



Une fenêtre ouverte sur le monde

Le Courrier

Mai 1977 (XXX^e année) 2,80 francs français



**Visages
de l'Afrique**

Le jumeau esseulé

Sculpté dans le gabbro (pierre dure de couleur verdâtre), ce masque est un chef-d'œuvre de l'art indien de la côte nord-ouest du Canada (province de Colombie britannique). Au-dessus des yeux ouverts – simples trous – les sourcils sont cernés dans la pierre brute et rugueuse, alors que le visage lui-même est finement poli. Un masque identique – mais dont les yeux sont fermés – appartient au Musée national de l'Homme à Ottawa (Canada). Ces jumeaux, esseulés, s'emboîtent exactement l'un dans l'autre.

Photo © Musée de l'Homme, Paris.



PUBLIÉ EN 16 LANGUES

Français	Japonais	Néerlandais
Anglais	Italien	Portugais
Espagnol	Hindi	Turc
Russe	Tamoul	Ourdou
Allemand	Persan	
Arabe	Hébreu	

Mensuel publié par l'UNESCO
Organisation des Nations Unies
pour l'Éducation,
la Science et la Culture

Ventes et distributions :
Unesco, place de Fontenoy, 75700 Paris
Belgique : Jean de Lannoy,
112, rue du Trône, Bruxelles 5

ABONNEMENT : 1 an : 28 francs français;
deux ans : 52 francs français. Paiement par
chèque bancaire, mandat postal, CCP Paris
12598-48, à l'ordre de : Librairie de l'Unesco,
Place de Fontenoy - 75700 Paris.

Reliure pour une année : 24 francs

Les articles et photos non copyright peuvent être repro-
duits à condition d'être accompagnés du nom de l'auteur
et de la mention « Reproduits du Courrier de l'Unesco »,
en précisant la date du numéro. Trois justificatifs devront
être envoyés à la direction du Courrier. Les photos non
copyright seront fournies aux publications qui en feront
la demande. Les manuscrits non sollicités par la Rédac-
tion ne sont renvoyés que s'ils sont accompagnés d'un
coupon-réponse international. Les articles paraissant
dans le Courrier de l'Unesco expriment l'opinion de
leurs auteurs et non pas nécessairement celle de l'Unesco
ou de la Rédaction. Les titres des articles et les légendes
des photos sont de la rédaction.

Bureau de la Rédaction :
Unesco, place de Fontenoy, 75700 Paris, France

Rédacteur en chef :
René Caloz

Rédacteur en chef adjoint :
Olga Rodel

Secrétaires généraux de la rédaction :
Édition française : Jane Albert Hesse (Paris)
Édition anglaise :
Édition espagnole : Francisco Fernandez-Santos (Paris)
Édition russe : Victor Goliachkov (Paris)
Édition allemande : Werner Merkli (Berne)
Édition arabe : Abdel Moneim El Sawi (Le Caire)
Édition japonaise : Kazuo Akao (Tokyo)
Édition italienne : Maria Remiddi (Rome)
Édition hindie : H. L. Sharma (Delhi)
Édition tamoule : M. Mohammed Mustafa (Madras)
Édition hébraïque : Alexander Broido (Tel-Aviv)
Édition persane : Fereydoun Ardalan (Téhéran)
Édition néerlandaise : Paul Morren (Anvers)
Édition portugaise : Benedicto Silva (Rio de Janeiro)
Édition turque : Mefra Arkin (Istanbul)
Édition ourdoue : Hakim Mohammed Saïd (Karachi)

Rédacteurs :
Édition française : Philippe Ouannès
Édition anglaise : Roy Malkin
Édition espagnole : Jorge Enrique Adoum

Documentation : Christiane Boucher

Maquettes : Robert Jacquemin

Toute la correspondance concernant la Rédaction
doit être adressée au Rédacteur en Chef.

ISSN 0304-3118
N° 5-1977 MC 77-3-332

page

4 L'AFRIQUE FACE À SA CULTURE

12 LA SCULPTURE DES SIGNES

Quand l'artiste africain interprète
une vision collective du monde

par Ola Balogun

16 VINGT PAYS ... VINGT MASQUES

21 AU-DELÀ DE L'APPARENCE

par Paul Ahyi

22 À L'ÉCOLE DES PROVERBES

*par Tanoé-Aka, Jules Semitiani, Youssouf Fofana,
Gozé Tapa et Paul N'Da*

26 MUSIQUES D'AFRIQUE

Du profane au sacré, un mode de vie

par Solomon Mbabí-Katana

**29 À LA RECHERCHE
D'UN NOUVEAU THÉÂTRE AFRICAIN**

par Demas Nwoko

30 DÉCOLONISER L'IMAGE

Le cinéma en Afrique

par Francis Bebey

34 LATITUDES ET LONGITUDES

2 TRÉSORS DE L'ART MONDIAL

Canada : Le jumeau esseulé

Notre couverture

Aussi ancienne que profondément
originale et hautement diversifiée, la
culture africaine retrouve dans l'Afrique
moderne son plein épanouissement; car
en dépit de la colonisation, elle n'a
jamais été gravement oblitérée. Tout
au contraire : sa puissance authentique
a influé sur l'Occident, où elle a apporté
un souffle novateur dans le domaine des
arts plastiques, de la musique et de la
danse, par exemple. C'est à divers
aspects de la renaissance culturelle
du continent noir que nous consacrons
ce numéro.

Photo Richard Saunders C. Usis, États-Unis.
Montage photographique Augustin Dumage, Paris



Le Courrier de l'Unesco présente dans ce numéro certains aspects très importants de la vie culturelle de l'Afrique noire et montre la place qu'y tient son patrimoine traditionnel si riche, si varié, si original. Il s'agit principalement ici des régions tropicales de l'Afrique. En ce qui concerne l'Afrique australe, où de nombreux peuples sont encore soumis au règne de la discrimination raciale et à la politique de l'apartheid, les obstacles qu'y rencontre la reconnaissance même des droits de l'homme les plus élémentaires seront évoqués dans un autre numéro du *Courrier de l'Unesco*. Quant au patrimoine culturel des régions septentrionales du continent africain, il trouvera sa place, à la fin de cette année, dans un numéro de notre revue qui présentera une large fresque des grandes cultures islamiques qui ont si profondément marqué cette vaste région du monde qui s'étend du Maghreb au Moyen-Orient.

l'Afrique face à sa culture

LES peuples africains ont élaboré, dans le temps comme dans l'espace, leurs visions de l'homme et du monde; ils ont forgé leurs valeurs et les ont hiérarchisées selon leur génie propre. Qu'elle touche au domaine du sacré ou du profane, il n'est pas de culture africaine qui n'ait intégré les grandes valeurs de l'espèce humaine : religieuses, morales, sociales, esthétiques, économiques, théoriques ou techniques.

L'affirmation de l'identité culturelle en Afrique ne répond pas à un besoin de se singulariser. Elle n'est ni une simple proclamation du droit à la différence ni le signe d'une crise politique ou d'un désarroi économique, pas plus qu'une réaction pathologique au traumatisme colonial. Elle n'est ni réflexe d'autodéfense à l'agression de la culture technicienne, ni processus de purification destiné à détruire les germes de la pollution idéologique.

Enfin, elle n'est point l'expression d'un nationalisme exacerbé et chau-

vin qui reprendrait à son compte le style et les méthodes de l'impérialisme culturel des anciens colonisateurs.

Si l'affirmation de l'identité culturelle reposait en Afrique sur de telles considérations, elle ne serait pas viable. Elle serait même condamnable, si elle était mue par la haine ou le racisme et alimentée par le ressentiment.

C'est donc l'esquisse des traits les plus caractéristiques de la personnalité africaine qui permettra de montrer que l'affirmation de l'identité culturelle en Afrique repose sur des bases infiniment plus authentiques et plus saines.

La circulation des idées et des biens culturels à travers les âges entre les cultures africaines ainsi qu'entre l'Afrique et d'autres parties du monde est amplement attestée. D'abord limitée aux côtes et aux grandes voies naturelles de communication — Sénégal, Niger, Zambèze, Nil, etc. — elle s'est étendue dans tous les sens.

Le Sahara lui-même, réputé comme un obstacle naturel aux échanges, a représenté un lien entre les différentes régions — comme en témoignent les magnifiques gravures rupestres du Tassili ou du Ténéré.

Il y a là un immense champ de recherches, pratiquement inexploré, qui permettrait d'établir avec précision les apports réciproques des cultures africaines — arabo-berbères et négro-africaines — dont l'alliance

Cette étude reflète les conclusions de la Conférence intergouvernementale sur les politiques culturelles en Afrique. Elle reprend les idées essentielles exposées dans Problèmes et perspectives, document de l'Unesco relatif à cette Conférence. Organisée par l'Unesco avec la collaboration du gouvernement ghanéen et la coopération de l'Organisation de l'Unité africaine, la Conférence s'est déroulée à Accra (Ghana) du 27 octobre au 6 novembre 1975 en présence des délégués de trente pays africains et de nombreux représentants et observateurs venus du monde entier.





► symbiotique constitue la base de l'africanité.

C'est auprès des masses populaires, dans les communautés rurales originelles — souvent les plus isolées — que se manifestent aujourd'hui encore les signes distinctifs de l'africanité, les ressemblances qui lui confèrent une fécondité particulière.

Sur le plan culturel, du fait même que ces sociétés originelles sont demeurées pratiquement en marge de la colonisation, les langues maternelles y sont les seules pratiquées. Elles permettent la production d'œuvres orales aussi riches que variées. La famille est le support essentiel de ces cultures originelles et la gardienne de la tradition, dans la transmission de laquelle elle joue un rôle primordial, du fait de la cohabitation de plusieurs générations.

Depuis des temps immémoriaux, la tradition touche tous les domaines de l'activité humaine. Elle procure à chacun les règles nécessaires à la conduite et à la maîtrise de la vie quotidienne. La spiritualité englobe et pénètre les hommes, les choses et la nature elle-

même. Elle constitue un code à l'application duquel veille la classe des plus âgés, qui assurent en outre le rôle d'une véritable bibliothèque vivante, accessible à tous, à tout moment.

L'un des caractères originaux de l'identité africaine procède d'une constellation de faits et de circonstances qui se sont manifestés dès le début du siècle dernier et qui ont affecté en même temps et de la même façon la plupart des sociétés africaines : l'expansionnisme colonial les a soumises à l'occupation et à l'exploitation.

Les cultures africaines allaient donc vivre dans l'isolement les unes des autres et connaître une rupture dans l'espace. Une même aire culturelle pouvait faire l'objet d'un démembrement arbitraire se traduisant non seulement par la rupture de liens séculaires mais par l'émiettement et la déstructuration.

Selon les besoins, certaines aires culturelles étaient sciemment favorisées au détriment des autres, donnant ainsi naissance à de graves déséqui-

libres sociaux, économiques, politiques. Dès lors, le fossé se creusait de plus en plus entre villes et campagnes, entre la côte et l'arrière-pays, entre régions « pacifiées » et régions « insoumises ».

La rupture dans l'espace se conjugait avec une rupture dans le temps : il s'agissait pour le colonialisme de briser les liens de l'Africain avec son passé, ses traditions, sa culture. Ce fut la fermeture des écoles originelles, la destruction des lieux ou des objets du culte, la lutte contre les enseignants autochtones.

Dans le vide culturel ainsi créé, il s'agissait de former les Africains — encore que dans une faible mesure — dans une nouvelle langue et une nouvelle mentalité : l'enseignement colonial fut avant tout un moyen de conquête, de soumission, d'aliénation.

C'est au nom de la sauvegarde des valeurs, au nom de la restauration des langues, au nom de l'identité, que les résistances ont été organisées, que les luttes de libération ont été menées. Les cultures africaines ont assumé

des fonctions de récupération de soi, de restauration, d'édification, de mobilisation nationales.

Il est particulièrement significatif que la recherche de la liberté ait coïncidé, dans toute l'Afrique, avec la recherche de l'identité culturelle : affirmer sa personnalité, c'est accomplir un acte libérateur.

Ainsi donc, la lutte pour l'indépendance n'est pas seulement une revendication politique, elle est aussi une revendication culturelle. Sous ce dernier aspect, elle apparaît comme une redécouverte passionnée de la culture ancestrale, une revalorisation soudaine du passé, une contestation de la prétention du colonisateur à ériger sa propre civilisation en modèle universel de toute civilisation possible.

La contestation de la suprématie culturelle de l'Occident a permis aux peuples africains de redécouvrir leur propre civilisation : l'Afrique n'était pas une table rase avant l'invasion coloniale, elle avait produit des savoirs et des savoir-faire ainsi que des œuvres d'une grande valeur dans les domaines de l'architecture, la sculpture, la musique, la danse, la poésie, la littérature orale.

Les Africains n'ignoraient pas l'existence de ces témoins de leur tradition, qu'ils côtoyaient tous les jours et continuaient eux-mêmes à

produire. Mais ce qui change désormais, c'est leur façon de les considérer. Ces œuvres sont perçues comme porteuses de significations et produits d'une création culturelle authentique.

Redécouvrant leur propre civilisation, les peuples africains prennent conscience du même coup de la relativité de la civilisation occidentale. Ils savent que le développement scientifique et technologique d'une société ne lui confère aucune supériorité sur le plan moral ou esthétique.

Ils découvrent que l'histoire n'est pas close, qu'elle n'est pas seulement l'œuvre de l'Occident mais qu'ils ont eux aussi vocation à la faire. Ils reprennent confiance dans leur destin.

En d'autres termes, le nationalisme culturel est la revendication d'une personnalité collective. Mais il faudra éviter la faiblesse qui consisterait à appauvrir l'héritage culturel qu'il entend précisément défendre, en le réduisant à une simple antithèse de la culture étrangère. Les cultures africaines se trouveraient alors vidées de leur histoire, de leur richesse, de leur évolution.

De même qu'il existe des traditions européennes ou des traditions chinoises, de même il existe des traditions africaines, au sens d'héritages complexes, transmis de génération en

génération à travers une histoire mouvementée — qui ne s'arrête ni avec la colonisation, ni avec la décolonisation, mais reste ouverte et imprévisible.

Dans la plupart des pays d'Afrique, le modèle de développement occidental exerce une incontestable fascination. Dans le domaine économique, la subsistance même de certains pays africains semble dépendre encore des anciennes métropoles.

Les transferts massifs et incontrôlés de produits manufacturés et des manipulations de toutes sortes ont réussi à dominer l'imagination et à introduire des besoins artificiels. Ce processus ne peut qu'entretenir les mythes et les séductions des sociétés de consommation et aggraver les travers issus de la domination coloniale.

Enfin, l'imitation des modes de vie étrangers ne peut que détruire l'environnement nécessaire à la résurgence et au développement des cultures africaines, lui faisant perdre sa fonction de champ de signification sociale, religieuse et économique.

Ainsi l'histoire sociale et culturelle de l'Afrique et de ses relations avec l'Occident montre à quel point l'interpénétration des cultures — c'est-à-dire une fécondation réciproque et positive des sociétés — est sujette à caution.

Certes, il ne s'agit en aucune manière de prôner un quelconque isolationnisme économique ou culturel de l'Afrique. Mais l'ouverture au monde ne saurait signifier l'adoption sans contrôle d'une modernité qui rendrait chaque peuple étranger à son passé et lui ferait perdre sa personnalité, ni l'imitation de modèles de croissance dont la nature inégalitaire est fondamentalement contraire aux plus hautes traditions africaines.

Car, si l'Afrique entend se développer, elle entend aussi préserver sa personnalité. Car on a prétendu que si les pays en développement n'effectuaient pas leur décollage économique, c'était essentiellement à cause de facteurs culturels.

Les résistances au changement seraient notamment dues au caractère non compétitif des sociétés traditionnelles, à une organisation sociale basée sur la solidarité, à certaines règles religieuses aussi. Il est probable que la compétition, telle que la définit et la valorise l'Occident n'existe pas dans les sociétés traditionnelles. Mais ne serait-il pas plus juste d'y voir, non pas une cause du développement ou du sous-développement, mais une caractéristique inhérente au système économique occidental ?

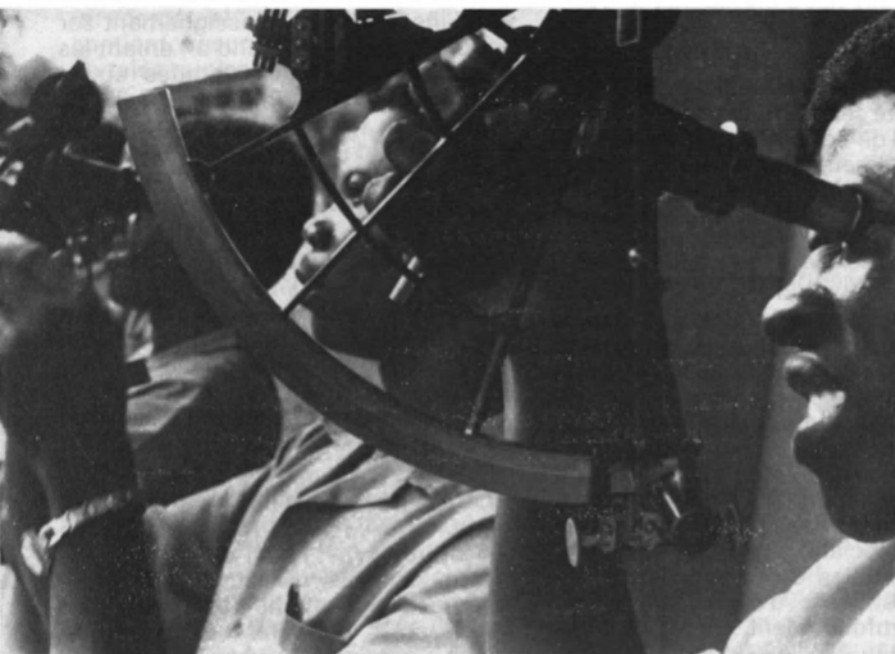


Photo Richard Saunders © Usis, Etats-Unis

Hier et demain composent les images de l'Afrique d'aujourd'hui. Ci-dessus, étudiants navigateurs mesurant au sextant la hauteur d'un astre. En haut, un pêcheur du lac Rodolphe muni de la nasse traditionnelle. Situé dans les plaines septentrionales du Kenya le lac Rodolphe a 8 600 km².

