'abord il faut dégager les besoins et les aspirations :

- La responsabilité de l'État est grande et ses tâches multiples. Lui seul peut donner à la culture son vrai visage, en combattant le profit. Son rôle essentiel est d'équiper, d'animer et de coordonner.

- Dans toute création, il faut exiger une qualité intransigeante, bien que l'accès des couches populaires à une vie culturelle plus riche doive faire appel à des moyens d'interventions et de diffusion de masse.

Une telle politique ne réussira que dans la mesure où sera compris que la culture fait partie de la vie quotidienne. (...) L'émancipation sociale, qui était liée à la conquête du savoir, s'attachera maintenant à la

conquête de l'art et du droit à la culture. »⁶⁸

Cette longue interpellation de Jacques Charpentreau campe si bien l'intérêt de l'élaboration d'une politique culturelle nationale devant servir principalement trois intérêts. En effet, dans une première approche, la politique culturelle nationale devrait pouvoir intégrer la culture à l'ensemble des préoccupations de la nation, en établissant des priorités, d'abord à l'intérieur des secteurs culturels, mais aussi et surtout au regard d'autres secteurs d'intervention pour lesquels l'aide et les ressources de l'État sont indispensables. Ensuite, cette politique culturelle nationale devrait parvenir à la construction d'une identité culturelle nationale qui soit un véritable référent à la fois individuel et collectif dans lequel se reconnaissent et se définissent les citoyens. Enfin, la politique culturelle nationale devrait dégager une vision à long terme permettant de mieux planifier les services culturels à offrir aux membres de la communauté nationale.

Pour arriver à servir ces intérêts, la politique culturelle nationale devrait placer au centre de ses préoccupations aussi bien la problématique de la sauvegarde et de la valorisation des traditions que celle de la création et de l'innovation dans les modes d'expression propres tant à chacun qu'à l'ensemble des membres de la nation. À ce titre, la politique culturelle nationale jouera à la fois un rôle civique en aidant au développement de la citoyenneté d'une part, et en protégeant la liberté culturelle en tant qu'elle est une condition essentielle à la construction de la démocratie d'autre part.

Au regard donc de cet idéal de vie que se propose d'offrir toute politique culturelle, convainquant par cette visée même son indispensable contribution à l'émancipation sociale des

⁶⁸ Jacques Charpentreau, Op.Cit., p. 13-14

individus et des groupes, il semble opportun de s'interroger sur l'existence d'une politique culturelle nationale dans notre pays.

II- Existe-t-il une politique culturelle nationale en Côte d'Ivoire ?

La réponse à cette question nécessite un recul dans le temps et une interrogation des variables historiques d'une part ; et l'analyse des thèses définissant la politique culturelle d'autre part.

En ce qui concerne les variables historiques, il faut noter que les recherches visant à trouver des traces d'organisation administrative ou politique chargée de prendre en compte la dimension culturelle dans le processus de développement de la Côte d'Ivoire remontent loin dans le temps. En effet, c'est en 1971, date de création du Secrétariat d'État chargé des Affaires culturelles (soit onze (11) ans après l'accession de la Côte d'Ivoire à la souveraineté nationale), que commencèrent les premières réflexions autour de la nécessité d'asseoir une politique culturelle qui, à l'instar de la France, va contribuer à l'édification de l'identité culturelle nationale. Dans l'élan de cette réflexion, le Secrétariat d'État chargé des Affaires culturelles est transformé en Ministère de la Culture en 1977. De nombreux documents vont être élaborés en vue d'encadrer des actions de terrain.

Au titre des documents ayant pour vocation d'intervenir, d'une manière ou d'une autre, dans la conduite des affaires culturelles, la recherche documentaire a permis de mettre à la lumière les textes suivants :

- Le Plan de développement : 1975-1980 ;
- Le Séminaire de Grand-Bassam sur le rôle et la place de la culture dans la nation ivoirienne : 1978 ;

- La Politique culturelle (rapport de consultance) par Gabriel Faivre d'Arcier : 1978 ;
- Le Rapport sur le développement culturel en Côte d'Ivoire : 1980 ;
- Le Séminaire sur la dimension culturelle du développement en Afrique, organisé à Abidjan : 1992 ;
- L'Introduction à la politique culturelle de la République de Côte d'Ivoire de Bernard Zadi Zaourou : 1998 ;
- Le Colloque sur le financement de la culture organisé par l'OUA : 2000 ;
- Les études sectorielles commandées par le PSIC-Côte d'Ivoire sur la musique, la danse, le théâtre, l'animation culturelle, l'édition et les arts plastiques : 2000.

La théorie précédant la pratique, l'on a pu noter que ces différents textes ont induit la conduite de certaines actions relevant tout aussi de la protection, de la diffusion du patrimoine, de la production artistique que de l'action culturelle. Mais cela suffit-il à dire qu'il existe une politique culturelle en Côte d'Ivoire ?

Sur la question, la réponse est sans ambages : elle est non ! Une raison explique le fait que la Côte d'Ivoire n'a jamais disposé de document de politique culturelle nationale. Elle réside dans le fait qu'à l'état actuel des choses, aucun texte de nature systématique et prospective n'a été proposé au peuple de Côte d'Ivoire en vue d'être adopté comme un référent politique en matière d'art et de culture. Car, ainsi que le recommande l'OCPA, tout texte ayant prétention à être reconnu comme Document de Politique Culturelle Nationale doit faire, entre autres conditions, l'objet d'une large consultation, tant au niveau de son élaboration qu'à celui de

son adoption. Mieux, la Côte d'Ivoire ne dispose pas encore de législation qui lui soit propre dans le domaine des Arts et de la Culture, nonobstant la ratification de conventions internationales⁶⁹ et l'existence de textes dont certains ont été évoqués supra.

C'est donc en connaissance de l'inexistence d'une politique culturelle nationale en Côte d'Ivoire que le Ministère de la Culture et la Francophonie a entrepris en 2007 d'élaborer un cadre politique adéquat permettant à l'État d'avoir les moyens indispensables à la promotion et à la protection de la Culture Nationale.

Pour l'heure, cette politique n'existe qu'à l'état de projet dont l'économie est ainsi exposée dans les lignes qui suivent.

III- Présentation du projet de politique culturelle nationale

1- Raisons d'une politique culturelle nationale en Côte d'Ivoire

L'élaboration d'une politique culturelle nationale en Côte d'Ivoire est fondée sur plusieurs raisons. La première est en

⁶⁹La Côte d'Ivoire est partie à plusieurs instruments juridiques internationaux relatifs à la protection des biens culturels. Ce sont par exemple :

-Organisation Africaine de la Propriété Intellectuelle (Date de ratification : 24 mai 1960) ;

-Convention concernant la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel (Date de ratification : 25 novembre 1980) ;

-Convention pour la protection des biens culturels (Date de ratification : 24 janvier 1980) ;

-Convention de l'UNESCO concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation et le transfert des propriétés illicites des biens culturels (Date de ratification : 26 décembre 1989)

rapport avec la contribution de la culture dans le processus de développement global durable du pays. Justifiant cette initiative qu'il a qualifiée d'historique, Kouadio Komoé Augustin avance :

« Notre souci est de parvenir à l'émergence d'Ivoiriens capables de prendre en charge le développement de la Côte d'Ivoire à tous les niveaux et de le faire correspondre à leurs aspirations, elles-mêmes inspirées par l'amour fraternel inconditionnel qui devra faire école sous toutes les latitudes, d'une part. De l'autre, cela suppose une intégration aux valeurs culturelles nationales expurgées des éléments devenus caducs et inhibiteurs, mais aussi débarrassées des rapports extérieurs aberrants et aliénateurs. »⁷⁰