Car la dynamique africaine se fonde sur l'épanouissement de la personnalité collective et non sur la réussite individuelle et le profit — de même qu'il est de l'essence des cultures africaines d'être populaires et démocratiques.

Un autre type de résistance à la frénésie du développement purement économique est le rapport de ces sociétés à la terre. La priorité accordée à la nature peut en effet impliquer parfois le refus de certaines techniques. Mais plutôt qu'une quelconque irrationalité, cette attitude traduit sans doute une rationalité d'un type différent de celui de la rationalité économique occidentale.

De plus, la notion de propriété aliénable n'existe pratiquement pas, d'où le refus de céder des terres collectives. Cette particularité socioculturelle apparaîtra davantage comme un élément positif pour d'éventuelles réformes agraires que comme un frein au développement.

Les économies traditionnelles assurent la subsistance de tous les membres d'une collectivité quelle que soit sa diversité structurelle. Contrairement aux normes de la société de consommation, un des principes communs à ces sociétés est de ne produire que les objets nécessaires pour satisfaire les besoins vitaux. La leçon que donnent ces sociétés à l'Occident est d'ordre philosophique : la nature n'est ni un réservoir où l'on peut indéfiniment et impunément puiser, ni un ensemble de biens potentiels dont il suffit de se rendre « maître et possesseur ». Détruire l'équilibre général, c'est aussi se détruire.

Détruire l'équilibre d'une culture, ne fût-ce que dans un seul de ses éléments, c'est aussi la détruire. Pour que le développement ne signifie pas reniement et ne conduise pas à de nouvelles formes d'aliénation, il devra, au contraire, favoriser l'épanouissement des valeurs culturelles africaines les plus authentiques, au premier rang desquelles figurent les traditions orales et les langues nationales.

Rechercher l'authenticité, c'est se rendre compte de son absence, d'une perte de soi. On peut aussi se demander si l'authenticité est un

problème pour ceux qui n'ont jamais été coupés de la culture populaire vivante de leur communauté. Le terme n'a certainement pas le même sens pour le paysan et pour l'intellectuel africain; il n'en a peut-être aucun pour le premier.

Si on prend comme exemple une forme culturelle et sociale aussi prédominante en Afrique que l'oralité, force est de constater qu'elle n'a vraisemblablement pas la même signification pour le lettré qui maîtrise l'écriture et le paysan qui n'a jamais vu une transcription de sa langue.

D'où provient la différence ?

On commence à peine à entrevoir les prodigieuses richesses de l'oralité — qui n'est pas, et de loin, un signe d'archaïsme social. L'apparition de l'écriture ne marque pas nécessairement le passage à un niveau « supérieur » de culture. Moyen d'expression d'une civilisation, la tradition orale est toujours intégrée aux différents aspects de la vie sociale; elle assure des fonctions multiples de mémorisation, de code, d'éthique, d'expression esthétique. Profondément enracinée dans la société, elle explique le monde, l'histoire, les rites, la nature environnante, l'organisation sociale, les techniques, les relations humaines, les rapports avec les ethnies voisines.

En d'autres termes, la tradition orale est un véritable enseignement

qui se transmet de génération en génération et qui, loin d'être particulier à une famille ou à un village, est commun à une ethnie et souvent à plusieurs. Enseignement sur le passé, elle situe l'individu dans sa société et dans le monde. Enseignement sur le présent, elle apprend à l'enfant les comportements, les attitudes et les croyances qu'il devra adopter; elle lui fournit les normes, les canons de la coutume, et l'incite à développer sa personnalité en se gardant de toute déviance : elle est aussi un moyen d'intégration sociale.

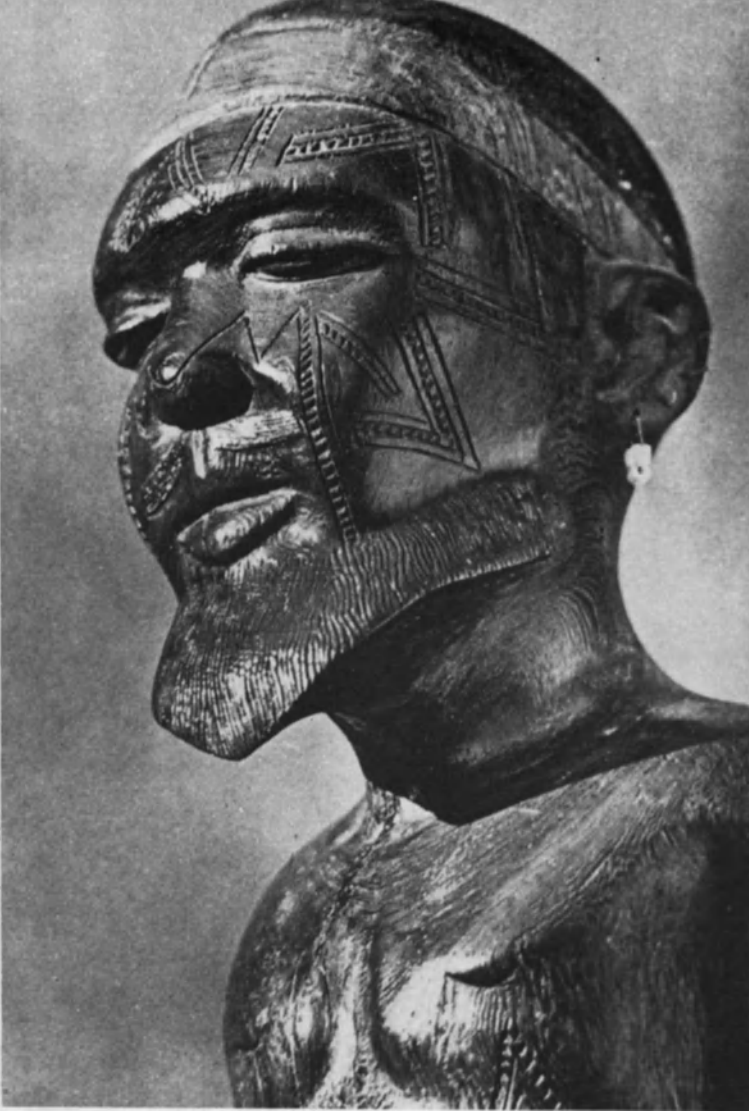
La nature particulière de la communication orale a une influence décisive sur le contenu et la transmission du répertoire culturel. La transmission des éléments linguistiques se fait directement entre les membres du groupe. Pas de dictionnaire ni de lexique codifié. Ici, la symbolique est directe.

L'accumulation des références, si importante dans les civilisations de l'écriture, n'est pas aussi déterminante dans les civilisations de l'oralité; les significations des mots y sont saisissables par référence aux situations concrètes, vécues par les membres du groupe.

Le contenu de la tradition est présent dans la mémoire sociale. La mémoire individuelle médiatise la mémoire collective, l'actualise, l'enrichit à chaque génération par un cons-

Photo © USIS, États-Unis





L'ancien et le nouveau

Méditatif et sagace, tel nous apparaît ce guérisseur du Mozambique (ci-contre) dont un sculpteur anonyme a restitué le portrait en bois d'ébène polychromé. Personnage vénéré, grand connaisseur des plantes médicinales et fin observateur, le guérisseur est parfois investi aussi de fonctions sacerdotales. Sur notre page de gauche, deux jeunes médecins examinant la répartition des protéines du sang de mouches tsé-tsé, dans un laboratoire de biologie d'University College, à Nairobi (Kenya).

tant processus d'interprétation et d'assimilation d'éléments nouveaux — jusqu'à ce que l'élément du souvenir perde toute signification pour le groupe qui, dans ce cas, l'oublie. La mémoire est bien connaissance, mais en perpétuel changement; elle ne contient aucun point fixe, bien que certains moyens en assurent dans une large mesure la permanence.

Le premier et peut-être le plus efficace de ces moyens réside dans la relation particulière de l'ensemble des signes humains à ceux du milieu écologique. On a observé que la destruction, ou la perte, de ce milieu — notamment dans le transfert colonial de tribus africaines en Amérique — prive l'individu d'une source de renseignements dont l'absence conduit à une atrophie substantielle de la mémoire et de la connaissance. Le deuxième facteur de permanence est l'institutionnalisation du savoir.

Dans nombre de sociétés, la transmission de l'héritage culturel — récits historiques ou légendaires — est assurée par des personnages spécialisés tels que les griots, ou simplement par les vieux du village, qui sont de véritables experts en généalogies. Le troisième moyen de la permanence est la parole rythmée, le langage tambouriné.

Aussi ingénieux soient-ils, ces moyens ne réduisent pas l'effet corrosif de l'oubli. Tout se passe comme

si les fonctions sociales de la mémoire étaient des moments d'un processus complexe dont le but serait de maintenir et de reproduire les conditions de la vie sociale.

D'où l'importance des généalogies, qui fonctionnent comme les mythes; elles constituent des « chartes » des droits et des devoirs du membre du groupe : il peut prétendre à un lieu de vie, se défendre en cas de litige, conduire une cérémonie, décider d'un combat. La structure politique est parfois fondée sur les liens de parenté. Les généalogies jouent aussi un rôle fondamental dans l'acceptation de l'ordre.

Fuyantes, instables, elles sont réajustées à l'occasion d'une mort, d'une naissance, de migrations. Cette continue rectification s'accompagne de ce qu'on a appelé « une amnésie structurelle ».

Un des dangers de l'écriture est la réification de l'ordre social et sa présentation sous un faux aspect de permanence. L'alphabet introduit une forme d'universalité qui transcende le clan, la tribu, la nation — mais qui suppose aussi une plus grande rigueur, et parfois même un certain rigorisme.

En outre, l'écriture introduit une stratification sociale, une coupure entre deux groupes principaux : l'élite lettrée et le peuple illettré. A ce propos, s'agissant ici de la sauve-

garde de l'authenticité culturelle, on serait tenté de souligner que, pour aussi redoutable qu'il soit par ailleurs, l'analphabétisme dans les sociétés traditionnelles n'aura jamais été synonyme de dénuement culturel. Mais que, de par sa formation, l'élite aura souvent été coupée de ses racines et de ses traditions.

Tous les systèmes d'éducation devraient tirer profit de cette constatation.

Enfin, la littérature orale africaine est aussi un art de l'imaginaire à la fois dans sa forme et dans son contenu, dont les niveaux d'interprétation ou de compréhension varient à l'intérieur du groupe, selon le degré d'initiation de l'auditoire. Art total, fondé sur la participation effective de tous et de chacun, où se mêlent au message verbal les messages gestuel, musical, rythmique, dans une liberté d'expression et d'improvisation qui permet au conte, en traversant l'histoire, de conserver valeur et signification.

Qu'il s'agisse des récits légendaires, historiques ou initiatiques, des contes mettant en scène des héros mythiques, des humains ou des animaux, qu'il s'agisse de poésie ou de chant, de proverbes ou de devinettes, l'immense richesse de la tradition orale offre un champ inappréciable à la recherche scientifique : les innom-



Vivifiantes structures de la tradition architecturale

A travers l'immense continent africain les divers types d'architecture ont une caractéristique commune : tous sont parfaitement fonctionnels, adaptés au climat, au mode de vie, aux travaux quotidiens, à l'économie. Ci-contre, deux professeurs de l'Université Ahmadu Bello (Nigéria) examinant la maquette d'une villa Haoussa (population d'agriculteurs et d'artisans) disposant de tout le confort moderne dans un ensemble traditionnel; en 1971, des étudiants en architecture tropicale de l'Institut Pratt de New York (États-Unis) étaient venus bénéficier de l'expérience des professeurs nigériens qui furent à leur tour invités à faire des conférences à New York sur l'architecture traditionnelle et l'urbanisme africains. Ci-dessus, les toits de la mosquée de Djenné (Mali) construction en pisé datant de 1905. Djenné, édifée sur un affluent du Niger, était dès le 13^e siècle de notre ère, l'un des plus grands marchés du monde musulman. Ci-dessus à droite, un quartier d'Abidjan (Côte-d'Ivoire) grand port moderne desservant un arrière-pays aux richesses agricoles très diversifiées.



Photo © Usis, États-Unis



► brables travaux menés sur le continent africain en portent témoignage; de même que le plan décennal élaboré par l'Unesco pour l'étude de la tradition orale et la promotion des langues africaines comme véhicules de culture et instrument d'éducation permanente et les recherches en cours pour la publication d'une *Histoire générale de l'Afrique*.

Recherche, création et diffusion en matière de tradition orale amènent tout naturellement à reconnaître aux langues africaines le rôle éminent et irremplaçable qu'elles jouent en tant que source, support et véhicule de la pensée et des cultures africaines et comme instrument de communication sociale pour l'immense majorité des populations. En conséquence, toute renaissance culturelle en Afrique, de même que la sauvegarde de l'authenticité culturelle, exige la promotion des langues nationales.

La politique coloniale ne pouvait concevoir que les langues africaines fussent de véritables langues, c'est-à-dire des véhicules du savoir et de la culture. Elle les considérait comme des langues « primitives » représen-

tant un stade d'évolution largement dépassé par les langues européennes, et incapables, de ce fait, d'exprimer la pensée scientifique.

Il s'agit désormais de revaloriser les langues africaines, non plus aux fins d'une réhabilitation idéologique, mais en vue de faciliter à travers elles l'accès du plus grand nombre au savoir le plus moderne. Il s'agit de traiter les langues nationales comme des moyens de communication privilégiés, irremplaçables pour leur efficacité en milieu africain.

Les cultures africaines vont entrer dans une période décisive où leurs détenteurs chercheront avant tout à s'adresser aux Africains eux-mêmes, dont elles contribueront à renforcer la personnalité. De ce point de vue, il ne suffira plus d'étudier ces langues comme des objets, il faudra étudier dans ces langues.

Les campagnes d'alphabétisation des adultes seront insuffisantes tant qu'on ne sera pas allé au fond du problème, en basant ces techniques sur les réalités de la vie africaine,

dont les langues nationales sont un aspect essentiel.

Seule la prise en conscience du rôle fondamental des langues maternelles dans l'ensemble des processus psychologiques, cognitifs et sociaux, permettra de réduire les résistances de tous ordres à l'utilisation systématique des langues africaines dans l'enseignement et la formation.

Il en résulte une remise en question radicale des systèmes éducatifs hérités et la nécessité de leur reconversion selon des modèles qui s'enracineraient dans la réalité socio-culturelle africaine, feraient appel à la participation active des communautés et répondraient aux besoins et aspirations du plus grand nombre.

Dès lors apparaît la redoutable responsabilité de l'université africaine. Clé de voûte des systèmes éducatifs, dans quelle mesure peut-elle imaginer et préparer les mutations nécessaires? Se remettre en cause? Contribuer au processus du développement? L'avenir de l'éducation, de la science et de la culture en Afrique dépend peut-être des rapports dialectiques qui restent à établir entre les masses populaires et l'université. ■

la sculpture des signes

quand l'artiste africain
interprète une vision
collective du monde

par Ola Balogun

OLA BALOGUN, jeune cinéaste et écrivain du Nigéria, a été expert auprès de l'Unesco pour la formation des cinéastes. Réalisateur de nombreux films et documentaires remarquables, dont *Vivre* (1975) et *Muzik man* (1976), il a fait partie du jury du festival du film panafricain à Carthage (Tunisie). Auteur de pièces de théâtre, *Shango*, *Le roi éléphant* (éd. P. J. Oswald, Paris 1968), il a fait plusieurs études pour l'Unesco dont *Arts traditionnels et développement culturel en Afrique* (*Revue Cultures*, vol. 2. n° 3, 1975) et, en collaboration avec d'autres auteurs *Introduction à la culture africaine*, à paraître à l'automne 1977 (co-édition Unesco-Union générale des Éditeurs, coll. 10/18).

TOUTE culture est l'aboutissement de courants multiples, parfois même contradictoires en apparence, et l'Afrique ne fait pas exception à la règle.

Mais bien qu'il n'y ait pas une forme d'art unique que l'on puisse définir comme strictement africaine à l'exclusion de toute autre, il existe néanmoins un vaste ensemble de styles et de formes qui constituent l'art africain.

Les formes de l'art africain sont rarement pratiquées dans le seul but

de divertir. Dans les cérémonies masquées, l'essentiel est le caractère rituel de la représentation. Ce qui n'empêche pas la danse ou parfois la poursuite simulée des spectateurs par les porteurs de masques, de comporter une part de divertissement.

Mais la danse elle-même est rarement pratiquée à titre de pur divertissement. Elle apparaît à l'occasion de certaines fêtes ou lors de l'accomplissement de certains rites.

La seule exception notable à cette règle on la trouve peut-être dans l'art du conteur ou dans celui du chanteur ambulant, leur objectif étant de divertir le public moyennant rétribution. Même dans ce cas, les contes ou les épopées, loin d'être de purs divertissements, ont souvent pour objet principal de présenter une morale ou de relater des faits importants.