L'exposé d'une telle ambition ne va pas sans un état des lieux illustrateur de la situation peu enviable des arts et de la culture. Laquelle situation fait ressortir deux constats. Le premier note qu' *« au plan sectoriel, les actions menées jusqu'à ce jour ont privilégié la dimension artistique et festive, au détriment des industries, des infrastructures culturelles et d'une participation effective de la culture au processus de développement »⁷¹*

Quant au second, il met en exergue l'absence d'infrastructures et de lieux d'expressions artistiques qui ont besoin d'être de plus en plus performants dans un contexte où

⁷⁰ Kouadio Komoé Augustin, in *Politique Culturelle Nationale*, Op.cit.,

p.6

⁷¹ Idem

pour satisfaire leurs besoins culturels, les populations se font de plus en plus exigeantes ; et la faiblesse des dotations budgétaires ne permettant de mettre en place et de conduire « *une politique culturelle dynamique susceptible d'insuffler un développement culturel efficient.* »

Fort de ce qui précède et conscient des apports de la culture au développement du pays et au bien-être de ses populations ; en tant qu'elle

- participe à la **sauvegarde et à la valorisation** des traditions, ainsi qu'à la **création et l'innovation** artistique et culturelle ;
- joue un **rôle civique** en aidant au développement de la citoyenneté ;
- constitue un **facteur du développement durable du territoire**, parce que agissant sur les plans humain, économique, social, éducatif, mais aussi environnemental et urbanistique.

La deuxième raison est d'ordre purement juridique. En effet, l'article 7 de la constitution ivoirienne du 1^{er} août 2000 dispose que

« Tout être humain a droit au développement et au plein épanouissement de sa personnalité dans ses dimensions matérielle, intellectuelle et spirituelle. L'État assure à tous les citoyens l'égal accès à la santé, à l'éducation, à la culture, à l'information, à la formation professionnelle et à l'emploi. L'État a le devoir de sauvegarder et de promouvoir les valeurs nationales de civilisation ainsi que les traditions

culturelles non contraires à la loi et aux bonnes mœurs ».

Pris dans sa dimension culturelle, cela suppose que l'État doit reconnaître à tout individu le droit de participer à la vie culturelle et d'adhérer aux valeurs culturelles et coutumières du peuple de Côte d'Ivoire. Pour ce faire, tous les citoyens devront être assurés d'avoir accès à la connaissance et aux informations dans tous les domaines des arts et de la culture.

Une telle mission ne peut être accomplie que dans un cadre politique et juridique qui présente clairement la vision, les ambitions, les orientations stratégiques de la Côte d'Ivoire en matière culturelle en vue d'un développement intégral et durable. D'où le présent projet de politique culturelle de la République de Côte d'Ivoire.

2- Structuration du projet de politique culturelle nationale

Le projet de politique culturelle nationale de la Côte d'Ivoire est organisé autour de dix (10) axes stratégiques. Ce sont :

- **Orientations générales (i)** : elles énoncent les fondements socio-anthropologiques et juridiques de la politique culturelle, en même temps qu'elles mettent en relief les qualités et les valeurs républicaines que revêt la culture en tant qu'elle contribue non seulement à renforcer le sentiment d'appartenance à une même nation, mais aussi, et surtout au développement socio-économique du pays.

- **Organisation et gestion de l'action culturelle (ii)** : cet axe précise d'une part les missions du Ministère de la Culture à qui incombe la responsabilité de mettre en œuvre la politique culturelle, et indique d'autre part les domaines couverts par l'administration culturelle.

- **Identification, conservation et promotion du patrimoine**

culturel national (iii) : dans cette partie, un accent particulier est mis sur la sauvegarde et la valorisation du patrimoine culturel national. Il y est fixé les modalités et les procédures adéquates à ces opérations de sauvegarde et de valorisation ; lesquelles s'apprécient en termes de tenue des archives dans tous les ministères et structures décentralisées de l'administration, de diffusion et de promotion de la culture ivoirienne par le biais des Technologies de l'Information et de la Communication (TIC), d'aménagement culturel du territoire à travers la construction de monuments, d'habitations et d'infrastructures publics inspirés du patrimoine culturel national et de faits marquants de l'histoire de la Côte d'Ivoire.

- **Appui à la création (iv) :** il est précisé dans cet axe que non seulement l'État ivoirien, mais aussi les collectivités territoriales, les opérateurs économiques, les personnes physiques et/morales devront apporter leur contribution au développement culturel de la Côte d'Ivoire, à travers une aide à la création pouvant se traduire par des mesures telles que :

« la détaxation complète ou partielle des moyens de production ou de reproduction des œuvres artistiques et des biens culturels ou toute autre forme d'allègement fiscal destiné à encourager le secteur privé à soutenir la vie culturelle ; la mise en place d'infrastructures appropriées et l'accroissement des moyens des organismes de défense des droits du créateur d'œuvres d'art et de l'esprit ; la création d'un fonds destiné au soutien des opérateurs culturels, au renforcement de leurs capacités et à la structuration du

*secteur culturel en Côte d'Ivoire. »*⁷²

- **Promotion culturelle (v)** : elle consiste à faire connaître et apprécier la richesse du patrimoine culturel de la Côte d'Ivoire au moyen de stratégies multiples tels que l'Animation culturelle, la diffusion des produits culturels et artistiques, le développement des industries culturelles, le développement du tourisme culturel et de la communication.

- **Éducation et formation artistique et culturelle (vi)** : ici, l'accent est mis sur l'importance de l'éducation et la formation culturelle en tant qu'elles constituent des courroies de transmission des valeurs culturelles aux jeunes générations. D'où l'insistance sur la prise en compte des programmes de formation tout comme l'amélioration de l'accès aux infrastructures de formation artistique et culturelle.

- **Financement de la Culture (vii)**⁷³ : engageant la responsabilité non exclusive de l'État, la question du financement de la Culture s'entend comme le soutien que l'État et ses structures centrales, déconcentrées et décentralisées, ainsi que le secteur privé et les partenaires au développement doivent apporter au secteur de la culture.

- **Cadre juridique et institutionnel (viii)** : pour l'avènement d'une culture nationale qui soit dynamique et compétitive, cet axe met en relief la nécessité de favoriser l'émergence d'un cadre juridique et institutionnel en vue de « *réglementer, organiser, stimuler et favoriser le développement continu de la vie culturelle.* »⁷⁴

⁷² *Politique Culturelle Nationale*, Op.cit., p.31

⁷³ Le **financement de la Culture** se distingue de l'**appui à la création**, en ce sens que le second se précise comme une aide à apporter au créateur ; tandis que le premier dépasse le seul cadre de la création pour embrasser à la fois les domaines de la diffusion (médiation) et de la réception (marché) du produit culturel.

⁷⁴ *Politique Culturelle Nationale*, Op.cit., p.34

- **Recherche culturelle (ix)** : cet axe précise les axes majeurs de la recherche dans le domaine artistique et culturelle. Celle-ci devra être pluridisciplinaire et contribuer au développement culturel et à l'épanouissement de l'Ivoirien ; à travers notamment la mise en place de sociétés savantes, l'inventaire et l'analyse des pratiques traditionnelles et coutumières, la réactivation des formes anciennes des traditions orales, la poursuite de la politique d'étude, de transcription et d'enseignement des langues nationales...

- **Coopération culturelle (x)** : elle devra se déployer à deux niveaux : national et international. Au plan national, dans le cadre de la planification des programmes de développement, l'État est appelé à favoriser la coopération entre les différents ministères d'une part, et avec les structures publiques ou privées d'autre part. Au plan international, il est encouragé la recherche et/ou la poursuite des relations bilatérales et multilatérales susceptibles de contribuer significativement non seulement à l'enrichissement de la culture ivoirienne, mais également à son épanouissement et à son rayonnement à travers le monde.