Les formes d'art que l'on rencontre le plus souvent en Afrique vont de la sculpture (bois, pierre, fer, bronze, terre cuite, etc.) à l'architecture, la musique, la danse, les rites à caractère dramatique, la littérature orale, etc. Elles sont donc plus nombreuses, mais aussi plus complexes et plus diversifiées que ne l'ont en général montré les études ethnologiques. L'exemple des masques et de la sculpture sur bois, auxquels on se limitera

Profane ou sacré, l'art africain témoigne toujours du même raffinement. L'ustensile ménager, l'objet domestique sont doués par le sculpteur de noblesse et de grâce formelles à l'instar de la statue cultuelle ou du motif de reliquaire. Ainsi de l'appui-tête (ci-contre) dont le support est composé d'un couple face à face se caressant d'un geste tout de pudeur et de tendresse. Cette pièce de style Luba (population du sud du Zaïre) est d'une maîtrise parfaite, tout comme la statuette de fécondité (page de droite), où le couple assis s'offre d'un mouvement conjoint une petite fille. Cette sculpture, elle aussi d'art Luba, invoque la force vitale qu'accroît la famille.



Photo © Willy Kerr Collection particulière, Bruxelles

ici, devrait nous permettre d'en approcher la signification.

La sculpture est l'un des piliers de l'art africain, en même temps que le moyen qui l'a fait le plus largement connaître à l'étranger. Les sculptures sur bois les plus frappantes sont les masques portés lors de cérémonies.

Ils ont donné lieu à maintes interprétations erronées surtout parce qu'on a voulu les juger en leur appliquant les critères esthétiques de l'Europe occidentale.

Le meilleur exemple de cette sorte de confusion est donné par ceux qui ont prétendu que l'art africain était « primitif ». Et l'on en déduit un corollaire également dénué de tout fondement : l'humanité, dans son évolution, est passée par le stade de l'art « maladroit » avant de parvenir enfin à la perfection formelle de l'art gréco-latin.

Ce raisonnement est évidemment faux. En premier lieu, les critères esthétiques ne comportent pas obligatoirement la notion d'imitation des formes naturelles.

En second lieu, seule une vision ethnocentrique du monde permettrait d'affirmer que l'absence d'une conception esthétique analogue à celle qui s'est développée en Europe occidentale signifie un manque de perfection formelle. Le jugement esthétique que l'on peut porter sur les

masques doit aller de pair avec une parfaite compréhension de leur finalité. Il faut donc analyser la nature des cérémonies africaines, dont les participants portent des masques, et le climat général dans lequel elles se déroulent.

Les cérémonies masquées procèdent généralement d'un rituel destiné à invoquer des dieux ou à établir une communication entre eux et le groupe, et en même temps à rappeler à ses membres les liens qui les unissent aux forces non humaines de l'univers. La cérémonie masquée est donc considérée comme la manifestation matérielle d'une force inaccessible, comme une incarnation temporaire de ce qui est au-delà de l'humain. Mais c'est une manifestation dont la réalisation exige la participation des hommes.

Un exécutant (souvent le porteur du masque) joue le rôle de véhicule. Pour la durée de la cérémonie, il cesse d'être un homme pour devenir un avatar de la divinité ou de l'ancêtre dont la présence est invoquée. Cet exécutant doit se distinguer des autres êtres humains par un signe ou un ensemble de signes.

C'est dans le domaine du costume qu'apparaissent les signes les plus importants et les plus facilement reconnaissables. Le costume *suggère* la présence du dieu, désigne une réalité au-delà de la présence physique

de l'être humain qui en est revêtu. C'est, avant tout, un *signe* comme on peut au cours d'une représentation théâtrale, poser quelques branches d'arbre sur la scène pour représenter la forêt. Et l'un des principaux éléments de cette transformation est le masque.

Une fois bien compris le rôle essentiel du masque (et du costume en général) qui est de *suggérer* et de *prouver* la présence du surnaturel, on peut se rendre compte du cadre conceptuel dans lequel travaille le sculpteur.

Les artistes d'Europe occidentale qui ont subi l'influence de l'art africain semblent n'avoir vu là qu'un effort pour représenter des formes naturelles de façon abstraite, et le cubisme ainsi que d'autres mouvements ont poussé cette abstraction à l'extrême.

Or, il y avait là une erreur d'interprétation qui tenait à une méconnaissance du contexte intellectuel dans lequel œuvre un sculpteur de masques en Afrique. Même lorsqu'une forme conventionnelle existe, ce que le sculpteur cherche à atteindre, c'est une essence cachée et non une apparence extérieure. Le style du sculpteur de masques surgira d'une certaine conception que lui-même tient du système de croyances et du cadre conceptuel dans lequel il vit et travaille.

Dans le cadre très large des

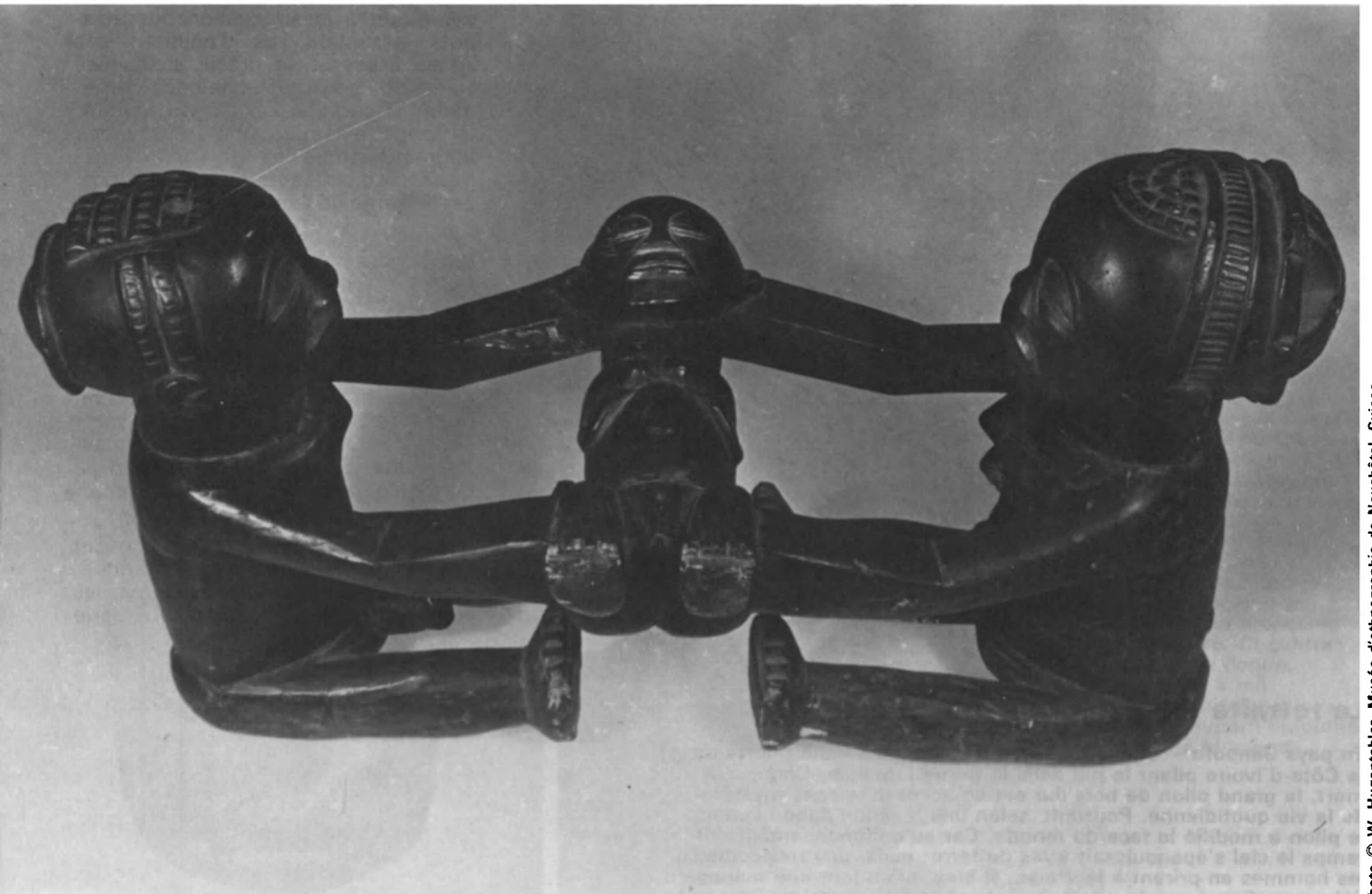


Photo © W. Hugentobler, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, Suisse



► croyances et des conventions de la communauté, il y a donc toujours un vaste champ ouvert à la liberté et à l'improvisation. Si la divinité dont le masque permettra d'invoquer la présence est effrayante, on attendra de l'artiste non pas qu'il copie fidèlement les masques sous lesquels cette divinité a déjà été représentée, mais qu'il évoque l'idée d'une présence effrayante et qu'il la suggère par son œuvre.

Il sera donc souvent libre de représenter comme il l'entend cette présence effrayante, tout en restant fidèle aux règles et conventions artistiques locales.

Les masques africains témoignent, à bien des égards, une maîtrise parfaite et longuement étudiée des techniques de la création. L'un des aspects les plus remarquables de cet art est peut-être la capacité de réaliser d'étonnantes simplifications plastiques à partir de formes naturelles.

Devant la plupart des masques, on a l'impression que le sculpteur a voulu dépasser la simple apparence extérieure des formes naturelles pour saisir leur essence, et que c'est à partir de la compréhension de leur essence qu'il a créé de nouvelles structures.

Prenons, par exemple, ces chefs-d'œuvre des masques bambara (Mali) connus sous le nom de *Tyi-wara*; ils s'inspirent de la forme et de la grâce de l'antilope, mais ce qui demeure de l'antilope, en tant que forme *visible*, est réduit à la suggestion des attributs essentiels de l'animal: ses lignes lisses et sa grâce, auxquelles viennent s'ajouter quelques ornements décoratifs. Par cette sculpture, la forme extérieure est transcendée pour atteindre l'*être* de l'animal mythique symbolisé, dans son essence, par la forme de l'antilope.

La simplification des motifs naturels perçus conduit souvent le sculpteur à élaborer une conception géométrique de l'objet, qui est à l'origine de son inspiration. Les yeux se transforment alors en cercles ou en carrés parfaits, voire en simples lignes obliques et ces formes s'équilibrent, dans l'espace par d'autres traits conçus de façon identique. Les fameux masques basongué (bassin du Congo) en offrent un exemple remarquable.

Les traits du visage se disposent autour d'un ensemble géométrique, constitué par des carrés (pour les yeux), mais en outre toute une série

Photo © Fulvio Roiter, Italie

La retraite du ciel

En pays Sénoufo — ethnie du sud-ouest africain — une fillette de la Côte-d'Ivoire pilant le mil dans la ferme familiale. Comme le mort, le grand pilon de bois dur est un accessoire sans mystère de la vie quotidienne. Pourtant, selon une légende dahoméenne, le pilon a modifié la face du monde. Car au commencement des temps le ciel s'épanouissait à ras de terre; mais, peu respectueux, les hommes en prirent à leur aise, si bien qu'un jour une ménagère l'éborgna d'un coup de pilon. Courroucé le ciel se retira ... au ciel.

de lignes courbes et en relief parcourant la surface du masque et en accentuent le caractère.

Dans beaucoup de masques congolais ou gabonais, la répétition de courbes régulières dans les lignes qui représentent certains traits du visage comme les sourcils, les yeux et les lèvres, crée une série de rythmes qui rappellent les rythmes musicaux.

Plus frappante encore est la conception architecturale de nombreux masques sculptés. Même lorsqu'il est conçu pour être porté verticalement devant le visage, le masque est rarement constitué par une surface plane.

C'est dans le cas des masques de tête (portés horizontalement sur la tête) que l'espace à trois dimensions peut être pleinement utilisé : masques bambara (Tyi-wara) et certains masques baoulé, sénoufo (Côte-d'Ivoire), et ijo (Nigéria du Sud).

Pour les premiers, ils représentent des esprits de buffles, pour les autres des esprits des eaux. Au cours de la danse, le porteur du masque le présente aux spectateurs sous différents angles, ce qui donne pour chaque position un effet visuel différent. L'aspect du masque est, en effet, entièrement différent, vu de face que vu de profil et l'on s'aperçoit, lorsque le danseur baisse la tête, que le cimier est également conçu d'une façon différente.

Le museau et les dents de la créature mythique peuvent être perçus comme la partie la plus importante

quand on voit le masque de face, les oreilles et les cornes quand on le voit de côté et, quand on le voit d'en haut, les dents et le museau disparaissent complètement et on n'aperçoit plus que les formes géométriques construites autour des traits de la face.

Le plus souvent, une fois les parties principales sculptées, le masque est orné de motifs décoratifs qui peuvent aller de la touche la plus simple et la plus subtile à un baroque extrême. Dans certaines versions récentes, on trouve même des automobiles et des avions !

Dans le domaine de la plastique, l'audace de certains masques est difficile à surpasser. Dans un masque bachama (Cameroun), visage humain très stylisé, les pommettes sont devenues des structures coniques en saillie, dont la partie supérieure, légèrement arrondie, sert de support aux yeux qui s'inscrivent dans un plan horizontal; sous les sourcils, les orbites sont transformées en surfaces verticales allongées, dominant les yeux comme la partie supérieure d'une coquille d'huître dans laquelle ils reposeraient.

Un traitement si audacieux des surfaces (ce genre de style a exercé une influence directe sur le mouvement cubiste) serait inconcevable en l'absence de conceptions très évoluées dans la maîtrise des facteurs spatiaux et plastiques.

En un sens, le masque apparaît comme un instant d'éternité pétrifié, mais les mouvements de la danse

devront lui prêter une nouvelle vie et le plonger dans le rythme de l'existence humaine.

Quand le porteur du masque danse, c'est cet instant d'éternité pétrifié qui se met en mouvement au rythme de la musique, stimulant les émotions des spectateurs à la fois par le rythme plastique propre à la sculpture et par le rythme plus large des mouvements de la danse. Ces divers éléments viennent s'ajouter à l'émotion provoquée par la signification socio-culturelle de la danse rituelle.

Par un étrange paradoxe, c'est précisément parce qu'il fait passer la fonction que doit remplir le masque avant ses propres préoccupations esthétiques que l'artiste parvient à une liberté complète dans sa manière de traiter les formes. C'est que l'objet de son travail consiste très souvent à suggérer des formes immatérielles et non à copier directement la nature.

Comme les masques, la plupart des sculptures africaines sont en bois. Objets magiques ou représentations symboliques d'ancêtres ou de dieux, ils ont pour fin essentielle de remplir une fonction.

Le sculpteur se préoccupe avant tout d'adapter son style à cette fonction, tout en se conformant aux traditions artistiques dont il est l'héritier. Il ne cherchera presque jamais à reproduire des traits naturels ni à créer une œuvre réaliste. On ne trouve donc que rarement des statues grandeur nature ou même des statues qui, petites, respectent les proportions

SUITE PAGE 20

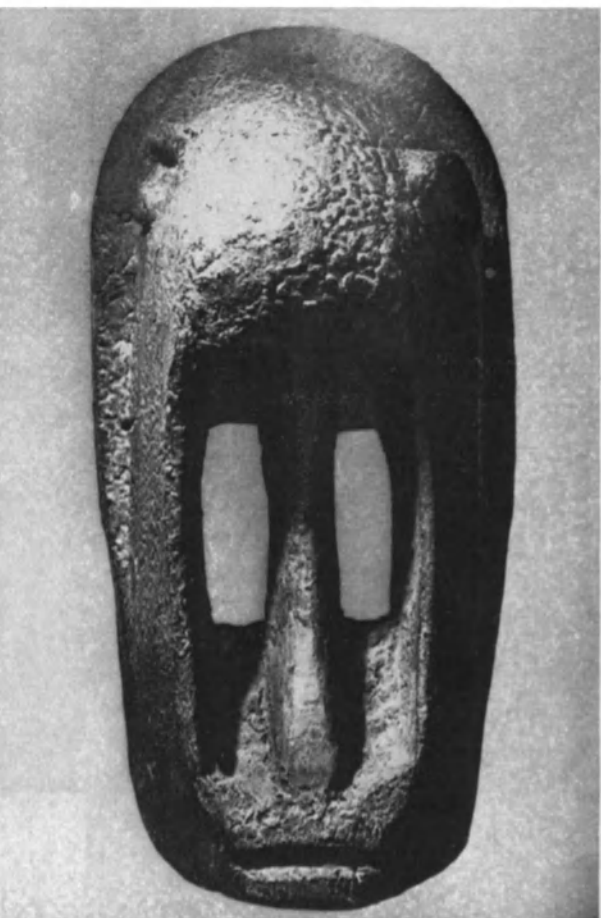


Photo © Musée de l'Homme, Paris



Photo © Monique Maneval, Paris

Les Dogon, cultivateurs qui vivent au bord des falaises de Bandiagara (Mali) ont hérité de séculaires traditions culturelles qui restituent l'univers quotidien dans un registre très subtil de symboles et de mythes. Le génie plastique des Dogon s'exprime surtout dans la sculpture. A gauche, un masque zoomorphe, « le singe noir », typique de la spiritualité dogon. Il commémore l'alliance intime de l'homme et de l'animal à l'aube du monde terrestre. Ci-contre en pays dogon, grenier à mil construit sur pilotis pour éviter l'humidité et les rongeurs.

20 masques



CAMEROUN. Masque heaume des Bafum
Photo © Helen Maetzler-Prohaska, Zurich



GABON. Masque des Fang évoquant un visage féminin
Photo © Claude Sauvageot, Musée de l'Homme, Paris



ZAIRE. Masque biface de la société « kwamé »
Photo © W. Hugentobler, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, Suisse

...20 pays

Nous présentons dans ces pages des chefs-d'œuvre de l'art africain du masque qui a joué un rôle si important dans la vie quotidienne et rituelle de l'Africain, et qui occupe une place éminente dans le patrimoine culturel de l'humanité.