IV- Critique du projet de politique culturelle nationale

1- Au regard des recommandations de l'OCPA

Dans le *Guide pour la formulation et l'évaluation des politiques culturelles nationales en Afrique*, l'OCPA a indiqué un certain nombre d'éléments dont les gouvernements africains devront tenir compte dans l'élaboration de leur politique culturelle nationale. Il s'agira à ce stade de la réflexion de faire passer le document de politique culturelle de Côte d'Ivoire aux prismes du Guide de l'OCPA, à l'effet d'y repérer les éléments fondamentaux d'une politique culture nationale. Ainsi, le tableau ci-dessous présentera dans la première colonne les axes stratégiques de l'OCPA, quand

dans la seconde colonne se trouveront (comme en écho) les points structurants du Projet de politique culturelle ivoirienne censés prendre en compte les recommandations de l'OCPA. Autrement dit, dans la seconde colonne, le lecteur trouvera les parties du projet de Politique culturelle nationale dans lesquelles sont développés les axes stratégiques énoncés dans la première colonne.

N°	Axes stratégiques proposés par l'OCPA	Politique Culturelle Nationale de la Côte d'Ivoire
1	Principes généraux de la politique culturelle	Les principes généraux de la politique culturelle ivoirienne sont énoncés dans le Préambule , l' Introduction et les Orientations générales (I)
2	Perspectives historiques	Les perspectives historiques sont perceptibles dans le Préambule
3	Description de la vie culturelle actuelle	La description de la vie culturelle telle que vécue actuellement en Côte d'Ivoire est évoquée dans le Préambule, l' Organisation et la Gestion de l'Action culturelle (II) et l' Identification, la conservation et la promotion du patrimoine culturel national (III)

4	Objectifs spécifiques de la politique culturelle nationale	Les objectifs spécifiques de la politique culturelle nationale de Côte d'Ivoire sont présentés de façon claire et précise dans un autre document intitulé <i>Projet de loi d'orientation portant politique culturelle national pour un développement intégré et durable</i> . Cependant, on en trouve en grands traits dans l'axe Orientations générales (I) du Projet de Politique culturelle national
5	Législation	La législation est évoquée dans les axes Préambule, Orientations générales (I) et Cadre juridique et institutionnel (VIII)
6	Rôle des acteurs ou structures de la mise en œuvre et de l'administration de la politique culturelle	Ces rôles sont précisés par le point Organisation et Gestion de l'Action culturelle (II)
7	Soutien du Gouvernement au secteur de la culture	Les axes Appui à la création (IV), Promotion culturelle (V) et Financement de la Culture (VII) mettent en relief le soutien du Gouvernement ivoirien au secteur de la culture
8	Recherche,	La recherche,

	information et formation	l'information et la formation dans le domaine artistique et culturel sont évoquées dans les points suivants : Recherche culturelle (IX) Coopération culturelle (X) et Éducation et formation artistique et culturelle (VI)
9	Mécanismes et instruments de suivi et d'évaluation des politiques culturelles	Il est prévu une loi de programmation en matière de politique culturelle. - Cf. Cadre juridique et institutionnel (VIII) -
10	Échanges, diplomatie et coopération culturels	La question des échanges, de la diplomatie et de la coopération culturels est prise en compte dans l'axe Coopération culturelle (X)
11	Perspectives	Les perspectives sont perceptibles dans le Préambule et les Orientations Générales (I)
12	Données statistiques, sources d'information et listes des organisations culturelles	Il n'y a pas de données chiffrées et de listes d'organisations culturelles dans le projet de Politique culturelle nationale. Cependant, on note dans Organisation et Gestion de l'Action culturelle (II)

		que le Ministère en charge de la Politique culturelle devra travailler avec les organisations culturelles de la Société Civile
--	--	--

À l'observation du tableau, il se dégage des similitudes qui autorisent à affirmer que les rédacteurs⁷⁵ du document de politique culturelle nationale de la Côte d'Ivoire se sont largement inspirés de l'Organisme panafricain. Cependant, nonobstant ces similitudes dignes de la discipline scolastique, on peut relever que le projet de politique culturelle nationale de la Côte d'Ivoire présente des traits définitoires spécifiques.