GHANA. Masque en or des Ashantis

Photo © Fine Art engravers Ltd., avec l'aimable autorisation de la coll. sir Richard Wallace

SOUDAN. Masque figurant un léopard

Photo © Dominique Darbois, Paris. Museum für Volkenkunde, Berlin



RÉP. POP. DU CONGO.
Masque kwelé, région de Sembé

Photo © U.D.F.
La Photothèque-Musée
d'hist. nat., La Rochelle



CÔTE-D'IVOIRE.

Masque géré, décoré
avec des poils de singe

Photo © Rapho, Paris



▲
**EMPIRE
CENTRAFRICAÏN.**
Masque de chasse en bois

Photo © Coll. Musée de
l'Homme, Paris



SIERRA LEONE.
Masque heaume des
Mende

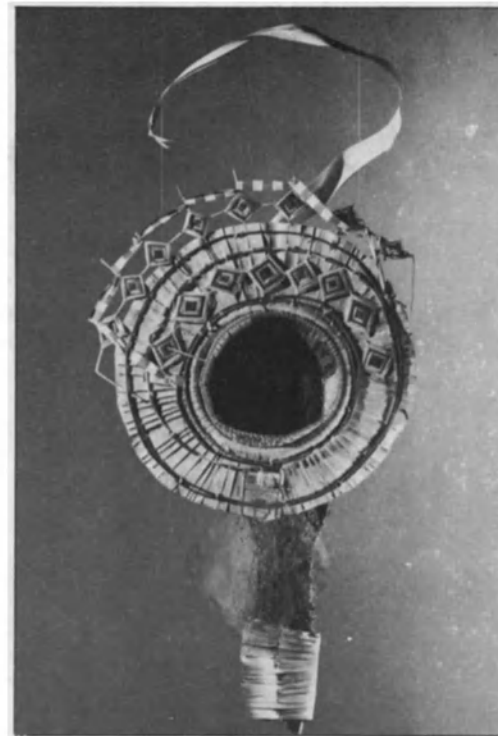
Photo © Archives Héliène et
Henri Kamer, New York,
Coll. part.

20 masques ...20 pays



HAUTE-VOLTA.
Masque des Bobo,
supportant une
ancêtre

Photo © Dominique
Darbois, Paris —
Musée national de
Haute-Volta



SÉNÉGAL. Coiffure du masque de la
bataille, utilisé lors de la fête d'initiation
des garçons

Photo © Coll. Musée de l'Homme, Paris

**RÉP. POP. DU
BÉNIN.** Masque de
danse de la société
« Geledé » des
Yorubas

Photo © Coll. Musée de
l'Homme, Paris



LIBÉRIA. Masque Dan

Photo © Dominique Darbois, Paris —
Musée national du Libéria



TANZANIE. Masque des Makondé

Photo © Pitt Rivers Museum, Oxford, Royaume-Uni



MOZAMBIQUE. Masque des Yao

Photo © Linden Museum, Stuttgart,
Rép. féd. d'Allemagne



GUINÉE. Masque plat des Toma
Photo © Bernard Mallet, Musée d'Angoulême



NIGÉRIA. Masque des Bini, peint au kaolin
Photo © David Nidzgorski, coll. part.



MALI. Masque des Marka, recouvert de métal
Photo © Rapho, Paris



ANGOLA. Masque à perruque des Tshokwé
Photo © Musée de Dundo, Angola

ZAMBIE. Masque des Rotsé
Photo © Dominique Darbois, Paris – British Museum



1 2

(suite de la page 15)

d'êtres vivants réels.

C'est précisément parce que le sculpteur n'a pas conçu son œuvre exclusivement en vue de créer des formes agréables pour l'œil que ses sculptures parviennent à être aussi saisissantes.

La statuette d'un personnage divin ou d'un animal n'est donc généralement pas censée donner une représentation visuelle de l'objet original. Elle en est plutôt un substitut ou une sorte d'évocation magique. C'est pourquoi l'accent est mis sur la symbolisation des principaux caractères et beaucoup moins sur une représentation de la réalité.

Dans les représentations anthropomorphes, la tête est souvent disproportionnée par rapport au reste du corps. Souvent aussi, lorsqu'il s'agit de deux personnages de rang social inégal, cette inégalité dans le statut social se traduit par une différence très nette de taille.

Ajoutons qu'il arrive très rarement que l'on essaie de représenter un personnage en mouvement ou se livrant à une activité physique qui pourrait détourner l'attention de l'équilibre de la statue dans ses volumes mêmes.

Parmi les types de sculptures les plus connus figurent les statuettes commémoratives d'ancêtres et les statuettes rituelles de dieux qui sont placées sur des reliquaires et représentent des divinités ou des fidèles des dieux auxquels ces reliquaires sont consacrés.

Ces sculptures sont avant tout des « objets doués de pouvoir » et leur efficacité dans le domaine religieux dépend tout autant de l'adresse du sculpteur que des rites auxquels elles sont associées. Une œuvre exécutée avec maladresse ou qui s'écarterait par trop des canons traditionnels du style particulier à la tribu ou au groupe de tribus où elle est créée, ne sera pas admise.

La sculpture avec ses caractéristiques, est donc très étroitement liée à tout le contexte socio-culturel. C'est pourquoi on courrait à un échec certain si l'on tentait d'encourager la production commerciale d'œuvres d'art de ce genre en croyant pouvoir leur conserver simplement les apparences extérieures que leur confère le style qui leur est propre.

Il faut bien comprendre que le sculpteur ne se contente pas de reproduire en détail les formes que la tradition impose à ces statuettes, mais qu'il utilise le modèle traditionnellement admis comme une source d'inspiration à partir de laquelle sa créativité peut s'épanouir.

Les copies exécutées machinalement à des fins purement commerciales et pour la satisfaction du touriste sont sans vie et stériles du point de vue artistique, tandis que les œuvres actuelles qui prennent racine dans le respect des traditions socio-culturelles dont nous venons de parler, restent d'une exécution aussi vigoureuse que les œuvres d'art du passé.

Ce genre de sculpture est l'œuvre collective d'une civilisation tout entière et le rôle de l'artiste est celui d'un intermédiaire chargé de concrétiser la vision et les croyances collectives. La forme de l'objet fait par la main de l'homme capte et renferme une part de l'objet original grâce à une identité symbolique.

En dernier ressort, l'art est une prolongation de la vie parce qu'il est imprégné d'une vie qui lui est propre.

Ola Balogun

Trois personnages deux continents

(1) *Trois personnages*, œuvre d'Alexandre Calder, peintre et sculpteur américain (1898-1976).

(2) Masque baluba (ou luba) à décor curviligne en demi-sphère parfaite. La sphère inspire et détermine forme et structures essentielles dans la sculpture des Balubas (Zaire), d'un fini très délicat, comme l'atteste le modelé de ce petit mortier à chanvre de quelque 13 cm de haut (3).



3

au-delà de l'apparence

par Paul Ahyi

RIEN de l'art nègre de la Côte du Bénin ne semble être fait pour flatter le goût ou la jouissance d'un moment. Fortement engagé pour signifier l'homme, l'art dans cette partie du monde est le besoin par lequel le Nègre rétablit l'équilibre des forces entre ce qui est inhérent en lui et les phénomènes extérieurs à sa nature d'être humain.

Chercher à connaître la signification de l'art et de l'œuvre d'art dans cette partie du monde « c'est essayer de pénétrer son chaleureux milieu et son principe de liaison le plus intime, le plus délicat, le plus secret aussi ».

Or, très souvent dans l'œuvre d'art nègre on cherche plutôt le réalisme, ou le pittoresque, l'étrangeté, un exotisme de pacotille et non l'essence créatrice de l'homme en communion avec le cosmos. Et c'est précisément par la transposition des formes, la sereine gravité des mouvements et des attitudes que l'œuvre nègre rejoint à travers le temps et l'espace la puissance évocatrice des arts égyptiens, assyriens, précolombiens. Car l'œuvre signifie l'homme face à la nature, l'œuvre est la réponse de l'homme aux phénomènes extérieurs, l'œuvre est aussi science, présience, divination, magie.

Pour le Nègre ces œuvres dont les formes et les proportions ne respectent nullement la vision naturelle des choses sont des soutiens moraux et intellectuels, des moyens de connaissance mis à l'usage du peuple. Elles expriment aussi les problèmes que pose l'univers et les réponses que le Nègre donne à une phase de son histoire. « Véhicules de pensée, elles colportent aux hommes les lois sociales et cosmiques qui régissaient le monde au moment de leur création. Durant des siècles ou des millénaires aussi longtemps qu'elles existeront, elles demeureront chargées de cette signification ». Si l'artiste nègre dissocie les éléments naturels suivant d'autres lois, c'est qu'il veut éterniser et privilégier dans l'être vivant, le permanent sur l'accidentel, la vie sur l'apparence, le constant sur l'éphémère : il s'agit de livrer en quelque sorte à l'esprit la réalité de l'être et non sa vision.

En Afrique équatoriale, chez les Bantous, quand un homme meurt, on sculpte sa statue en bois ou en un autre matériau, cette statue faite à son image et non à sa ressemblance est le support qui remplace le corps privé de sa force vitale qu'on rend à la terre. Elle est le double impérissable qui abritera désormais le « souffle vital ». Et si le sculpteur s'avise de donner au souffle qui revient une forme différente de celle qu'il animait primitivement, c'est que l'artiste nègre dans sa mentalité mystique ne saurait contraindre le souffle à ranimer la forme qu'il avait délaissée par fatigue, par incommodité. A partir de ce moment, le bon accueil du souffle impose une création toute nouvelle. Une légende qui est sans doute vérité, dans la vie de Picasso, dit qu'un jour, un explorateur, ami du grand maître de l'art moderne, lui conta qu'en Afrique : « Il avait eu la curiosité de voir la réaction des Nègres devant une photographie. Il leur mit sous les yeux sa propre photo, en uniforme d'officier de marine, un Nègre la prit, la retourna dans tous les sens et finit par la lui rendre sans comprendre. L'explorateur tenta de lui expliquer que cette photo c'était son image. Le Nègre rit, incrédule et, prenant un papier et un crayon, se mit à faire le portrait de l'officier. Il dessina, à sa façon la tête, le corps, les jambes, les

PAUL AHYI, écrivain togolais, est professeur d'arts plastiques au lycée de Tokoin, à Lomé. Le texte que nous publions ici reprend l'essentiel d'une étude faite à la demande de l'Unesco sur la Signification actuelle des arts de création en Afrique et hors d'Afrique, document de travail destiné au Colloque sur la civilisation noire et l'éducation, lors du Deuxième festival mondial des arts négro-africains (Lagos, Nigéria, 15 janvier - 12 février 1977).

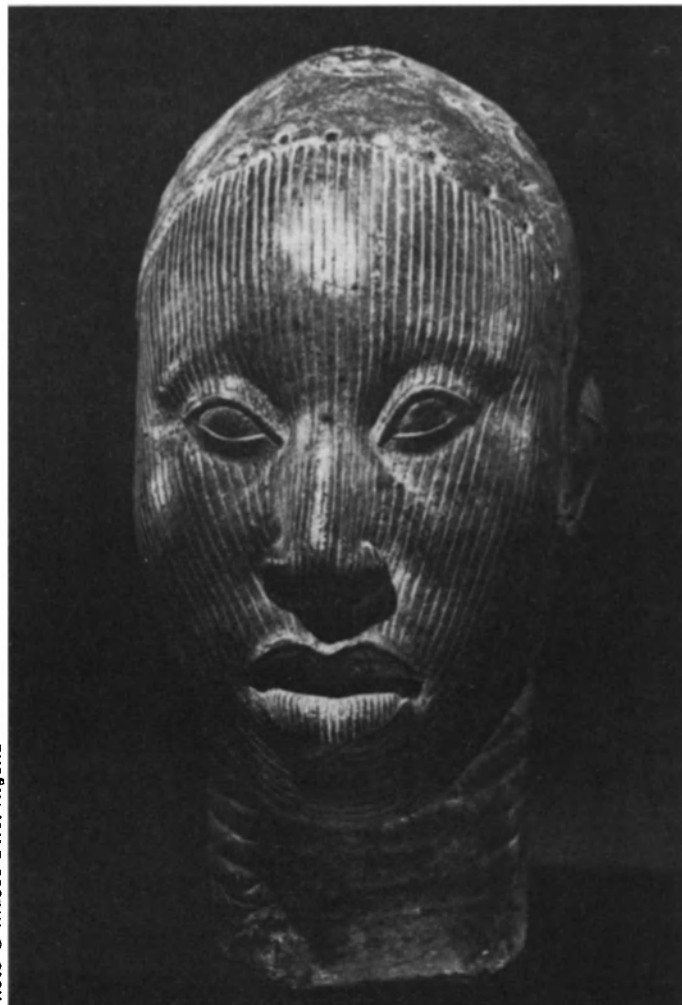


Photo © Musée d'Ifé, Nigéria

Fondue à la cire perdue, cette tête de bronze, du 13^e siècle de notre ère, est un exemple achevé de l'art d'Ifé (Nigéria). Le développement politique et religieux de la ville d'Ifé en avait fait un grand centre culturel yoruba. Ce n'est qu'en 1910 que furent révélées au monde émerveillé les sculptures de bronze de la période dite classique (du 12^e au 15^e siècle). Ifé est devenue un des hauts lieux de l'art universel.

bras dans le style des idoles nègres, et tendit l'image à son modèle. Mais, se ravisant, il reprit le dessin, il avait oublié les boutons brillants de l'uniforme. Il se mit à ajouter les boutons à son dessin. Seulement, au lieu de les mettre à leur place, il les disposa tout autour du visage. »

Simple anecdote, simple légende. Mais combien elle traduit l'attitude qu'adopte le Nègre devant « l'être ». Elle témoigne avec force de la liberté d'expression et d'exécution dans le processus de création. Car pour lui, l'être n'est pas seulement ce qui apparaît aux yeux, mais ce qu'il est au regard de l'esprit. Les boutons dorés qu'il a rajoutés à son dessin montrent le clinquant, l'artifice qui n'a qu'un rapport lointain avec la vraie valeur de l'être. Ils sont des ornements incorporés à la vie et non des éléments de vie.

par
Tanoé-Aka
Jules Semitiani
Youssef Fofana
Goze Tapa
et **Paul N'Da**

à l'école

PARLER en proverbes c'est en appeler à l'ordre établi, c'est en appeler à l'autorité des ancêtres qui se portent garants de la vérité qu'on affirme.

Étudier l'action éducative traditionnelle à travers les textes traditionnels des proverbes nous conduit à nous interroger sur les liens qui existent entre les principes et les caractéristiques de l'éducation traditionnelle et ceux de l'éducation moderne.

Les proverbes que nous examinons ici sont des proverbes de l'ethnie N'Zema (Sud de la Côte-d'Ivoire, Grand Lahou, Dabou, Abidjan, Grand-Bassam); pour la plupart ils présentent d'étroites analogies avec les proverbes ashanti (Ghana) et plus encore avec les proverbes des Agnis et du pays baoulé (Côte-d'Ivoire).

Leur étude fait apparaître clairement que les grands principes de l'action éducative concernent d'une

part les adultes, et les parents chargés de l'éducation des enfants, d'autre part des enfants eux-mêmes.

Les parents doivent avoir conscience que les enfants sont à leur image, et donc toujours se souvenir que « L'oiseau n'enfante pas une souris », que « Où passe l'aiguille, passe le fil ».

Les parents ne doivent pas rejeter leur responsabilité, même quand leurs enfants sont difficiles. Car, dit le proverbe « Si on vient à te râcler le genou, tu ne peux dire que ce n'est pas ton corps ».

Par bonheur, il n'y a pas que de « sales gosses ». Certains enfants naissent bénis du ciel. On le sait et « Pour une bonne nourriture il n'est pas besoin d'oignon ni de tomate ».

Certes, l'enfant n'est pas un adulte et n'est pas aussi malin, aussi apte à comprendre et réfléchir qu'il le donne parfois à croire. En effet, « L'enfant sait courir, mais il ne sait pas se

TANOÉ-AKA, JULES SEMITIANI, YOUSSEUF FOFANA, GOZE TAPA et PAUL N'DA sont professeurs de psychopédagogie à l'École Normale supérieure d'Abidjan (Côte-d'Ivoire). L'article que nous publions ici reprend les grandes idées d'une étude faite pour l'Unesco sur le thème « Civilisation noire et éducation » et présentée au Deuxième festival des arts négro-africains de Lagos (Nigeria) qui s'est déroulé du 15 janvier au 12 février 1977.



des proverbes

cachez»; il se prend souvent à son propre jeu; « Si l'enfant ne veut pas que sa mère dorme, il ne dort pas non plus ».

On ne peut oublier que l'enfant est changement, métamorphose : « Tant que la nourriture n'est pas cuite, on ne la sort pas du feu pour la manger »; « C'est quand le régime de graines de palme est mûr qu'on l'égrène » disent ces proverbes. Et en tout état de cause, il faut se dire que « Le ciel ne conserve pas indéfiniment le coco sec », un jour viendra où le coco devenu bien sec tombera de lui-même sur le sol.

Éduquer, c'est aussi individualiser l'éducation car « On n'attache pas tous les animaux par le cou », et tous les enfants n'ont pas la même manière d'être ni de réagir. A ce propos « Le bousier déclare qu'il y a multiples façons de porter un fardeau », les uns le portent sur la tête, d'autres sur le dos, pour sa part, il le roule en marchant à reculons.

Il faut faire confiance à l'enfant, surtout s'il est résolu, et croire qu'« un enfant qui veut tendre son piège sur un rocher, sait où il plantera sa fourche ».

Il ne faut jamais désespérer d'un enfant : « Un régime de graines de palme tombe, s'il ne ramasse rien, il ramasse des feuilles mortes ».

C'est le respect que les parents témoignent à leur enfant qui lui assurera le respect d'autrui : « Si tu donnes des coups de pied à ton chien, les autres le battent ».

Néanmoins, la fermeté s'impose car « On n'élève pas un coq pour lui permettre de se percher sur votre tête pour chanter ». Mais il faut adapter les moyens aux fins. « Quand on mange un œuf, on n'a pas besoin de couteau », « Quand la route n'est pas longue, on n'y dort pas », ou encore « Si tu creuses le trou du grillon avec un pilon, tu le bouches ». Mais il faut être tolérant, et même parfois indulgent face à certaines sottises,

Dans un village des bords du Niger, au Mali, des fillettes Peules jouent avec toute la gaieté de leur âge. Les Peuls, ou Foulbé, comptent plus de 5 millions de personnes et sont dispersés dans toute la zone soudanaise, depuis le Sénégal jusqu'à l'est du lac Tchad. Traditionnellement pasteurs et nomades, ils sont en partie devenus agriculteurs sédentarisés. Les célèbres peintures rupestres du Tassili, au Sahara, seraient des œuvres peules de la protohistoire.

pour atteindre son but éducatif.

Permettre à l'enfant de faire ses propres expériences, c'est lui donner le meilleur moyen de s'éduquer lui-même et d'apprendre ce qu'il doit savoir. Rien ne vaut l'expérience vécue; « La douceur, dit le proverbe, s'apprécie dans la bouche ».

Il faudrait parfois même prendre le risque de laisser l'enfant expérimenter à ses dépens. « La route ne dit rien à personne »; autrement dit, elle ne raconte pas à ceux qui passent ce que leurs devanciers ont subi; elle laisse chacun faire son apprentissage de la vie. Ce que signifie une autre image proverbiale : « C'est quand l'huile est versée, qu'on voit où il eût fallu la ranger ».

Il faut même aider l'enfant dans certaines expériences qu'il veut tenter à tout prix. Le proverbe est explicite là-dessus; « Si l'enfant pleure pour réclamer la flèche qu'on lui a ôtée des mains de peur qu'il ne se blesse, on la taille plus pointue et on la lui rend ». Le droit à l'expérience doit être garanti à chacun!

Dans tous les cas, il faut savoir

aider l'enfant mais sans se substituer à lui : « La part d'igname braisée de l'enfant, dit le proverbe, on la lui a grattée (nettoyée) et remise ». Est-ce qu'il la mangera?... là, c'est son affaire; on ne va tout de même pas la manger pour lui.

L'enfant doit respecter les institutions, l'ordre du monde établi : qui reste attaché à sa mère, à sa société y gagne. La séparation est au contraire dangereuse. Que dit le proverbe? « Le poussin qui suit sa mère, c'est lui qui mange la patte du cancrelat ». Il est fâcheux de prendre ses distances dans la vie sociale.

Et le proverbe de prévenir : « Qui perd son père est sans protection », « L'enfant qui n'arrive pas à vivre avec sa mère finit sa vie sur une peau de singe noir » (c'est-à-dire dans l'abandon et sans sépulture); « Si ton père et ta mère te donnent des conseils que tu n'écoutes pas, les souches de la route t'en donnent » (les tracas de la vie t'apprennent à vivre).

Par ailleurs le proverbe signale aussi l'enfant qui a accepté sa société et ses normes, et que la société accepte en retour : « L'enfant qui



Photo © Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren, Belgique

Les couvercles de pots ou de marmites sont ornés de sculptures, lesquelles ne sont autre, en fait, qu'un langage codé, parfaitement clair pour qui saisit la référence proverbiale. Sur ce couvercle de bois Woyo (embouchure du Congo), l'épouse sert à son mari des bananes bouillies, lui signifiant ainsi qu'elle en a assez de faire la cuisine.

Une sagesse qui vaut son pesant d'or

C'est au commerce de la poudre d'or et des pépites (il prit fin au cours du 19^e siècle) que sont dues de charmantes orfèvreries-miniatures : les poids. Ces bibelots de laiton (parfois d'or), ouvrés à la cire perdue, étaient en usage chez les peuples du Ghana méridional et de plusieurs régions de la Côte-d'Ivoire. Traductions métalliques d'archaïques unités de poids basées sur les graines de certaines plantes locales, ils ont été prétextes à des variantes infinies : personnages, animaux, instruments de musique, armes, chacun exprimant allusivement un dicton, ou un message de créancier à débiteur, petits chefs-d'œuvre de virtuosité et d'humour.

A signaler : « Poids à peser dans la civilisation Akan » par Georges Niangioran Bouah. Université de Paris, 1972.



Photo © Musée de l'Homme, Paris

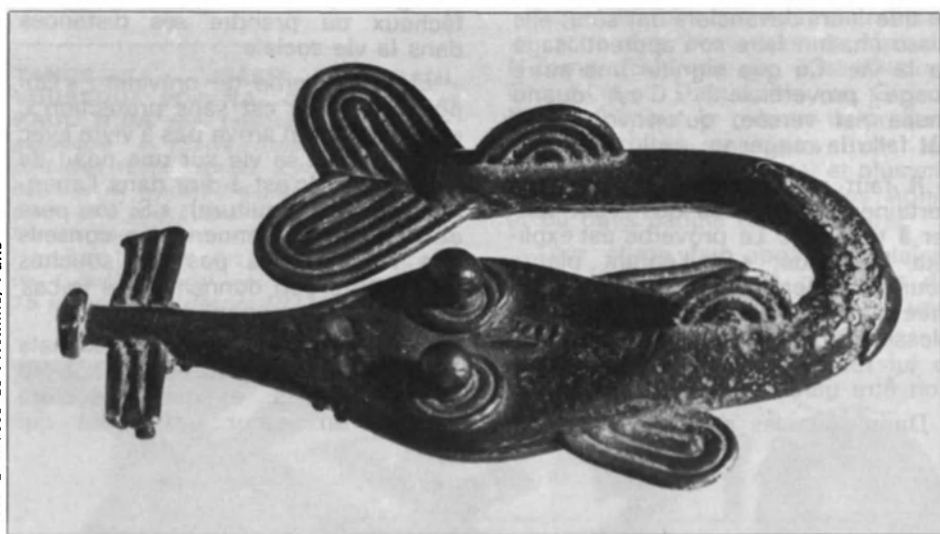


Photo © Musée de l'Homme, Paris

La sauce est tirée il faut la boire

Œil rond, barbillons hérissés, nageoires raides, le silure frais pêché prétendrait-il, au bord de la marmite, savoir à quelle sauce il va être accommodé ? Il n'a plus voix au chapitre. On va disposer de lui. Moralité : quand la partie est perdue, il ne reste qu'à se soumettre, si rigoureuses soient les conditions du vainqueur. (Poids de laiton, Côte-d'Ivoire).

▶ sait se laver les mains mange avec les adultes ».

Il importe de n'oublier jamais que, tout comme la mère, la société ne peut que vouloir du bien à ses membres, même dans les contraintes qu'elle leur impose. A bonne preuve : « La patte de la poule-mère n'écrase pas son petit ».

Il importe de respecter les institutions, les normes de la société, il importe de respecter l'ordre des choses, la hiérarchie. Fillettes, comprenez ce qui est demandé à vos mères : « La poule connaît l'aurore mais c'est le coq qui chante ».

Vous autres, souvenez-vous que « Tant que la tête est sur le cou, le genou ne porte pas le chapeau » ; que « Le poulet a beau grossir, il n'en demeure pas moins un oiseau » ; que « L'enfant a beau avoir un bon souffle puissant, il jouera de la trompette, il ne soufflera pas dans un mortier ». Apprenez l'ordre naturel des choses ; ainsi, « L'enfant ne casse pas la carapace de la tortue, il brise la coquille de l'escargot » ; il ne le peut, et on ne le lui demande pas.

Les membres de la communauté

se doivent d'être solidaires et s'entraider. Car « La main droite lave la main gauche et la main gauche lave la main droite » et « C'est l'oreille qui apprend la bonne nouvelle du remède guérisseur mais c'est la main qui le prend ».

Solidarité et entraide ne doivent pas exister qu'entre les seuls enfants, mais aussi entre parents et enfants, entre enfants et vieillards. Le proverbe affirme que « Si la main du vieillard ne passe pas par le col étroit du pot, la main de l'enfant n'atteint pas le haut du séchoir à aliments ».

Il faut tout de même souligner à l'intention des sots qu'il importe de garder lucidité et vigilance pour se désolidariser à temps, s'il le faut. En tout état de cause, il faut comprendre à qui on a affaire. Pour sa part, « Le singe Azié déclare que la vie, on la reçoit un à un ». Oui, on naît seul et on meurt seul ; c'est pourquoi qu'il faut éviter de suivre bêtement les autres : « Si la viande crue est tabou pour toi, ne te lie pas d'amitié avec la panthère ».

Il n'est pas d'absolu déterminisme condamnant l'homme à être victime de son hérédité ou du jour de sa naissance. Chacun est responsable de ses actes, pas question de « se défilier ». Piètre excuse ne fait pas compte. « Assouan ne réussit pas, il prétend qu'il est né la nuit ». Or, le succès vient du travail et du travail personnel, comme l'atteste le proverbe ; « Le sel mendié ne suffit pas pour assaisonner à point un repas ». Il faut éviter, grâce au travail personnel la dépendance qui enchaîne et contraint. L'homme dépendant ressemble à l'aveugle et « L'aveugle ne se fâche pas en pleine forêt ».

Pour persévérer sans trop craindre risques et tracas, le proverbe conseille : « Tant que celui qui te poursuit ne dit pas qu'il est fatigué, tu n'as pas à dire que tu l'es ».

Il faut réfléchir, connaître ses possibilités et ses limites, et agir en

Ramage ne fait plumage

Poids-proverbe agni en laiton (Côte-d'Ivoire).
Quatre toucans s'abreuvent au même point d'eau. Le motif donne à entendre qu'il ne faut jamais sous-estimer un partenaire et se tenir pour oiseau rare. Chacun doit se souvenir que tout autre peut le valoir.

De la liberté

Bien que sorti du même ventre, chaque crocodile garde sa tête. Telle est la leçon de cet autre poids de laiton (Côte-d'Ivoire) : l'homme garde sa liberté de parole, de croyances et de pensée.



Photo © Georges Niangioran Bouah

conséquence : « Quand les animaux s'assemblent pour partir, la tortue a déjà pris les devants ».

Si l'expérience personnelle conduit au savoir et au succès, l'homme sage sait que certaines expériences sont futiles voire nuisibles. Par exemple : « On ne pousse pas un vieillard pour voir jusqu'où il peut tomber », « Même si on est fort, on ne bondit pas pour se jeter contre un rocher ».

Rien de moins gratuit, de moins hasardeux, on le voit, que ces principes éducatifs. Ils sont en rapport étroit avec la vie et l'organisation sociales. Et vie et organisation sociales semblent même intervenir dans la théorie de la connaissance.

Mais quel est l'objet de la connaissance ?

L'objet de la connaissance, ce sont les hommes, les hommes dans leurs relations avec les hommes, dans leurs rapports avec la nature et tout ce qui touche à l'homme, valeur suprême : « L'homme, dit le proverbe, est supérieur à l'or ».

Et la source de la connaissance, c'est l'expérience; celle qui résulte de la durée, des années, est de toutes la meilleure. L'expérience est condition de la validité de toute connaissance. Si l'enfant n'atteint jamais l'adulte dans le savoir, c'est justement parce qu'il lui manque l'expérience. (« Il sait courir mais ne sait pas se cacher »). S'il prétend savoir, on lui en fera rabattre : « Quand tu es né, tu n'as pas vu comment on a paré ta mère pour la conduire chez son mari ».

C'est dans la vie réelle qu'il faut chercher l'accord entre l'emploi des proverbes et les principes éducatifs. L'éducation se donne en situation; elle ne prévoit pas de cours de morale ou de civisme. Actions et conduites erronées sont corrigées au fur et à mesure qu'elles se manifestent.

Au milieu de ses compagnons de jeu ou au contact des adultes, l'enfant doit faire ses preuves, prouver qu'il a assimilé ce que lui enseigne la vie, prouver qu'il s'est effectivement imprégné des idéaux de la collectivité.

Au niveau des principes, on peut dire que l'éducation moderne ne fait que découvrir ou redécouvrir à sons de trompe ce que les sociétés tradi-

tionnelles ont toujours mis discrètement en œuvre.

Lorsque l'école propose par exemple à l'enfant du milieu traditionnel d'agir de sa propre initiative, elle ne lui demande rien qui soit en contradiction avec ce que les parents ont commencé à exiger de lui. Ou encore quand l'école présente à l'enfant la coopération comme une valeur à cultiver, elle n'entre pas en conflit avec les normes déjà inculquées à l'enfant dans son éducation traditionnelle.

Certes l'action éducative scolaire est systématique, alors que dans la société traditionnelle elle est le plus souvent plutôt diffuse. Théoriquement donc, celui qui a été à l'école doit se distinguer de celui qui n'y a pas été par un savoir plus étoffé, des connaissances plus précises et systématiques; mais il arrive qu'il y ait divergence fondamentale entre l'action éducative moderne — qui tend à développer l'esprit critique et à remettre en question les valeurs établies — et l'éducation traditionnelle. Si bien que surgissent des problèmes lors du passage d'un système éducatif à l'autre.

Lorsque les parents de la société traditionnelle découvrent que leurs enfants (auxquels ils ont toujours enseigné le respect des anciens, le respect de l'ordre naturel des choses et des croyances unanimes) ont assimilé à l'école des modèles de comportement qui les poussent à tout remettre en cause, ils ne peuvent qu'être déçus de leur conduite et se dire que l'école les a corrompus.

Par ailleurs, il arrive que les enfants, voyant les parents toujours attachés à leur système de valeurs, les jugent retardataires et renâclent à leur emboîter le pas.

Le conflit qu'affrontent la plupart des scolarisés résulte essentiellement d'une contradiction entre le respect des institutions et de l'ordre établi qu'exige la stabilité sociale, et l'esprit critique, la révision des valeurs nécessaires à une société en constante mutation.

Tanoé-Aka, J. Semitiani, Y. Fofana, G. Tapé, P. N'Da.



Photo © Musée de l'Homme, Paris

Le faux ami

Hier symbole du bonheur, aujourd'hui du malheur, d'ami fidèle devenu ennemi implacable, tel est le scorpion. La figurine scorpion traduit en langage imagé l'avertissement proverbial à celui qui ne soupçonne pas la trahison d'un ami d'enfance : méfie-toi (poids en laiton, Côte-d'Ivoire).

par
Solomon Mbabi-Katana

musiques d'Afrique

du profane
au sacré
un mode de vie

SOLOMON MBABI-KATANA, musicologue ougandais, dirige la section de la musique au département de musique, danse et théâtre de l'Université Makerere à Kampala, Ouganda. Il a appartenu à la Commission nationale ougandaise pour l'Unesco.

Danse de la panthère en pays Senoufo (Côte-d'Ivoire). Elle est exécutée lors des funérailles d'un dignitaire du Poro, société dont les membres jouaient autrefois dans la communauté un rôle important. La voix des tambours accompagne le danseur masqué.



LA musique pour un Africain est un mode de vie. Bien loin d'être un agrément d'exception, elle exprime sa joie de vivre et sa gaieté lors des mariages et des fêtes, sa fierté et son raffinement lors des solennités, sa piété personnelle dans le rituel religieux, la force de son amour, son ardeur au travail, sa simplicité et son humilité au foyer, son courage au combat.

La musique traditionnelle est donc un vivant exemple de l'héritage culturel africain. Mûrie au cours de centaines d'années, elle s'enracine dans des croyances fondées sur d'anciens us et coutumes. Chacun des membres de l'aire culturelle à laquelle appartient l'artiste sait et comprend ce dont il s'agit, bien que ces croyances ne soient pas explicitées par des mots.

Encore que la musique soit étroitement mêlée à la trame de la vie sociale et spirituelle africaine, sa signification, hélas, n'a pas été clairement perçue.

À l'inverse de leurs homologues africains, les musiciens occidentaux ont hérité d'une longue tradition musicale écrite. Ils peuvent faire avec détachement et objectivité l'expérience de leur art. Ils peuvent isoler la musique de son contexte et la traiter comme existant en soi.

Le concept occidental selon lequel l'émotion peut naître d'un son musical découle de cette longue tradition de l'écriture musicale. Aussi bien, l'idée selon laquelle par exemple, le mode mineur est « triste » a déterminé l'esthétique musicale en Occident.

En revanche, la musique africaine possède de nombreuses connotations sociales et culturelles et on ne peut l'abstraire de son contexte. Il est malaisé de dissocier la portée d'un son musical des émotions qu'entraînent ces diverses connotations.

Il m'est arrivé de faire écouter à des Basongara, peuplade de bergers vivant autour des lacs de l'Ouganda occidental, un enregistrement de leurs chants et de leurs récitatifs qui avait trait à leurs héros légendaires. Il n'y eut que deux auditeurs pour en être émus aux larmes ; les autres restèrent de glace : la musique était jouée en dehors de son contexte rituel.

Les sons employés dans la musique africaine sont rigoureusement réglés et modulés pour exprimer pensées et sentiments liés à un rituel ou une fonction donnés, les faisant accéder à un nouveau registre d'expression qui accroît notre plaisir et la compréhension que l'on peut en retirer.

Par l'invocation de l'esprit des ancêtres, la musique tisse un lien entre les vivants et les morts ; mais elle accompagne aussi l'histoire orale, les contes, les discours et différentes formes de récitations poétiques. Généalogies, proverbes et légendes sont également restitués en musique, truchement du maintien et de la diffusion du savoir à des fins éducatives.