2- Les spécificités ivoiriennes

La première spécificité de la politique culturelle nationale est la présence d'une vision clairement exprimée ; et qui pourrait se résumer en la quête d'un développement intégré et durable de la Côte d'Ivoire grâce aux multiples ressorts intérieurs de la culture et des arts du pays. Kouadio Komoé Augustin énonce cette vision en des termes très précis :

« Notre souci (dit-il) est de parvenir à l'émergence d'Ivoiriens capables de prendre en charge le développement de la Côte d'Ivoire à tous les niveaux et de la faire correspondre à leurs

⁷⁵ Les rédacteurs du document de projet de politique culturelle nationale sont des personnalités ivoiriennes de références et de renommée. Ils sont des universitaires, des créateurs, des professionnels de l'action culturelle, des fonctionnaires de divers ministères, des politiciens, des acteurs de la Société civile, etc. Sous la houlette du Professeur Bernard Zadi Zaourou, ancien ministre de la Culture, plus de 70 personnes ont planché au cours d'un séminaire de trois (3) jours (17, 18 et 19 décembre 2007) pour sortir le document de Politique culturelle nationale.

*aspirations, elles-mêmes inspirées par l'amour fraternel inconditionnel qui devra faire école sous toutes les latitudes, d'une part. De l'autre, cela suppose une intégration aux valeurs culturelles nationales expurgées des éléments devenus caducs et inhibiteurs, mais aussi débarrassées des apports extérieurs aberrants et aliénateurs. Cet équilibre à réaliser de façon permanente et qui consiste à assumer l'héritage culturel médiéval tout en se projetant résolument dans la modernité sur fond de quête inlassable du bonheur de chacun et de tous, est la condition d'un développement exemplaire que nous voulons (intégré et durable) ».*⁷⁶

La seconde spécificité réside dans l'oscillation que devrait opérer la politique culturelle entre un économisme ravageur de l'identité naturelle des créations artistiques et des manifestations culturelles et leur savante exploitation à des fins économiques indispensables au développement du pays. Pour ce faire, le Projet ivoirien est beaucoup plus audacieux, lui qui réclame 1 % sur le budget national. Ce qui représenterait un montant d'à peu près trois (3) milliards de francs CFA rapporté au budget national 2012 de trois mille cinquante (3050) milliards de francs CFA. Cette importante somme d'argent pourrait alors servir à financer tous les projets initiés dans les domaines couverts par la Politique culturelle nationale tels que l'organisation et la gestion de

⁷⁶ Kouadio Komoé Augustin, dans *Politique Culturelle Nationale* (2007), Ministère de la Culture et de la Francophonie, p.6

l'action culturelle, la sauvegarde et la valorisation du patrimoine national, l'appui à la création, l'éducation et la formation artistique et culturelle ; la promotion des industries culturelles, etc.

La troisième spécificité est en rapport avec le mode d'adhésion des populations à la Politique culturelle nationale. L'OCPA recommande que les documents de politique nationale, une fois adoptés par les experts, soient soumis à l'appréciation des populations à l'occasion de consultations populaires. Souscrivant à cette idée, les experts ivoiriens ont proposé un document intitulé **Projet de loi d'orientation portant politique culturelle nationale pour un développement intégré et durable**, destiné à être adopté par les parlementaires au nom du peuple ; excluant par là la voie du référendum qui a l'avantage d'être populaire.