La signification de la musique dans la vie africaine est parfaitement illustrée par son rôle dans les occupations et activités traditionnelles. Elle est présente à chaque étape des travaux

agricoles, depuis l'écobuage qui précède les labours et les semailles jusqu'à la moisson, le battage ou le transport des récoltes. Pêche, chasse, brassage et travaux des champs se font souvent en musique.

En Afrique, il y a une musique pour chaque saison de la vie : naissance, enfance, puberté, âge adulte, mariage, funérailles et héritages. Danses et musiques traditionnelles prennent place à la naissance d'un enfant ; elles commencent dès avant l'accouchement quand on recherche le message divinatoire d'une heureuse venue de l'enfant.

Ainsi les Banyoro, en Ouganda, possèdent-ils un rituel spécial en trois parties dédié à Roubanga, dieu des jumeaux, rituel pendant lequel la naissance est célébrée par des chants et des danses avec la participation des parents eux-mêmes.

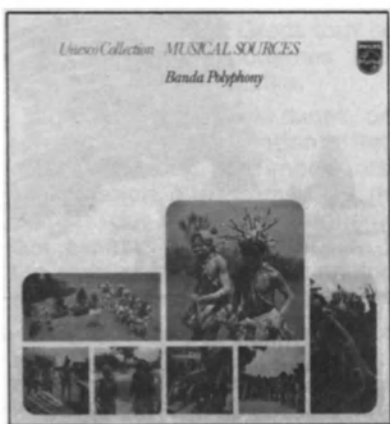
Quantité de chansons à danser, à jouer, à raconter, de jeux musicaux de toutes sortes accompagnent l'enfant africain. Avant l'école moderne,



Photo © Usis, Etats-Unis

Disques Unesco de musique africaine

Pour faire mieux connaître les traditions musicales qui existent dans le monde, l'Unesco a entrepris d'enregistrer les aspects les plus significatifs de l'art musical dans les cultures les plus diverses. Une centaine de disques ont déjà été diffusés. Signalons ici ceux qui concernent la musique africaine. Ces collections Unesco sont éditées pour le Conseil international de la musique par l'Institut international d'Etudes comparatives de la musique.



Côte-d'Ivoire Musique des Dan
Musicaphon BM 30L 2301
Côte-d'Ivoire Musique Vocale Baulé
Odéon CO 6417 842
Côte-d'Ivoire Musique des Sénoufo
Musicaphon BM 30L 2308
Tchad Kanem
Musicaphon BM 30L 2309
Empire Centrafricain
Musicaphon BM 30L 2310
Nigeria I Musique Haoussa
Musicaphon BM 30L 2306
Nigeria II Musique Haoussa
Musicaphon BM 30L 2307
Peul Musique Traditionnelle
Odéon-Ermi CO 6418 121
Musique de Cérémonies du Nord du Bénin
Philips 6586 022

Pygmées Ba-Benzélé
Musicaphon BM 30L 2303
Musique des Pygmées Aka
Philips 6586 018
Musique du Rwanda
Musicaphon BM 30L 2302
Ethiopie I Musique de l'Eglise copte
Musicaphon BM 30L 2304
Ethiopie II Musique des Koushites
du Sud-Ouest
Musicaphon BM 30L 2305
Polyphonies Banda
Philips-Phonogram 6586 032

N.B. : Ne pas passer de commandes à l'Unesco. S'adresser à son disquaire habituel.

Musicien avant toute chose, et de grand talent, le "griot" africain est aussi conteur, ménestrel, généalogiste. Dépositaire des traditions de son peuple, il en a mémorisé l'histoire, en a assimilé la sagesse, la morale et l'humour. Il ne représente pas toute la musique africaine, mais quand le griot chante "le soleil même, dit-on, s'arrête pour l'écouter". Ci-dessus, enregistrement de musique traditionnelle dans le nord du Cameroun. Le griot joue du pluriarc, l'un des plus vieux instruments africains. Des arcs en bois tendant les cordes sont encastrés dans une caisse de résonance.

► les enfants étaient largement laissés à eux-mêmes et ces passe-temps musicaux avaient leurs propres valeurs éducatives et créatives. Grâce à des comptines comme celles des enfants Banyankolé, les petits apprennent à compter, mais aussi font l'apprentissage des rythmes musicaux.

Pour de nombreux groupes ethniques africains, la puberté est l'occasion des musiques de circoncision avec danses et expression plastique à masques et peintures corporelles. Les rites d'initiation qui s'accomplissent au moment de la puberté fournissent au jeune une instruction systématique censée l'aider à passer de l'enfance à l'âge adulte et lui transmettre les coutumes et les idéaux jugés importants à la perpétuation de la prospérité commune.

En Afrique orientale, les cérémonies de mariages se célèbrent comme des rituels dans certains groupes ethniques. Véritables opéras populaires, leur contenu musical est d'une dramatique intensité.

Chez les Bahaya, peuple de Tanzanie parlant bantou, une cérémonie typique des noces est un spectacle hautement élaboré ; il commence avec les conseils à l'épouse que sa mère lui donne dans un style d'opéra, où alternent récitatifs et airs chantés. On célèbre la beauté de la mariée, sa robe de noces et l'institution du mariage elle-même, toute la cérémonie étant ponctuée de récitations de la généalogie de la mariée.

La cérémonie s'achève par une procession triomphale : des hommes envoyés par les parents du futur conduisent la mariée vers sa nouvelle demeure. C'est le sommet de la fête, avec danses et musiques endiablées, pendant que des poèmes d'amour, accompagnés de la douce musique d'une cithare, sont déclamés à l'intérieur de la demeure des époux.

En Afrique, la musique qui accom-

pagne les rites funéraires est d'une tristesse poignante, contrastant avec la joie qui anime danses et musiques rituelles de la plupart des populations africaines, lors des successions et héritages.

Chez les Baganda, peuple de l'Ouganda, la musique triste et contemplative du rite *Okabya Olumbé* (littéralement : éviction de la mort) est suivie d'une joyeuse cérémonie d'accueil à l'héritier ou successeur ; un arrière-plan de tambours identifie le clan et en symbolise la continuité.

Ainsi la musique traditionnelle existe-t-elle en Afrique du berceau à la tombe, part vivante d'une culture qui transcende et transforme l'expérience quotidienne.

Solomon Mbabi-Katana

Photo © Juliet Highet - Londres



Ce groupe de saxophonistes guinéennes prend un plaisir évident à exécuter un morceau de jazz. Ces "Amazones", c'est le nom du groupe, rythment la musique en dansant.

à la recherche d'un nouveau théâtre africain

par Demas Nwoko

UN accident de l'histoire a fait de nous autres Africains, un singulier peuple. Notre éducation scolaire commence par l'apprentissage de choses étrangères à notre culture, dans chacune des branches de la formation professionnelle : médecine, agriculture, langue, histoire, géographie et même artisanat (potier, forgeron, tisseur, etc.). Il en résulte pour le jeune artiste africain, une confusion qui fait naître en lui un complexe d'infériorité.

Dans l'Afrique d'aujourd'hui, les écoles dramatiques enseignent l'histoire du théâtre, la littérature dramatique, la diction et le mouvement, la danse, la mise en scène et le décor. Les étudiants approfondissent les pièces des anciens Grecs tout comme celles d'auteurs modernes tels que Ionesco, Pinter ou Kafka.

Quelques ateliers de danse, de mise en scène et de décoration offrent des cours pratiques, fort importants dans la formation d'un comédien, mais la plupart du temps l'enseignement de ces aspects du métier n'est que livresque, si bien que l'on en traite de manière plus académique que pratique.

Il y a là trop de livres et l'importance accordée aux examens écrits est démesurée : les étudiants perdent le goût de l'art théâtral. Ils travaillent si dur pour comprendre leurs manuels que la frustration et la fatigue balayent toute velléité de création spontanée. Or, comme on peut s'y attendre, la créativité relève plus de l'intuition que du savoir.

Les artistes africains d'aujourd'hui revendiquent la liberté de créer leur propre art, leur propre culture, d'emprunter ce qui leur plaît et d'en faire ce qu'ils jugent bon. Mais, par-dessus

tout, ils revendiquent la liberté d'être seuls juges de leurs propres valeurs culturelles.

La formation du jeune artiste africain devrait être basée sur l'enseignement des formes d'art propres à l'Afrique. Et quand il aurait assimilé sa propre culture, l'artiste pourrait alors s'ouvrir aux influences de son choix, d'où qu'elles viennent.

C'est là, à mon sens, le seul point de départ possible pour l'art africain. Pour y parvenir nos écoles d'art et de théâtre devraient être des ateliers professionnels et pratiques, des studios d'art, indépendants des universités.

Je voudrais plaider pour le rétablissement de l'ancien système de l'apprentissage. Les acteurs, tout comme les autres artistes de théâtre, devraient apprendre leur métier au cours d'études théâtrales sous la direction de metteurs en scène.

Certes, il y eut nombre de courageuses tentatives par le passé, et il y en a encore aujourd'hui, pour susciter un langage théâtral africain. Mais bien qu'aucune théorie n'ait encore été proposée, nous sommes unanimes à penser qu'en Afrique, une véritable identité artistique s'impose. On pense aussi généralement que cet art nouveau ne devra pas singer l'art européen, pas plus qu'il ne devrait servilement copier l'art africain traditionnel.

Parlant de théâtre africain moderne, j'aimerais que l'on ait présent à l'esprit la culture qui ressortit à cette nouvelle société africaine, surtout urbaine.

D'un point de vue artistique, la société africaine traditionnelle fonctionnait presque exclusivement dans le cadre tribal, conséquence évidente des rares communications existantes autrefois. Pendant fort longtemps, certaines tribus ont créé une expression théâtrale tout à fait particularisée, si bien que par la suite les spécialistes eurent tendance à voir dans les diver-

ses expressions théâtrales tribales des distinctions culturelles d'une tribu à l'autre. Les Africains eux-mêmes sont en général surpris de voir une personne d'une autre tribu exécuter parfaitement une danse de leur propre tribu.

On croirait presque que les expressions artistiques tribales ont leur origine dans les coutumes et les conceptions de la tribu et qu'elles acquièrent souvent en cours de route une coloration religieuse. Ce processus achevé, la tribu tient cette forme artistique pour sienne et un étranger, c'est-à-dire toute personne extérieure au clan, n'est pas censée la comprendre facilement.

Quoi qu'il en soit, la nouvelle société africaine est aujourd'hui détribalisée. Elle est maintenant nationaliste et deviendra peut-être pan-africaine, si l'unité politique se réalise.

L'expression artistique d'une seule tribu ne peut pas combler les besoins esthétiques d'une société multi-tribale. Un ensemble d'habitudes artistiques est nécessaire, et cela se fait naturellement lorsque la société en vient à partager les mêmes religions, les mêmes travaux et les mêmes loisirs. Le devoir des artistes dans cette nouvelle société sera de créer un art qui exprime la vie et les aspirations de cette nouvelle « super-tribu ».

En vertu de sa structure, la nouvelle société africaine, essentiellement fondée sur des habitudes sociales indépendantes des classes, est riche de promesses pour l'épanouissement d'un théâtre du peuple. Aussi, artistes et dramaturges doivent-ils travailler dans cette perspective.

Il faut éviter toute attitude qui mettrait l'accent sur une distinction de statut ou créerait des goûts élitistes au théâtre. Dans le cadre de notre société, l'expression de l'âme du peuple sera africaine : elle aura du succès et deviendra très populaire.

On fait toujours une généralisation abusive : un art populaire est vulgaire, et les beaux-arts sont toujours élitistes. Les arts africains traditionnels montrent que chaque être humain, roi ou esclave, maître ou serviteur, peut apprécier et comprendre les beaux-arts.

C'est donc la sauvegarde de cet héritage qui importe ; aussi, un artiste qui ne viserait qu'à atteindre une seule couche de la société, ne saurait bénéficier du soutien public, car son art risquerait de se ressentir d'un patronage de classe.

Au théâtre, tout le monde ne peut pas acheter les places les plus chères, mais tout le monde doit pouvoir apprécier une pièce et en éprouver une satisfaction esthétique commune basée sur une philosophie commune de la vie.

La chose la plus importante sur scène reste l'homme et non ce qu'il incarne. Pas plus le décor que les accessoires techniques d'une scène moderne ne doivent détourner l'atten-

DEMAS NWOKO, homme de théâtre et essayiste nigérian, a écrit de nombreuses études sur la place du théâtre moderne dans la vie et la culture des peuples africains.

décoloniser l'image

par Francis Bebey

DE tous les apports de l'Occident, le cinéma est peut-être le plus prisé en Afrique noire, au niveau du grand public. Du Niger au Botswana, de l'Angola à la Tanzanie, l'engouement pour le septième art est sensible, et il n'est pas un seul pays qui ne possède de nombreuses salles de cinéma. Celles-ci, qui se trouvent généralement dans les villes, attirent de nombreux spectateurs.

Dans une certaine mesure, leur existence contribue, sans aucun doute, à maintenir dans les villes africaines nombre de gens qui ont, pour des raisons diverses, quitté les régions rurales où ils habitaient naguère.

Le cinéma, qui n'a de rival que le football, se présente ainsi, dès le premier abord, comme un facteur social important, qui peut, dans certains cas, affecter singulièrement la vie économique d'un pays : l'exode rural qu'il favorise plus ou moins directement ne peut manquer de retenir l'attention lorsqu'on se rappelle que bien des fois l'économie nationale est essentiellement agricole.

J'ai souvent interrogé des jeunes Africains sur les motifs pour lesquels ils s'obstinaient à rester en ville, où ils végétaient, au lieu de retourner au village où ils seraient plus heureux. Dans les réponses, à plusieurs reprises, le cinéma a été évoqué, comme faisant partie de ces attrait de la ville auxquels les jeunes villageois avaient bien du mal à résister.

Pourtant, lorsqu'on parle du cinéma en Afrique noire, il n'est pas inutile de préciser quelle réalité ce vocable sous-tend. Bien entendu, l'essentiel du cinéma demeure, tel qu'il est connu

FRANCIS BEBEY, musicien, poète et écrivain camerounais, dirige une collection de disques qu'il a créée pour l'Afrique, Ozileka. Compositeur et guitariste, il donne des récitals de ses œuvres dans de nombreux pays. Il a enregistré plusieurs disques, dont le dernier *Condition masculine, 33 tours*, est édité par Ozileka. Auteur d'un livre d'initiation à la musique traditionnelle de l'Afrique noire, *Musique de l'Afrique (Horizons de France, Paris)*, son roman *Le Fils d'Agatha Moudio* (éd. C.L.E., Yaoundé) a remporté le Prix littéraire de l'Afrique noire en 1968. Il a été pendant plus de dix ans à l'Unesco chargé du programme pour le développement de la radiodiffusion en Afrique, puis responsable du programme de la musique.

dans les pays occidentaux : une salle obscure, un écran, un projecteur, un film que l'on projette, et un public qui assiste à la séance. Mais souvent, la salle obscure est un simple enclos à ciel ouvert et pourvu de gradins en ciment. L'écran, soumis aux intempéries, n'est pas forcément propice à une bonne projection de film. Le projecteur est une vieille machine quelque peu bruyante, et le film, un western d'un goût douteux. Quant au public, il peut surprendre par son extraordinaire spontanéité à participer au spectacle.

Avouons que ce tableau n'est pas général, car dans les grandes villes, à Dakar comme à Nairobi, à Lagos comme à Bukavu, il existe des salles climatisées, dotées d'un confort semblable à celui des salles de cinéma d'Europe ou d'Amérique, ainsi que d'un équipement technique tout à fait moderne. Il s'agit là de salles fréquentées par un public relativement aisé, à qui les programmes proposés sont généralement d'un niveau intellectuel, culturel et artistique correct.

La "salle" à ciel ouvert, qui se rencontre notamment dans de nombreux pays de la savane, et même dans des villes de la zone forestière du continent, a été construite à peu de frais ; son entretien ne coûte presque rien à l'exploitant ; elle n'offre aux spectateurs "ordinaires" aucun confort, mais elle comporte presque toujours, à l'arrière, une tribune couverte, de trois ou quatre gradins bien entretenus, destinée à des spectateurs africains de marque, ou aux Européens lorsque, par hasard, il en vient dans ces "cinémas pour Africains". De fait, elle est une aubaine pour nombre d'adolescents et même d'adultes sans argent, surtout lorsqu'elle a été construite à un endroit où poussent des arbres : rien de plus facile, alors, que de s'accrocher à une branche solide et de s'y installer convenablement pour voir l'écran.

Le cinéma en Afrique noire présente ainsi un public stratifié, qui pourrait faire, à lui seul, l'objet d'une intéressante étude sociologique. Selon le genre de salle, selon le quartier de la ville également, la place de cinéma coûte entre 50 et 1 000 à 1 500 francs CFA dans les pays francophones. Ces

tarifs ont leurs équivalents dans les pays anglophones.

La plupart des salles de cinéma appartiennent à des non-Africains ou bien font partie de chaînes de distribution créées par des sociétés européennes ou américaines. Pendant des décennies, deux compagnies françaises de distribution cinématographique, possédaient et faisaient gérer un ensemble de plus de 300 salles dans les pays de langue française.

La situation n'est plus exactement la même aujourd'hui. Déjà, en janvier 1972, Tahar Cheriaa, spécialiste tunisien, répertoriant les salles qui existaient alors en Afrique noire, faisait remarquer dans une étude publiée dans l'hebdomadaire *Algérie-Actualité*, que 33 de ces salles avaient été nationalisées, après la proclamation de l'indépendance, par des organismes étatiques, que 33 appartenaient à des particuliers quoiqu'elles fussent programmées par des compagnies non africaines, et que quelque 200 salles restaient la propriété de ces compagnies.