La quatrième spécificité est l'intégration au projet de loi d'un Programme National de Développement de la Culture dont la durée est de cinq (5). À ce programme national, sont dévolues des missions précises tel que rapportées en ces lignes :

« Le Programme National de Développement de la Culture a pour objet de :

- Proposer les orientations et les objectifs des composantes, sous composantes et filières de la culture ;*
- Déterminer le plan d'exécution ;*
- Organiser la table ronde des partenaires au développement et des experts nationaux par composantes, sous composantes en fonction des filières et des métiers des arts et de la culture ;*

*- Concevoir les matrices d'action et les manuels d'exécution par composantes, sous composantes en fonction des filières et des métiers des arts et de la culture ;
-Mettre à la disposition des responsables de composantes et de sous composantes des manuels d'exécution. »⁷⁷*

3- Ce qui manque...

S'il y a lieu de se réjouir de ses spécificités, il faut également relever dans le projet de politique culturelle nationale de la Côte d'Ivoire l'absence de certains aspects. Il s'agit dans un premier temps de la faiblesse du développement de la perspective historique dont il est dit par l'OCPA qu'elle devrait surtout d'analyser l'évolution de la politique culturelle nationale. En la matière, même s'il a été déjà avancé que la Côte d'Ivoire depuis son accession à la souveraineté nationale n'avait pas de véritable politique culturelle (ce qui n'exclut pas qu'il ait quand même existé des actions publiques en faveur du rayonnement de la culture ivoirienne), l'on s'est retrouvé dans une situation de quasi-impossibilité d'analyser l'évolution de quelque chose qui n'existe pas réellement. Se lancer dans une telle aventure serait alors naviguer à vue, entendu que ce qui faisait office de politique culturelle souffrait d'un manque de structuration, de logique développementaliste et de coordination cohérente

⁷⁷ Article 19 du *Projet de loi d'orientation portant politique culturelle nationale pour un développement intégré et durable*, in *Politique Culturelle Nationale* (2007), Ministère de la Culture et de la Francophonie, p. 25

au sommet de l'État, notamment au Ministère en charge des Arts et de la Culture.

Dans un second temps, l'on peut relever la non prise en compte d'une politique d'aménagement culturel qui privilégie les réalisations consensuelles répondant à de réels besoins ou ayant des référents à la fois historiques et anthropologiques dans lesquels se reconnaissent les populations. En effet, on a pu constater ces dernières décennies que ces exigences n'ont pas été considérées dans les réalisations monumentales, notamment dans la ville d'Abidjan.

En troisième position, s'il faut saluer l'évocation des stratégies de promotion culturelle dans le Projet de Politique culturelle nationale, il faut en revanche regretter le silence observé sur les stratégies de protection de la culture et des arts. En effet, nul ne peut nier le fait que les cultures du Sud sont constamment objet de violations graves et massives de la part du Nord, dans un contexte dit de mondialisation et de globalisation dominé par un capitalisme à visage « inhumain » dont le but unique est la recherche du profit tous azimuts, même au prix de l'existence culturelle des peuples.

Cette menace réelle sur la vie culturelle des peuples des pays en voie de développement a suscité l'émoi et de vives réactions chez les anthropologues et les sociologues qui, appuyés désormais par l'UNESCO, ne cessent de proclamer « la diversité des expressions artistiques et culturelles » au nom de laquelle les biens culturels ne sauraient être considérés comme des produits commerciaux ordinaires.

Ainsi, pour conforter cette volonté de protection de la culture en général et des œuvres de l'esprit en particulier, divers textes juridiques ont été adoptés tant au niveau régional qu'international.

Aussi, bien qu'ayant ratifié la plupart de ces textes et reconnu dans sa loi fondamentale le droit de ses populations d'accéder à la culture (article 7), la Côte d'Ivoire devrait clairement indiquer sa volonté de protéger sa culture vis-à-vis des « agresseurs » internes et externes très pugnaces, à travers l'élaboration de stratégies de protection très efficaces. On serait tenté de demander à l'État de commencer par ce qui paraît le plus simple et le plus médiatiquement visible : la lutte contre la piraterie des œuvres phonographiques ; que l'on ne nous taxerait pas d'outrecuidance vis-à-vis des pouvoirs publics.