Non, la situation n'est plus aujourd'hui celle d'il y a une quinzaine d'années, mais elle ne semble pas avoir évolué dans le sens d'une prise en main véritable des circuits de distribution par les gouvernements africains. Dans les pays anglophones, les circuits établis par les Britanniques, et l'introduction dans le marché africain de compagnies américaines restent une préoccupation pour les dirigeants et les responsables gouvernementaux du cinéma africain.

En effet, ces compagnies, qui se sont de tout temps arrogé le monopole de la distribution cinématographique en Afrique noire, sont à l'origine de la situation catastrophique dans laquelle évolue le cinéma dans ce continent. Souverainement, elles décident du genre de film à présenter au public. C'est ainsi que les spectateurs africains ont droit à tous les navets du cinéma européen, à certains westerns américains de mauvaise qualité, aux films égyptiens et indiens dont la distribution en Amérique et en Europe est impossible, tant ils sont jugés mauvais.

Cette distribution généralisée de produits plutôt médiocres a au moins deux conséquences tragiques : elle

A droite, *Emitaï*, dieu du tonnerre chez les Diolas de Casamance (Sénégal). Cette image provient du film *Emitaï* dont Ousmane Sembène, le grand cinéaste sénégalais, a achevé le tournage en 1971. Primé la même année au festival de Moscou, l'œuvre met en scène la résistance opposée par des cultivateurs aux réquisitions des troupes colonialistes.

Photo © M. Renaudeau, Dakar, Sénégal



Photo © Présence africaine, Paris



Scène du film d'Ousmane Sembène, *La Noire de...*, tourné en 1966. Premier long métrage de fiction réalisé par un Africain, ce film montre l'échec de la transplantation d'une Africaine en France, échec qui se terminera en tragédie.

forme et cultive le mauvais goût chez le public, en même temps qu'elle barre la route à une créativité cinématographique africaine potentielle ou déjà existante et de bonne qualité. En outre, elle induit en erreur tout un ensemble de publics qui se laissent généralement dominer par la fiction cinématographique au point d'en faire une réalité et de prendre pour argent comptant tout ce qui est offert à l'écran.

LE public des salles populaires, celles des quartiers miséreux qui accueillent le plus grand nombre de spectateurs africains, est tellement dominé par le cinéma, duquel il accepte tout, que l'on perçoit le danger d'une programmation sans probité, telle qu'elle est imposée par les circuits de distribution actuels.

La participation du public ne procédant d'aucune réflexion profonde, il en résulte que bien souvent, la "leçon" apprise devant l'écran trouve des applications dans la vie courante. Certaines villes africaines connaissent de temps en temps une inquiétante prolifération de bandits, lorsque la "mode" du cinéma a été, peu avant, à la projection de films dans lesquels les méfaits des hors-la-loi ont été glorifiés.

Or, de tels films constituent presque l'essentiel de ce que le cinéma de l'Occident a apporté à l'Afrique noire, les grands films du répertoire international n'étant que des exceptions, ici ou là. Il est vrai, je l'avoue, que Charlot est au moins aussi connu dans certaines régions que Tarzan. Toujours est-il que, malgré les quelques progrès réalisés en matière de programmation au cours de ces dernières années, le public africain continue d'être matraqué de films sans intérêt sur le plan artistique et franchement nocifs sur le plan moral.

La production africaine proprement dite — qui s'est accrue au cours des quinze dernières années — ne souffre pas seulement d'un manque de moyens financiers, pas seulement du barrage que lui opposent les circuits de distribution, mais également de l'attitude du public, lequel a été formé à l'école du mauvais goût plutôt qu'à celle de l'analyse et de la réflexion. Qu'un Ousmane Sembène propose à travers un film un moment de réflexion sur un cas social — telle est l'ambition du film *Le mandat*, ou *La noire de...* — et il n'est pas certain d'avoir le public africain avec lui : « ... Que signifie donc ce genre de film où l'on ne voit pas nos héros musclés favoris », pensent d'aucuns ; "... Qu'est-ce donc que ce film où l'on nous présente des aspects archi-connus de notre vie

quotidienne ?" se demandent les autres.

Après tout, on peut comprendre que les spectateurs africains, assoiffés d'exotisme, comme tous leurs semblables de par le monde, ne s'intéressent pas au fait divers de chez eux.

Mais le mal est plus profond : le spectateur africain a été, depuis trop longtemps, entraîné à ne pas réfléchir sur les problèmes de sa propre existence. Cet entraînement, qui faisait partie de la politique même du colonialisme, n'a pas disparu partout après l'accession à l'indépendance.

Peu de chose a été fait pour briser le monopole des circuits de distribution étrangers ou pour en créer de nouveaux, ou bien pour diffuser largement des films susceptibles d'aider les Africains à s'émanciper intellectuellement, culturellement, moralement. On peut aller jusqu'à se demander combien un si mauvais emploi du cinéma n'est pas responsable, en partie tout au moins, des maux actuels de l'Afrique noire.

Malgré tout cela, une production cinématographique africaine digne de ce nom s'est signalée à l'attention du monde depuis une quinzaine d'années. Cette production, dans laquelle certains ont vu une nouvelle forme de littérature africaine moderne, a donné quelques films ayant pour thèmes principaux la stigmatisation du fait colonial, la lutte contre le néo-colonialisme, les erreurs commises aux premières heures de l'indépendance, la place de la femme dans la société africaine, ou encore ce que Guy Hennebelle appelle "la nouvelle traite des nègres" dans son livre *Les cinémas africains en 1972* (Société africain d'édition, Dakar, 1972). C'est elle qui a motivé, entre autres, la création d'une Fédération panafricaine de cinéma, la Fépaci, entraîné la participation de l'Afrique à divers festivals — Les Journées cinématographiques de Carthage par exemple — et en partie la création du festival de Ouagadougou.

La liste des œuvres réalisées à partir de ces thèmes est déjà longue. Mais il est des noms qui surgissent : Ousmane Sembène, écrivain et cinéaste sénégalais, est sans conteste le représentant du cinéma africain le plus connu à l'heure actuelle. Avec *La noire de...*, *Le mandat*, *Taw*, *Emitaï*, *Xala*, qui sont de bons films tant sur le plan esthétique et éthique, que sur le plan technique, Ousmane Sembène a fait prendre au cinéma sénégalais une avance certaine sur le cinéma de tous les autres pays d'Afrique noire. Ses films partent de la réalité africaine

— en l'occurrence sénégalaise — dont ils font découvrir le charme et la poésie, en même temps qu'ils proposent des thèmes où s'exerce dans toute sa profondeur la réflexion de l'auteur sur la condition humaine en Afrique. De nombreux prix et récompenses jalonnent la carrière de ce cinéaste qui est, à maints égards, un modèle pour l'Afrique contemporaine.

Med Ondo, de Mauritanie (*Soleil O*, notamment), Paulin Soumanou Vieyra, véritable pionnier du cinéma sénégalais, Mahama Traoré, plus connu sous le nom de Johnson Traoré (*Diegue-Bi*, *Nidjangan*), autre cinéaste sénégalais, de même que Babacar Samb-Makharam (*Kodou*), et d'autres, ont eux aussi participé activement à l'éclosion du cinéma africain.

La Côte-d'Ivoire est représentée dans ce domaine par Désiré Ecaré (*Concerto pour un exil*, *A nous deux, France*), Bassori Timité (*La dune de la solitude*, *La femme au couteau*) et Henri Duparc (*Mouna*, ou *le rêve d'un artiste*). Mais contrairement au Sénégal où l'on peut parler d'une véritable "école cinématographique nationale", vu le nombre relativement important de réalisateurs de films dans ce pays, il s'agit ici de créateurs isolés.

Mustapha Alassane (*Le retour d'un aventurier*, *Le téléphoniste*, etc.) et Oumarou Ganda (*Cabascabo*), tous deux du Niger, Daniel Kamwa (*Pousse-pousse*, *Boubou-cravate*) et Dikongué Pipa (*Moun'a Moto*), tous deux du Cameroun, terminent sans la compléter la liste des cinéastes africains francophones dont on a le plus parlé au cours des dernières années.

Dans les pays anglophones, on ne peut pas encore annoncer un essor véritable du cinéma africain, bien qu'il faille signaler les travaux de Bernard Odidja, du Ghana (*Doing their thing*) d'Egbert Adjesu, lui aussi du Ghana (*I told you so*), et tout particulièrement de Ola Balogun, du Nigéria (*Alpha*, *Ajani Ogun*, etc.) (voir article page 12).

Ola Balogun est en même temps un réalisateur de films et un théoricien. Parlant des possibilités de développement du cinéma africain, il reconnaît que le nombre des spectateurs, dans certains pays, est trop petit pour que les recettes permettent de financer une industrie cinématographique de type "conventionnel"... "Cependant, le problème économique peut être considéré comme étant plus apparent que réel, car il pourrait être résolu grâce à une réorganisation des structures et une planification judicieuse".

à la recherche d'un nouveau théâtre africain

suite de la page 29

Selon lui, une solution pour le développement de la production cinématographique en Afrique noire résiderait dans la coopération entre États africains eux-mêmes, notamment par la mise en commun des moyens financiers et techniques, et aussi dans l'adoption par les cinéastes africains de nouveaux types d'équipements, et en particulier d'un matériel technique léger : le format 16 mm remplaçant le 35 mm, les équipes de production verraient leur nombre réduit à un minimum, ce qui aurait pour conséquence, naturellement, la diminution du coût de production des films.

Une telle prise de position, par un réalisateur connaissant bien les problèmes d'un métier qu'il exerce actuellement en Afrique même, devrait être méditée par tous ceux qui s'intéressent au développement du cinéma africain : producteurs de films, certes, mais aussi gérants et exploitants de salles, ministères de la culture et des arts, corps enseignant et autres milieux de l'éducation.

UN fait certain, c'est qu'au moment où les pays riches abandonnent certaines méthodes et techniques jugées désuètes, où Hollywood quitte ses studios pour filmer dans la nature, avec des équipes de tournage de plus en plus réduites, les cinéastes africains auraient intérêt à penser leur art et la production de leurs films avec plus de réalisme que par le passé.

A mon avis, le seul cinéma qui corresponde réellement aux possibilités économiques des pays africains, ce n'est ni celui de format 35 mm, ni même celui de format 16 mm, mais bel et bien le moins cher de tous, celui de format super 8 mm. Actuellement négligé par la plupart des cinéastes professionnels, il est pourtant le seul qui puisse mettre le film au service de l'éducation pour le développement de l'Afrique noire.

Francis Bebey

tion de l'acteur. Nous ne devons pas chercher à atteindre une précision et une célérité parfaites au détriment de l'art et de la présence du comédien sur la scène, quand il est en pleine possession de son art.

Ce que l'on tient pour réalisme sur les scènes occidentales semble trivial au public africain ; il y réagit en riant, non pas comme une personne amusée mais avec le ricanement d'un adulte devant la futilité d'un jeu d'enfant.

Le public peut s'interroger : « Pourquoi pleurer sur scène, alors que nous savons bien que tu n'es ni chagriné ni blessé ? Pourquoi frapper quelqu'un à mort alors que nous savons que sa vie n'est pas en danger ? Pourquoi ces baisers et ces caresses sur scène puisque vous n'êtes pas des amants ? » Le public ne peut s'empêcher de rire lorsqu'un homme « mort » se relève à la fin de la pièce pour la révérence finale.

Alors que l'Européen est prêt à accepter la convention et à croire que ce qui arrive sur scène est « réel », l'Africain préfère voir dans le théâtre une manifestation artistique. Pour atteindre une totale pureté artistique, on représente de manière extrêmement stylisée des expressions esthétiquement laides : querelles accompagnées de mots vifs et de bagarres, cruautés aboutissant au crime ou à d'autres formes d'assassinat.

Ce qui est vrai pour le jeu vaut aussi pour le décor. L'Africain ne s'attend pas à voir une maison sur scène, pas plus qu'il ne s'attend à voir une véritable auto, la couronne d'un roi, voire même un véritable policier en uniforme. Tout ce qu'il attend c'est une évocation théâtrale de ces choses et tel devrait être le théâtre.

Le théâtre est avant tout une expression visuelle utilisant sons musicaux, chansons ou paroles, mouvements, pas ou dansé, décors, couleurs, formes à deux ou trois dimensions, mobiles ou immobiles, et un texte qui fait liaison avec le monde naturel. Un véritable théâtre peut exister sans texte, alors qu'un texte sans expression visuelle n'est rien d'autre que de la littérature et jamais du théâtre.

Dans le nouveau théâtre africain, le metteur en scène doit être bon danseur et bon chorégraphe — ce qui exige un sens musical aigu. Il doit avoir la maîtrise de l'espace scénique pour pouvoir choisir les costumes et les accessoires.

S'il n'est pas nécessairement l'auteur du scénario, le metteur en scène doit choisir les poèmes ou les textes

qui conviennent à son style de mise en scène, car dans ce théâtre, le visuel prime le texte. Le véritable dramaturge africain apparaîtra avec le théâtre africain lui-même et il travaillera pour un metteur en scène ou dans un style apprécié du public.

En ce qui concerne la question toujours préoccupante de la synthèse des cultures africaine et européenne dans notre existence, nous devons admettre la permanence de beaucoup de valeurs occidentales. Nous serons toujours bien plus imprégnés de culture européenne (ne serait-ce qu'à cause des programmes d'éducation de masse) que les Européens ne seront imprégnés de culture africaine.

Quelques-uns d'entre nous semblent parfaitement à l'aise dans les deux cultures ; mais il ne faut pas s'y tromper — encore que très bons mimes et comédiens, ce n'est là qu'une apparence. Sous ces dehors, il n'y a qu'une seule personnalité, celle de l'Africain qui doit échapper à cette épreuve culturelle.

Quoique le Christianisme et l'Islam l'aient parfois emporté sur la religion africaine, l'art authentique est demeuré et devenu l'orgueil de l'Afrique actuelle. Aussi semble-t-il que ce soit la tâche de l'artiste de ressusciter la véritable personnalité du nouvel Africain, de sorte que sa culture puisse l'emporter sur sa vie matérielle.

La culture africaine n'est pas incompatible avec les aspects matériels, purement techniques et économiques de la civilisation occidentale. La culture africaine peut effectivement utiliser la technologie moderne en vue de travaux précis sans pour autant que les valeurs africaines soient déshumanisées.

L'art occidental aujourd'hui est non seulement complètement déshumanisé, mais il ne vise qu'à glorifier l'objet, signifiant ainsi que l'homme s'est vendu à ses machines. Jusqu'à nous n'avions pas de machines pour leur vendre notre âme et je pense que pour un Africain, il serait assez indigne de devenir l'esclave de la machine des autres.

Il nous faut construire notre propre civilisation humaine dans le monde moderne ; nous n'en sommes pas encore aux problèmes de la décadence.

Demas Nwoko

LATITUDES ET LONGITUDES

Colloque Unesco sur l'information à Florence

A l'invitation de l'Unesco, une centaine de journalistes (presse écrite, radio, agence de presse, etc.) ainsi que des représentants des services d'information se sont réunis à Florence du 18 au 20 avril 1977 pour discuter des problèmes de la diffusion de l'information à travers le monde. Ayant constaté l'existence d'un déséquilibre dans l'échange de l'information entre pays en développement et pays industrialisés, les participants sont tombés d'accord sur le fait qu'il faut entreprendre des efforts considérables pour remédier à ce déséquilibre. Malgré la diversité des points de vue, on a constaté d'un commun accord, l'importance du problème et la nécessité d'instaurer un

échange libre et équilibré de l'information en vue de la compréhension internationale, de la paix, de la justice et de l'épanouissement intellectuel de l'homme.

Les participants au colloque ont exprimé le désir que l'Unesco, prenant en considération tous les propos tenus au cours de la réunion, poursuive ses efforts et ses études en vue d'aboutir à des résultats concrets. Dans l'allocution prononcée à l'ouverture du colloque, M. Jacques Rigaud, Sous-Directeur général de l'Unesco, avait rappelé qu'en suscitant ce débat l'Unesco n'a d'autre objectif que d'enrichir et diversifier une réflexion proposée aux États sur un problème dont dépendent en définitive la paix et le développement. Et Jacques Rigaud d'ajouter « C'est à chaque pays qu'il appartient... de définir sa politique de communication en fonction de ses options, de sa situation et de ses besoins ».

Un million de dollars pour Philae

Le gouvernement des États-Unis a décidé d'accorder une nouvelle contribution d'un million de dollars à la Campagne internationale que patronne l'Unesco pour sauver les monuments de Philae dans la vallée du Nil. A ce jour, tous les temples de l'île de Philae ont été démontés et transportés hors de l'île qui est submergée en permanence par les eaux du lac de retenue créé par le Haut-Barrage d'Assouan. Ils vont être remontés sur l'îlot voisin d'Agilkia. Désormais le montant des sommes effectivement versées ou formellement promises par la communauté internationale s'élève à un total de 12 375 000 dollars.

Une nouvelle édition du *Courrier de l'Unesco*



Nous sommes heureux d'annoncer à nos lecteurs la publication d'une nouvelle édition en langue ourdoue du *Courrier de l'Unesco*. Intitulée « Payami » (mot ourdoue pour « courrier ») l'édition ourdoue est publiée par The Hamdard National Foundation, Nazimbad, Karachi, Pakistan. Lancée en février 1977, cette nouvelle édition porte à seize le nombre total des éditions linguistiques du *Courrier de l'Unesco* : français, anglais, espagnol, russe, allemand, arabe, japonais, italien, hindi, tamoul, hébreu, persan, néerlandais, portugais, turc et ourdou.

En bref...