Conclusion

Pour conclure, il nous faut saluer l'initiative des pouvoirs publics de doter la Côte d'Ivoire d'un document de référence pour conduire sa politique de développement global en intégrant à part plus entière les arts et la culture dans ce processus d'épanouissement et de bien-être individuel et collectif. L'élaboration du Projet de Politique Culturelle Nationale répond à ce désir et participe à sa réalisation.

Ainsi, si dans sa structuration comme dans la présentation de son contenu, le Projet de Politique Culturelle Nationale, reste fidèle aux recommandations de l'OCPA, il faut également noter qu'il s'en démarque sur bien de points ; ce qui lui confère des spécificités en lien avec les réalités du pays. Parmi ces spécificités, l'on peut évoquer la présence d'une vision clairement exprimée se résumant à l'édification d'un ivoirien de type nouveau dont la conscience citoyenne n'a d'égal que la sauvegarde de l'intérêt national et la source de financement de la Politique Culturelle arrimée au Budget de l'État à hauteur de 1 %.

À côté de ces aspects novateurs, le Projet de Politique Culturelle Nationale présente quelques carences dont le comble pourrait le revitaliser. Il s'agit, entre autres, de l'absence de planification rigoureuse de l'aménagement culturel du territoire, et de stratégie de protection de la culture nationale, alors qu'elle fait l'objet d'attaques quotidiennes par les médias occidentaux qui matraquent à l'envi les jeunes de produits culturels et artistiques vantant les boniments de la civilisation occidentale.

En attendant donc la mise en œuvre de cette loi par l'adoption du texte par le parlement, il urge que des débats soient à nouveau ouverts sur la question en vue de trouver des solutions idoines aux insuffisances dont notre réflexion n'a fait que relever le caractère problématique.

Références

- ¹ CHARPENTREAU, J., (1967), *Pour une politique culturelle*, Paris, les Éditions Ouvrières
- ² DILYS, A., « Traduire la notion de politique culturelle », in <http://www.lycee-chateaubriand.fr>
- ³ DJIAN, J-M., « Politique culturelle Française », in <http://fr.wikipedia.org>
- ⁴ Encyclopédie Canadienne / encyclopédie de la musique au Canada, in <http://www.thecanadianencyclopedia.com>
- ⁵ FAIVRE D'ARCIER, G. (1978), *La politique culturelle (Rapport de consultance)* (inédit)
- ⁶ KOMOE, K. A. (2007), « Mot du Ministre », in *Actes du Séminaire relatif à la politique culturelle nationale pour un développement intégré et durable* (inédit)

- ⁷ KOVACS, M. (2009), Politiques culturelles en Afrique, Recueil de documents de références, Madrid, ACERCA
- ⁸ MIRLESSE, A. et ANGLADE, A., *Quelle politique culturelle pour la France ?*, in <http://www.eleves.ens.fr>
- ⁹ OCPA, (2008), Guide pour la formulation et l'évaluation des politiques culturelles nationales, Maputo
- ¹⁰ Rapport sur le développement culturel en Côte d'Ivoire (1980), Abidjan
- ¹¹ Séminaire sur la dimension culturelle du développement (1992), Abidjan
- ¹² TAYLOR, C. (2005), Multiculturalisme, Différence et Démocratie, Paris, Flammarion
- ¹³ ZADI, Z.B. (2007) « Notes sur le cadre référentiel du projet de politique culturelle nationale », in *Actes du Séminaire relatif à la politique culturelle nationale pour un développement intégré et durable* (inédit)
- ¹⁴ ZADI, Z.B. (1998), Introduction à la politique culturelle de la République de Côte d'Ivoire (manuscrit)