■ Selon l'Annuaire statistique de l'Unesco, la production mondiale de livres en 1974 a été de 571 000 titres. Production très inégale, puisque l'Europe en publie 48,3 pour cent, l'Amérique du Nord 16,8, l'Asie 14,5, l'URSS 14, l'Amérique du Sud 3,5, l'Afrique 1,9 et l'Océanie 0,9.

■ D'après une étude de l'Unesco portant sur les ressources en eau d'une superficie de 800 000 km² située entre l'Algérie du Nord et la Tunisie, cette région possède suffisamment d'eau pour garantir le développement agricole de 50 000 à 100 000 hectares supplémentaires.

Sélection de publications Unesco sur l'Afrique et ses cultures

- Aspects de la politique culturelle au Togo par K. M. Aithnard. 109 p. 12 F
- La politique culturelle en République unie du Cameroun par J. C. Bahoken et Engelbert Atangan. 93 p. 12 F
- La politique culturelle au Ghana. 53 p. 6 F
- La politique culturelle au Kenya par Kivuto Ndeti. 76 p. 10 F
- La politique culturelle au Libéria par Kenneth Y. Best. 63 p. 8 F
- La politique culturelle au Nigéria par T. A. Fasuyi. 69 p. 8 F
- La politique culturelle au Sénégal par Mamadou Seyni M'Bengue. 65 p. 6 F
- La politique culturelle en République unie de Tanzanie par L. A. Mbughuni. 80 p. 10 F

- La politique culturelle en République du Zaïre sous la direction du Dr Bokonga Ekanga Botombele. 123 p. 14 F
- Enquête sur les ressources naturelles du continent africain. 448 p. 55 F
- La protection de la grande faune et des habitats naturels en Afrique centrale et orientale. 130 p. 6 F
- Deux études sur les relations entre groupes ethniques en Afrique : Sénégal, République-Unie de Tanzanie. 180 p. 18 F
- Le développement des moyens d'information en Afrique. 58 p. 6 F
- Les moyens d'information dans un contexte africain. 58 p. 6 F
- L'utilisation de la radio par les groupes d'étude en République Unie de Tanzanie. 56 p. 6 F

Co-éditions Unesco

- Dictionnaire élémentaire fulfulde-français English elementary dictionary. Centre régional de documentation pour la tradition orale. Niamey, 1971. 166 p.
- La tradition orale. Problématique et méthodologie des sources de l'histoire africaine, édité par Diouldé Laya. Centre régional de documentation pour la tradition orale. Niamey, 1972. 197 p.
- Janngen Fulfuldé II. Centre régional de documentation pour la tradition orale, réalisé par Présence africaine. Paris 1970. 144 p.
- Kaïdara. Récit initiatique peul rapporté par Amadou-Hampaté Bâ et Lilyan Kesteloot. Coll. Classiques africains Éd. Julliard. Paris 1968. 181 p.
- Philosophie bantoue comparée par Alexis Kagame. Présence africaine. Paris 1976.
- Guide des sources de l'histoire de l'Afrique, réalisé par le Conseil international des Archives avec l'appui moral et financier de l'Unesco.

- Vol. I Rép. féd. d'Allemagne
- Vol. II Espagne
- Vol. III France (1)
- Vol. V Italie (1)
- Vol. VI Italie (2)
- Vol. VIII Pays scandinaves
- Textes sacrés d'Afrique noire. Choisis et présentés par Germaine Dieterlen. Préface de Amadou Hampaté Bâ. Coll. Unesco d'œuvres représentatives. Série africaine. Éd. Gallimard. Paris 1965.
- Langues et politiques de langues en Afrique noire. L'expérience de l'Unesco édité par Alfâ I. Sow. Unesco/Nubia; Paris 1977. 472 p. 40 F
- • •
- Autres publications
- Art de l'Afrique noire (grand format) par J. Cornet. Édition Arcade. Paris. 370 p. 485 F
- Ghana. Photos de Paul Strand. Texte de Basil Davidson. Ed. du Chêne. Paris 1976. 120 F

Publications Unesco sur l'Afrique

LE RACISME ET L'APARTHEID EN AFRIQUE AUSTRALE

Afrique du Sud et Namibie

Le racisme et l'apartheid en Afrique australe, Afrique du Sud et Namibie

Ce livre a été rédigé sur la base de documents réunis par le Mouvement anti-apartheid en vue de constituer un dossier pédagogique sur l'Afrique australe. Comme le montre à l'envi la bibliographie qui complète le livre il n'existe pratiquement pas d'ouvrage en français qui fournisse au lecteur un ensemble cohérent de faits géographiques, historiques, économiques, institutionnels sur ce sujet.

176 pages. 15 F.

Rhodésie

Le racisme et l'apartheid en Afrique australe. Rhodésie

Ouvrage de référence rédigé d'après des données rassemblées par Reginald Austin. Cet ouvrage est destiné au grand public, mais plus particulièrement aux enseignants. Il vise à présenter l'histoire de la situation actuelle en Rhodésie et des analyses qu'en donne la presse, ainsi qu'à aider ceux qui souhaitent apporter une information plus complète sur la Rhodésie à leurs élèves et à leurs étudiants.

130 pages. 10 F.

LA TRADITION ORALE

Étude méthodologique de la tradition orale sous ses divers aspects (recueil, conversation, diffusion et interprétation des documents) et bilan des recherches en cours. L'ouvrage analyse les problèmes de coopération régionale et présente certains travaux exemplaires, ce qui constitue une contribution importante au développement des recherches sur les sources de l'histoire de l'Afrique. Sujets traités : I. Les principes de collecte et d'étude : Aspects méthodologiques ; Mise en forme et analyse des données recueillies ; Aspects techniques ; Rapports interdisciplinaires. II. Les recherches sur les traditions orales : inventaire des recherches ; Essai de synthèse. III. Problème de coopération : Coopération interafricaine ; Coopération avec l'Unesco ; Plan régional coordonné de recherches sur les traditions orales ; Autres recommandations. IV. Choix de communications : Problématique et méthodologie de la tradition orale ; Contributions à l'histoire de l'Afrique occidentale.

197 pages. 28 F.

BIOLOGIE DES POPULATIONS HUMAINES-AFRIQUE

Durant ces dernières années, un certain nombre de nouveaux problèmes concernant les populations humaines et leur action sur l'environnement ont été posés, qu'on ne trouve pas traités dans les manuels scolaires. Ce livre présente aux enseignants en biologie du niveau secondaire une documentation qui les aidera à amener l'élève à s'interroger sur lui-même en tant qu'être vivant et à se poser des questions biologiques importantes sur le plan pratique, aussi bien pour son pays ou pour sa communauté que pour l'humanité en général. Publié également en anglais.

456 pages. 48 F.

Pour vous abonner ou vous réabonner et commander d'autres publications de l'Unesco

Vous pouvez commander les publications de l'Unesco chez tous les libraires ou en vous adressant directement à l'agent général (voir liste ci-dessous). Vous pouvez vous procurer, sur simple demande, les noms des agents généraux non inclus dans la liste. Les paiements des abonnements peuvent être effectués auprès de chaque agent de vente qui est à même de communiquer le montant du prix de l'abonnement en monnaie locale.

ALBANIE. N. Sh. Botimeve Naim Frasherit, Tirana. — **ALGÉRIE.** Institut pédagogique national, 11, rue Ali Haddad, Alger. Société nationale d'édition et de diffusion (SNED), 3, bd Zirout Youcef, Alger. — **RÉP. FÉD. D'ALLEMAGNE.** Unesco Kurier (Édition allemande seulement : Colmanstrasse, 22, 5300 Bonn. Pour les cartes scientifiques seulement : Geo Center, Postfach 800830, 7000 Stuttgart 80. Autres publications : Verlag Dokumentation, Posenbacher Strasse 2, 8000 München 71 (Prinz Ludwigshöhe). — **RÉP. DEM. ALLEMAGNE.** Buchhaus Leipzig, Postfach 140 Leipzig. Internationale Buchhandlungen, en R.D.A. — **AUTRICHE.** Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung Industriehof Stadlan, Dr. Otto-Neurath-Gasse 5, 1220 Wien. — **BELGIQUE.** Ag pour les pub. de l'Unesco et pour l'édition française du « Courrier » : Jean De Lannoy, 112, rue du Trône, Bruxelles 5 C.C.P. 000-0070823-13. Édition néerlandaise seulement : N.V. Handelmaatschappij Keesing, Keesinglaan 2-18, 21000 Deurne-Antwerpen. — **RÉP. POP. DU BÉNIN.** Librairie nationale, B.P. 294 Porto Novo. — **BRÉSIL.** Fundação Getúlio Vargas Serviço de Publicações, Caixa postal 21120, Praia de Botafogo, 188 Rio de Janeiro; G.B. — **BULGARIE.** Hemus, Kantora Literatura, bd Rousky 6, Sofia. — **CAMEROUN.** Le Secrétaire général de la Commission nationale de la République une du Cameroun pour l'Unesco, B.P. N° 1600, Yaoundé — **CANADA.** Publishing Centre, Supply and Services Canada, Ottawa KIA Q59. — **CHILI.** Bibliocentro Ltda., Casilla 13731, Huérfanos 1160 of. 213, Santiago (21). — **RÉP. POP. DU CONGO.** Librairie populaire, B.P. 577, Brazzaville. — **CÔTE-D'IVOIRE.** Centre d'édition et de diffusion africaines, B.P. 4541, Abidjan-Plateau. — **DANEMARK.** Ejnar Munksgaard Ltd., 6, Nørregade, 1165 Copenhague K. — **ÉGYPTE (RÉP. ARABE D').** National Centre for Unesco Publications, N° 1 Talaat Harb Street, Tahrir Square, Le Caire. — **ESPAGNE.** Toutes les publications y compris le « Courrier » : EISA - Ediciones Iberoamericanas, S.A., calle de Oriate, 15, Madrid 20, Liberia Al-Andalus, Roldana, 1 y 3, Sevilla 4 Mundi-Prensa Libros, S.A.

Castello 37, Madrid 1. Pour le « Courrier » seulement : Ediciones Liber, Apartado 17, Ondárroa (Vizcaya). — **ÉTATS-UNIS.** Unipub, Box 433, Murray Hill Station, New York, N.Y. 10016. — **FINLANDE.** Akateeminen Kirjakauppa, 2 Keskuskatu SF 00100 Helsinki 10. — **FRANCE.** Librairie Unesco, 7-9, place de Fontenoy 75700 Paris C.C.P. 12 598 48 — **GRÈCE.** Librairies internationales. — **HAÏTI.** Librairie « A la Caravelle », 36, rue Roux, B.P. 111, Port-au-Prince. — **HAUTE-VOLTA.** Lib. Attie B.P. 64, Ouagadougou — Librairie Catholique « Jeunesse d'Afrique » Ouagadougou. — **HONGRIE.** Akadémiai Könyvesbolt, Váci U. 22, Budapest V A.K.V. Könyvtárosok Boltja Népköztársaság útja 16, Budapest VI. — **INDE.** Orient Longman Ltd.; Kamani Marg. Ballard Estate, Bombay 400 038; 17 Chit-taranjan Avenue, Calcutta 13, 36a Anna Salai, Mount Road, Madras 2. B-3/7 Asaf Ali Road; Nouvelle-Delhi 1, 80/1 Mahatma Gandhi Road, Bangalore-560001, 3-5-820 Hyderabad, Hyderabad-500001. Publications Section, Ministry of Education and Social Welfare, 511, C-Wing, Shastr Bhavan, Nouvelle-Delhi-110001; Oxford Book and Stationery Co., 17 Park Street, Calcutta 700016; Scindia House, Nouvelle-Delhi 110001. — **IRAN.** Commission nationale iranienne pour l'Unesco, av. Iranchahr Chomali N° 300, B.P. 1533, Téhéran, Kharazmie Publishing and Distribution Co. 229 Daneshgah Str., Shah Avenue P.O. Box 14/486, Téhéran. — **IRLANDE.** The Educational Co. of Ir. Ltd., Ballymont Road Walkinstown, Dublin 12. — **ISRAËL.** Emanuel Brown, formerly Blumstein's Book-stores; 35, Allenby Road et 48, Nachlat Benjamin Street, Tel-Aviv; 9 Shlomzion Hamalka Street, Jérusalem. — **ITALIE.** Licosa (Libreria Commissionaria Sansoni, S.p.A.) via Lamarmora, 45, Casella Postale 552, 50121 Florence. — **JAPON.** Eastern Book Service Inc. C.P.O. Box 1728, Tokyo 100 92. — **LIBAN.** Librairies Antoine, A. Naoufal et Frères; B.P. 656, Beyrouth. — **LUXEMBOURG.** Librairie Paul Bruck, 22, Grand-Rue, Luxembourg. — **MADAGASCAR.** Toutes les publications : Commission nationale de la Rép. dém. de Madagascar pour l'Unesco, Ministère de l'Éducation nationale, Tananarive. — **MALI.** Librairie populaire du Mali, B.P. 28, Bamako. — **MAROC.** Librairie « Aux belles images », 282, avenue Mohammed-V, Rabat, C.C.P. 68-74. « Courrier de l'Unesco » : pour les membres du corps enseignant : Commission nationale marocaine pour l'Unesco 20, Zenkat Mourabidine, Rabat (C.C.P. 324-45). — **MARTINIQUE.** Librairie « Au Bou/Mich », 1, rue Perrinon, et 66, av. du Parcquet, 972, Fort-de-France. — **MAURICE.** Nalanda Co., Ltd., 30, Bourbon Street; Port-Louis. — **MEXIQUE.** CILA, Sullivan 31 bis, México 4, D.F. SABA, Servicios a Bibliotecas, S.A., Insurgentes Sur N° 1032-401, México 12, D.F. — **MONACO.** British Library, 30, boulevard des Moulins, Monte-Carlo. — **MOZAMBIQUE.** Instituto Nacional da Livro e do Disco (INLD), Avenida 24 de Julho, 1921 r/c e 1º andar, MAPUTO. — **NIGER.** Librairie Mauclet, B.P. 868, Niamey. — **NORVEGE.** Toutes les publications : Johan Grundt Tanum (Book-sellers), Karl Johans gate 41/43, Oslo 1. Pour le « Courrier » seulement : A.S. Narvesens, Litteraturlisten Box 6125 Oslo 6. — **NOUVELLE-CALÉDONIE.** Reprex S.A.R.L., B.P. 1572, Nounéa. — **PAYS-BAS.** « Unesco Koerner » (Édition néerlandaise seulement) Systemen Keesing, Ruysdaelstraat 71-75 Amsterdam-1007. Agent pour les autres éditions et toutes les publications de l'Unesco : N.V. Martinus Nijhoff, Lange Voorhout 9, 's-Gravenhage. — **POLOGNE.** ORPAN-Import, Pałac Kultury i Nauki, Varsovie. Ars-Polonia-Ruch, Krakowskie-Przedmieście N° 7, 00-901 Varsovie. — **PORTUGAL.** Dias Andrade Ltda Livrarie Portugal, rua do Carmo, 70, Lisbonne. — **ROUMANIE.** ILEXIM, Romlibri, Str. Biserica Amzei N° 5-7, P.O.B. 134-135, Bucarest. Abonnements aux périodiques : Rompresfiatelia calea Victoriei nri 29, Bucarest. — **ROYAUME-UNI.** H.M. Stationery Office P.O. Box 569, Londres S.E. 1. — **SÉNÉGAL.** La Maison du Livre, 13, av. Roume, B.P. 20-60, Dakar. Librairie Clairafrique, B.P. 2005, Dakar. Librairie « Le Sénégal » B.P. 1954, Dakar. — **SUÈDE.** Toutes les publications : A/B C.E. Fritztes Kungl. Hovbokhandel, Fredsgatan, 2, Box 16356, 103 27 Stockholm, 16. Pour le « Courrier » seulement : Svenska FN-Forbundet, Skolgrand 2, Box 150-50, S-10465 Stockholm — Postgiro 184692 — **SUISSE.** Toutes les publications : Europa Verlag, 5, Rämistrasse, Zurich. C.C.P. 80-23383. Librairie Payot, 6, rue Grenus, 1211, Genève 11, C.C.P. 12.236. — **SYRIE.** Librairie Sayegh Immeuble Diab, rue du Parlement, B.P. 704, Damas. — **TCHÈQUE-SLOVAQUIE.** S.N.T.L., Spalena 51, Prague 1 (Exposition permanente); Zahranicni Literatura, 11 Soukenicka, Prague 1. Pour la Slovaquie seulement : Alfa Verlag Publishers, Hurbanovo nam. 6, 893 31 Bratislava. — **TOGO.** Librairie Évangélique, B.P. 378, Lomé; Librairie du Bon Pasteur, B.P. 1164, Lomé; Librairie Moderne, B.P. 777, Lomé. — **TUNISIE.** Société tunisienne de diffusion, 5, avenue de Carthage, Tunis — **TURQUIE.** Librairie Hachette, 469 Istiklal Caddesi; Beyoglu, Istanbul. — **U.R.S.S.** Mejdunarodnaya Kniga, Moscou, G-200. — **URUGUAY.** Editorial Losada Uruguayua, S.A. Librairie Losada, Maldonado, 1092, Colonia 1340, Montevideo. — **YOUgoslavIE.** Jugoslovenska Knjiga, Terazije 27, Belgrade. Drzavna Zaloza Slovenje, Titova C 25, P.O.B. 50, Ljubljana. — **RÉP. DU ZAIRE.** La Librairie, Institut national d'études politiques, B.P. 2307, Kinshasa. Commission nationale zairoise pour l'Unesco, Commissariat d'État chargé de l'Éducation nationale, B.P. 32, Kinshasa.

LE ROUGE ET LE NOIR



Le masque africain n'est pas déguisement, mais restitution momentanée d'une présence divine. Le mythe et le masque sont indissociables. Ici deux masques de la Côte-d'Ivoire.

Photo © Fulvio Raiter, Italie